



Chausson et la Consolation par le Cœur

A la mémoire de mon amie Juliette Meerovitch, dont le jeu savait rendre et l'élan et le poids de cette musique.

C. D. B.

Il cuor nel petto è come pesca intatta.

D'Annunzio. — *La Pioggia nel Pineto.*

*Or when in the dusk hours, (we two alone),
Close-kissed and eloquent of still replies
Thy twilight-hidden glimmering visage lies,
And my soul only sees thy soul its own?*

Rossetti. — *Lovesight.*



La musique souvent me prend comme une mer. Toujours de la sorte me prend la musique de Chausson depuis cet après-midi de février 1913 où pour la première fois j'entendis le *Concert*. C'était chez Jacques-Emile Blanche : je devais entrer le même soir dans une maison de santé pour être opéré, et je me souviens à quel point ce détail, combien tout événement apparaissaient fortuits, négligeables, alors qu'inattendue, inespérée, s'épandait, m'envahissait cette pleine mer du sentiment.

Une pleine mer du sentiment — et qui se suffit parce que, ne subissant du dehors nulle contrainte, soustrait à toute possibilité de déformation, spontanément, librement chaque sentiment y ouvre, épanouit et clôt son chant selon sa courbure propre et d'accord avec son volume originel, — c'est sous ce signe seul que je voudrais envisager l'œuvre de Chausson. Aussi bien, du fait de mon incompetence, serait-il plus exact de dire que c'est l'unique forme sous laquelle je puisse me permettre de déposer ici mon hommage. Extra-techniques, — extra-musicales même au sens serré du terme, — ces notes ne visent qu'à essayer d'évoquer le monde d'émotions que la musique de Chausson éveille en moi. Ce monde est-il celui-là même que l'artiste portait en lui? Difficulté à laquelle se heurte toute appréciation qui se sait, s'accepte et va jusqu'à se souhaiter subjective; — mais difficulté qui, même lorsqu'il s'agit d'un musicien, ne diffère qu'en degré et non en nature de celle qu'offrirait un peintre ou un poète, de celle qui m'attendrait (pour ne point sortir de la famille spirituelle de Chausson) avec le Chassériau de la *Toilette d'Esther*, le Rossetti de *Nuptial Sleep* ou le Lamartine du *Chant d'Amour*.



Le Cantique à l'Épouse, — en regard de cette musique l'on pourrait placer en épigraphe ce titre d'un de ses chefs-d'œuvre. Un cœur sans « intermittences », un cœur « fait d'or solide », y célèbre en une luxueuse pénombre des noces sereines et comblées avec sa jaillissante, son intarissable faculté de sentir. Il s'enlace dans tout ce qu'il sent; et le miracle, c'est qu'au lieu d'être induit par là à quelque retour sur soi, au lieu de se contracter, à nouveau le cœur se dilate et se donne. Il est tout générosité, — mais de si pur lignage qu'il traverse, invulnérable, toutes les zones de la complaisance; — et cependant c'est toujours lui-même, lui seul qu'il chante. Musique qui ne débouche pas dans le sentiment, — qui en découle; la plus intime qui soit, mais d'une intimité comme continuellement dédiée. C'est qu'il semble que toute entière l'âme ici se soit faite cœur, et que dans sa musique elle ne veuille s'offrir que sous les espèces du cœur. D'où que la solitude n'y existe point à proprement parler.

La solitude absolue est de l'âme, — de l'âme « jetée dans le corps » ; elle n'est point du cœur, du moins du cœur qui porte en soi-même cette consolation de se pouvoir en soi-même épancher. La consolation par le cœur, c'est le geste même — si flexible — de cette musique, — consolation qui nous gagne, et qui nous dispense sa chaleur sans jamais se départir de sa noblesse.

