



L'Esthétique de César Franck

Lorsque C. Franck mourut à soixante-huit ans en 1890, il était organiste de l'église Sainte-Clotilde à Paris et professeur d'orgue au Conservatoire. Parmi les gloires, les désastres et les révolutions de la capitale, il menait depuis quarante-cinq ans une existence silencieuse. Il y avait connu tour à tour la gêne, la médiocrité et une petite aisance. Hormis ses disciples et quelques amis, nul ne l'avait jamais considéré autrement que comme un maître de musique habile en son art, et un maître de chapelle consciencieux et distingué. Il fallut que plusieurs années eussent passé sur sa tombe pour qu'on l'admirât comme un « maître » tout court.

Quelques mois avant sa mort, une audition de son quatuor à cordes à la Nationale avait déchaîné les applaudissements. — Vincent d'Indy nous rapporte qu'il avait dit simplement : « *allons, voilà le public qui commence à me comprendre...* » Quelle admirable douceur et quelle joyeuse sérénité ne trouve-t-on pas dans ces paroles, quand on songe aux amères tristesses de Berlioz disant en des heures semblables : « ils viennent, mais je m'en vais. » Son convoi avait été celui d'un inconnu. Pas même de représentant officiel pour rendre hommage au professeur ; point de sympathie populaire autour de la dépouille d'un artiste : César Franck n'avait pu réunir autour de son cercueil que sa propre famille et une poignée d'amis.

Il n'eut d'ailleurs pas réclamé davantage. L'affection des siens, l'amitié de ses élèves suffisaient à cette âme tendre et sans ambition.

A cet égard Franck est une des plus nobles figures d'artistes qui soient. La gloire, ce stimulant si fort pour les cœurs romantiques ne semblait point compter pour lui. Hector Berlioz, par exemple, rêvait de fracas et de triomphes. Il aspirait à faire retentir dans le frémissement des foules la clameur d'orchestres babyloniens. Il voyait des armées grouillantes, porteuses de violons, de flûtes et de cors, passer au rythme de ses poings tendus parmi des peuples prosternés. A-t-il écrit une messe, une symphonie, un poème, il prépare son public, loue des salles, organise des répétitions. Il envoie des articles aux journaux, manœuvre la réclame, mûrit des succès que la plupart du temps il ne récolte pas. Il se désole des moindres échecs, s'exagère les plus légers éloges ; il rugit, il s'enflamme, il se désespère. Il n'est jamais seul avec sa pensée ; c'est devant le monde entier qu'il pense, qu'il souffre et qu'il écrit. Richard Wagner, moins exubérant mais plus tenace, maître de soi, conscient de son but et de son rôle, sait que son heure n'est pas venue. Mais il sait aussi que « *dans cinquante ans il sera le maître de la musique* ». Il rédige les lois de l'œuvre d'art de l'avenir dont il est le prophète, le mage et le pontife. Il règle les cérémonies, édicte des dogmes, lance des anathèmes. Il prêche la loi nouvelle, s'adresse à l'univers des païens barbares, qu'il va instruire dans l'impérieuse religion de l'Art intégral. Ni l'un ni l'autre n'a séparé l'œuvre d'art de son retentissement sur les masses. César Franck au contraire n'y vit qu'un acte de la vie intérieure, quelque chose comme une vertu silencieuse. Très exigeant pour les autres et pour lui-même, il se déclarait pleinement satisfait dès que le travail de la forme avait eu raison de toutes les matières revêches. Que les marques d'admiration lui vinssent de ses amis, de ses élèves, ce qui fut tout un, il en était touché et joyeux, car il tenait aux suffrages de ceux qu'il savait connaisseurs ; mais qu'elles lui fissent défaut de la part d'un public encore inattentif ou de personnalités officielles négligentes ou de mauvaise foi, il ne s'en souciait guère. Sa vie avait la belle unité spirituelle de ces carrières directes, taillées lentement, loin des passions et des rumeurs, au prix de la pensée.

Voilà ce qui lui donna sa dignité sereine et sa gravité souriante. Franck était un croyant chargé des plénitudes de la foi. Il croyait à la religion, à la beauté, à la musique, à la tendresse, à toutes les béatitudes de l'esprit. Il n'était point un apôtre ni un docteur : c'est par l'exemple qu'il enseigna. Il avait de la ferveur, ferveur de la prière, ferveur de la pensée. Il se complaisait dans le rayonnement des lumières intérieures, par qui sont éclipsées les contingences précaires de la vie. Plaire, flatter, suspendre sa conduite aux gestes imprévus des choses, c'est renoncer dès l'abord aux révélations mystérieuses de l'Esprit. L'art comme la foi se nourrit d'effusions et de solitude : il jaillit dans le silence abrité des âmes.