Epanchement, tel est le mot qui convient à la musique de Chausson, — nulle part plus sensible peut-être que dans le *Poème* pour violon et orchestre où, opulent phénix, le chant du violon monte, descend, remonte encore, inépuisamment transperce de sa suavité ; — effusion, celui qu'appelle la musique de Franck. La distinction ici n'est point dans le sens des mots, mais si je puis dire dans le son même qu'ils rendent sur nos lèvres, — dans la différence de volume et aussi d'orientation ; le premier tout en poids, l'épaisse, l'onctueuse coulée de je ne sais quel inestimable miel du sentiment ; le second, tantôt un faisceau d'aspirations lumineuses, de rayons déjà captés par l'au-delà, tantôt un battement d'ailes, le bruissement même de l'allégresse. La musique de Franck, c'est un réservoir de force sans cesse alimenté par la vaillance angélique, — la musique que nostalgiquement évoque Coleridge,

*O pure of heart! thou need'st not ask of me
What this strong music in the soul may be!*

*Joy, virtuous Lady! Joy that ne'er was given,
Save to the pure, and in their purest hour.*

A la musique de Chausson je ne sais rien qui corresponde mieux que la phrase si insinuante des *Confidences* de Lamartine : « Voici ces strophes, baume d'une blessure, rosée d'un cœur, parfum d'une fleur sépulcrale. » Un baume souverain, là réside par-dessus tout peut-être la vertu, l'efficace de la musique de Chausson : que l'on songe au second mouvement, au *Très lent* du Quatuor en la majeur, à l'entrée du thème donné par l'alto où goutte à goutte les notes se distillent avec tant de sereine et comme de sphérique plénitude, sœurs de cette silencieuse musique qu'émet avec une si grave application la *Joueuse de Flûte* du Musée des Thermes.

Un baume qui ne laisse pas transparaître la blessure. Tout sentiment ici

est posé tel un joyau sur le sombre velours de son écrin : il semble qu'il soit comme doublé d'une moelleuse étoffe intérieure. Nulle part en cette musique le ver ne se décèle dans le fruit. Si pénétré de Wagner — surtout du Wagner de *Parsifal* — que fût Chausson, si proche souvent de lui par la façon dont la matière informée est conduite à son plus parfait degré de cohésion, il est aussi éloigné que possible — je ne dis point par la technique (à d'autres d'en décider), mais par le climat spirituel — du paroxysme de *Tristan*, de cet univers où « l'élan de l'amour vers la mort se déchaîne avec une véhémence inouïe, où l'insatiable désir s'exalte jusqu'à l'ivresse de la destruction » (1). Même dans le *Concert*, c'est moins d'un déchaînement qu'il s'agit que d'une marée irrésistible, mais toujours égale en son avance. Dans cette zone où, hors de toute dégradation, le mot de *comblé* trouve enfin son contenu, celui d'insatiable n'a plus place; ici nulle autre ivresse que de sentir : comment y concevoir la destruction? — Pas même la déchirure, — ce prestigieux coup de lance dont Brusquement Beethoven traverse ses thèmes comme pour les contraindre à aggraver encore leur profondeur. C'est que, sans cesse situé au point où le dehors et le dedans se coupent et s'affrontent, tenant compte de l'un et de l'autre et par là même de la plus sublime façon exposé, le génie si humain de Beethoven subit, reçoit, intègre au moins autant qu'il secrète : secréter indéfiniment, s'établir à demeure dans le labyrinthe souterrain, ce fut pour lui la récompense suprême, le soliloque des derniers quatuors. Dans la musique de Chausson le monde sentimental se suffit : non point la montée vers l'au-delà comme chez Franck, non point le militant héroïsme d'un Beethoven, et pas davantage le recours aux ténébreuses régions des instincts — chargées, troubles peut-être, mais si denses, si riches, et qui au génie de Wagner servent de bases de ravitaillement toutes-puissantes. A tel point spontané est ici le mouvement même du cœur, à tel point inépuisables ses ressources, qu'il figure comme l'instinct unique et qui partout opère. Eden que dès sa naissance, sitôt que s'élève son chant (2), le cœur possède pour séjour, d'où cette musique n'est jamais sortie, à l'intérieur duquel toute sa gamme se produit et se développe.

(1) D'Annunzio. Le Triomphe de la Mort.

(2) De l'Opus. I, le *Trio*, — que sans doute par scrupule artistique l'auteur de son vivant ne produisit pas au jour, et qui ne fut exécuté et publié qu'en ces dernières années, — le monde sentimental de Chausson est presque tout entier présent: du *Trio* aux chefs-d'œuvres de la musique de chambre postérieure, la différence est surtout dans le degré de saturation.



Musique de chambre... Le terme doit être pris ici dans ses deux acceptions : technique et locale, car de cette musique, c'est l'être même qu'il exprime. Que les chefs-d'œuvre de Chausson ressortissent à la musique de chambre; qu'ailleurs peut-être, — et parfois à mon gré jusque dans la *Symphonie* — le geste si personnel et si flexible se défasse quelque peu, évidence sur laquelle il est inutile d'insister. C'est que Chausson appartient à la race de ces artistes dont la grandeur n'est jamais mieux sensible que dans des dimensions modérées, — qui ne sont jamais plus larges ni plus suggestifs que dans les limites d'un cadre qu'ils n'éprouvent nul besoin de faire éclater, contre les parois duquel en aucun point leur génie ne presse. Race de ceux que volontiers j'appellerais les magiciens du tableau de chevalet, à qui sont dus dans tous les âges ces inestimables *quadri* portatifs qui formaient le glorieux apanage du *cabinet* de telles princesses de la Renaissance. Qu'il s'agisse de Giorgione par-dessus tout, du Watteau des *Assemblées dans un Parc*, du Ricard de *Madame Szarvady* et de *Marceline*, du Rossetti des *Sonnets*, toujours l'on éprouve que dans l'œuvre même seules des essences ont reçu accès, qu'elles sont là toutes concentrées, que, pour le spectateur et pour le lecteur, jamais ces brûle-parfums ne cesseront d'émaner. Mais — et c'est ici que s'affirme le privilège de la musique, celui en fonction duquel Walter Pater écrivait (à propos de Giorgione précisément) que « tous les arts aspirent à rejoindre la condition de la musique », — c'est à l'auditeur que sont réservées les fêtes intimes les plus rares. En écoutant le *Concert*, le *Quatuor en la majeur*, et le *Quatuor à cordes*, il semble que l'on assiste ou mieux que l'on participe à ce qu'il me faut bien appeler l'épanouissement de la concentration elle-même : ici non moins, seules des essences ont accès; mais ici — en vertu de cette « création de soi par soi » qui est la vie même du grand thème musical, ce sont essences qu, par delà la montée de leurs opulentes vapeurs, se donnent, et qui de chaque don nouveau émergent enrichies, tournant vers nous un visage toujours plus attendri, nous tendant une offrande toujours plus pré-

cieuse en son élargissement (1). L'étoffe intérieure dont partout cette musique de chambre est doublée, oui c'est bien là, me semble-t-il, que réside le trésor caché, — dans l'âme même de Chausson toute épanouie alors que concentrée, toute concentrée alors qu'épanouie, cette âme si digne qu'on lui applique les deux derniers vers de *Palme* :

*Et dont l'âme se dépense
A s'accroître de ses dons.*



« *Calme, calme, reste calme!* »

La musique de Chausson n'a pas besoin de la belle objurgation. C'est au sein même de l'élan le plus animé — ces pauses radieuses, qu'elle décrit parce qu'elle porte toute en soi « sa profusion » qu'elle marque — et souvent ces cercles où l'on choit comme dans autant de puits de paix. *Calme* : on se rappelle la prédilection avec laquelle Chausson inscrit le mot en tête de certains de ses mouvements. En cette musique, l'état de calme et le terme qui le traduit rencontrent leur plénitude et leur poids : rien ici de négatif ; non point une absence de trouble, mais l'indécomposable présence au centre même de l'être de je ne sais quel globe lumineux ; et rien non plus de conquis ou même simplement d'obtenu : la volonté ne joue aucun rôle : une persuasion glisse dans tous les membres son souverain apaisement. Tantôt la délectation recueillie du *Très Lent* du *Quatuor en la majeur* ; ailleurs, comme pour mieux se sentir soi-même, le calme se balance en l'un de ces dansants jeux antiques qui nous apparaissent la fleur même du délassement. Je me murmure la *Sicilienne* du *Concert*, cette Arcadie du cœur dont l'horizontal allongement évoque toujours pour moi l'*Océanide* de Chassériau, les longues jambes lisses, l'étirement sans mollesse, une langueur qui ignore que l'on puisse être fade. Chassériau et Chausson, — si proches par cette constante alliance de la noblesse et de la vénusté, par « cette réverbération spirituelle dans des formes qui, pour le

(1) Le premier mouvement du *Concert* ; l'alternance du *Grave* et de l'*Animé*, au début du *Quatuor à Cordes*.

modelé et le rythme, se rapprochent de l'antique » (1). Gautier disait de Chassériau qu'il était un Grec d'Asie Mineure; c'est dans une Grèce semblable que se balance la musique de la *Sicilienne*. La grandeur dans l'abandon, qu'elles sont rares les œuvres qui nous l'offrent, et que Chassériau et Chausson sur ce point sont fraternels!



Un jour que nous sortions ensemble d'une belle exécution du *Concert*, Jean-Louis Vaudoyer me dit : « Je ne sais pas d'œuvre de musique de chambre qui m'émeuve davantage. C'est une musique qui vous submerge complètement. Toutes les couleurs de la passion; et en même temps c'est une musique heureuse, une musique de lumière à son zénith. » On ne saurait plus justement nuancer. Musique heureuse, oui, mais non point joyeuse : elle permet au contraire de préciser la distinction entre les deux termes. La joie au sens dionysiaque — telle qu'elle dévale des *Bacchantes* d'Euripide, telle qu'elle bondit dans le *Scherzo* et le *Final* de la Septième Symphonie ou dans les danses d'archers du *Prince Igor*, — est toute absente de l'œuvre de Chausson. On y rencontre des accents triomphants comme l'attaque du *Quatuor en la majeur*, un des cris de confiance les plus jaillissants qui ait été proféré en musique et qui, repris à l'extrême fin, est articulé avec plus de certitude encore, — ou cette fantasia par laquelle débute le dernier mouvement du *Concert*, et où il semble que l'on voie luire dans le soleil les sabots des chevaux arabes; — mais là même on est très loin de l'ivresse dionysiaque, et plus loin encore des feux sombres qui entêtent. La musique de Chausson est un envoûtement, mais un envoûtement sans maléfice : rien de plus insistant que la remontée de ces thèmes qui repassent dans la mémoire et s'y infléchissent selon la belle courbe attendrie de telles épaules parfaites; mais si riche que soit l'incantation qui ici s'exerce, elle reste d'une inattaquable pureté. En cette musique qui toujours cependant « se plie à l'abondance des biens », dont on

(1) Expression appliquée à Chassériau par François-Paul Alibert dans son bel article : *Une visite à Jean-Dominique Ingres*, .. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1914.

peut dire en toute exactitude que « ses fruits lourds sont ses liens », nulle infiltration coupable : son eden est tout ensemble en-deçà et en dehors du péché. S'il y a dans la musique de Chausson comme une vie intérieure sensuelle, c'est qu'ici les sens eux-mêmes sont doués d'une vie intérieure qui leur est propre ; c'est que cette musique sourd au point d'intersection entre tous mystérieux, celui où simultanément s'opèrent et l'incarnation de l'âme et la spiritualisation des sens.



Non moins pure apparaît ici la qualité de la tristesse : sans amertume ni révolte ni éclats d'aucune sorte ; elle fait songer à ce mot de désespérance qui est comme le féminin de désespoir. La désespérance n'est-elle pas le son même que rend l'*Interlude* du *Poème de l'Amour et de la Mer*, ce *Temps des Lilas* dont la plainte revient avec une douceur si résignée, et dont il semble qu'elle absolve dans le moment même qu'elle s'exhale. Mais l'apogée de la tristesse dans la musique de Chausson, c'est le *Grave* du *Concert*, cet interminable office célébré dans la crypte du cœur et auquel on ne peut assister sans vivre à la lettre la phrase de *La Vita Nova* : « In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo qual dimora nella secretissima camera del mi' cuore, cominciô a tremar si fortemente — che apparia ne li menimi polsi orribilmente ; e tremando disse queste parole : *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabilur mihi.* » En ce mouvement très lié, — où c'est de la régularité même que se dégage l'exceptionnelle valeur émotive, — le tremblement d'abord est à peine perceptible ; la rotation de la roue s'effectue à de telles profondeurs que la conscience échappe encore à l'enregistrer, mais graduellement elle se signale, elle s'affirme avec une toujours croissante autorité ; et sur « l'esprit de vie » qui frémit alors jusqu'en des assises insoupçonnées, la tristesse pèse enfin de toute son auguste déité. « Parfum d'une fleur sépulcrale » ; mais comme chez Lamartine, en cette musique le sépulcre même retient les attributs de la fleur et du parfum ; même ici, l'incantation subsiste : jamais le cœur qui se chante n'est démuné de toute consolation.

« La tendresse est le repos de la passion. » Si limpide est chez Joubert le bonheur de l'expression que toujours d'abord il m'incline à acquiescer. Mais ici, a-t-il tout à fait raison ? N'en est-elle pas plutôt le salut, — et aussi la sublimation ? N'est-il pas vrai que la tendresse n'atteint à son comble, — ne s'impose à notre être comme le plus impérieux des besoins, — que lorsqu'elle est l'affleurement de la passion elle-même, d'une passion sous-jacente, — et sur laquelle alors, inconsciemment ou à dessein, il se peut que l'on se donne le change. Saura-t-on jamais, Joubert savait-il lui-même, — plus exactement peut-être ne tenait-il pas par-dessus tout à ignorer — dans quelle mesure Pauline de Beaumont et Louise de Vintimille étaient les objets de sa tendresse ou de sa passion ? — Dans la musique de Chausson, la passion est toujours soit présente, soit sous-jacente ; et de même que l'âme ne veut s'offrir que sous les espèces du cœur, la passion y apparaît de préférence sous les traits de la tendresse ; mieux encore : en cette musique s'épanouit la passion de la tendresse elle-même, la plus pure assurément de toutes les passions qui existent ici-bas. Keats écrivait à Fanny Brawne que pour traduire le culte qu'il vouait à son être physique il lui faudrait un mot « plus éclatant que celui d'éclat, plus beau que celui de beauté » ; pour traduire la tendresse infuse en cette musique, il faudrait un mot plus tendre encore que celui-là même de tendresse. Ces grands élans, cette intrépidité à sentir, à toujours sentir de nouveau — qui font du *Concert* comme la monumentale oblation du cœur — sont des élans qui, au sein même de leur puissance, n'oublient jamais pour le survoler l'objet auquel ils s'adressent, qui l'enveloppent au contraire, qui l'enlacent à tout moment : arabesques vigilantes qui tracent autant de sûrs abris, sinuosités qui s'interposent pour prévenir tout émoi, c'est là le signe infailible, le seul auquel se laisse reconnaître la passion de la tendresse. Qui le savait mieux que Stendhal : « N'aie pas la moindre inquiétude sur moi, je t'aime à la passion ; ensuite, cet amour ne ressemble peut-être pas à celui que tu as vu dans le monde ou dans les romans. Je voudrais, pour que tu n'eusses pas d'inquiétude, qu'il ressemblât à ce que tu connais au monde de plus tendre. » Ce que je connais dans la musique de plus tendre, c'est l'insistance avec laquelle resuscitent les thèmes du *Concert*, avec laquelle se déploient leurs amples volutes tutélaires.

CHARLES DU BOS.