Que le succès ne vint pas dès l'abord vers cet artiste, non point dédaigneux mais impassible, avec pourtant de la bienveillance et de la joie, rien ne saurait moins nous surprendre. Le public qui décerne les hommages ou consacre les gloires a besoin d'être sollicité. Il faut qu'il le soit par la réclame, par quelque motif d'actualité piquante, de curiosité ou de colère. Or C. Franck eut trouvé vil de le flatter, et nulle cabale montée par des admirateurs bruyants ne vint frapper de front, pour le servir, les habitudes routinières des applaudisseurs.

Il fallait attendre que le temps mît ses œuvres à leur place. Il le fit sans trop tarder. Depuis l'exécution triomphale des *Béatitudes* conduite par E. Colonne en 1893, le nom de Franck fut sacré. On revint arrière pour expier des omissions qui parurent inexplicables. On se demanda comment tant de chefs-d'œuvre avaient pu rester inconnus. On joua peu à peu non seulement les huit *Béatitudes*, mais l'oratorio de *Rédemption*, les *chorals* pour orgue, les deux prodigieuses pièces pour piano, le Quintette, le Quatuor, la Sonate, la Symphonie en ré mineur, et l'on s'aperçut que ce modeste professeur d'orgue et cet obscur maître de chapelle qui pendant cinquante ans de sa vie n'avait cessé de produire, avait écrit au cours de ses vingt dernières années des œuvres impeccables, profondes et graves, monumentales mêmes, telles que seuls les plus grands génies de la musique en laissèrent de semblables.

Il ne fut pas en effet un heureux par aventure, génial un jour, stérile ou vulgaire l'heure d'après. Il se développa magnifiquement, sans doute

avec trop de lenteur, à notre gré, mais avec quelle sûreté et quelle puissance. Dès qu'il fut devenu lui-même, il fut grand dans tout ce qu'il fit. C. Franck est depuis Richard Wagner le premier qui ait été de taille à recueillir l'héritage des classiques. Si l'on partageait l'histoire de la musique au XIX^e siècle en périodes homogènes qui correspondent à ses aspects prépondérants, il faudrait y distinguer trois époques et trois noms illustres qui seraient, à n'en pas douter : Beethoven, Wagner et Franck.

Une phrase de Franck se reconnaît entre mille. Elle porte la marque d'origine, que le langage de la critique ne peut décrire car elle est faite de tous les impondérables qui ne s'expriment par aucun mot ni aucune syntaxe, mais que l'oreille musicienne, sinon exercée, distingue à coup sûr. Ces paroles semblent vides plus encore quand elles veulent décrire la musique que lorsqu'elles s'essaient à la critique de la peinture. Nous sentons alors combien l'instrument de nos pensées est abstrait et pauvre. Il nous sert de monnaie d'échange en effet, parce qu'il s'égale à toutes les valeurs, et ne retient de l'opulente diversité des choses qu'une forme générale sans richesse vivante. Nous voudrions faire sentir la qualité propre de la mélodie franckiste, nous ne parviendrons qu'à rappeler des souvenirs, non à évoquer des impressions. Ceux qui n'auront pas entendu la musique du maître ne verront dans nos paroles que quelques phrases tourmentées, à la recherche d'un inexprimable qui fuit.

C. Franck retouchait ses motifs comme une pâte que le travail allège. Satisfait de lui quand il avait atteint au degré de pureté qu'il souhaitait, il n'abandonnait point la tâche qu'elle ne fut accomplie selon son désir. Sa mélodie est cristalline ; elle ne surprend par aucune étrangeté inouïe et cependant n'est jamais vulgaire. Elle s'affirme dans la tradition de ce que nous avons aimé et connu de la musique, mais il ne semble point qu'on l'ait jamais entendue. Elle est ample et mesurée comme une belle phrase de Beethoven, peut-être avec moins de tristesse profonde, mais plus de gravité sereine. Elle est nette aussi comme le trait de crayon d'un maître. On ne peut en prévoir les contours, mais il semble pourtant — après coup — qu'ils étaient nécessaires. Elle s'impose comme une noblesse de race, sans brutalité, par le prestige. Tout superflu en est banni ; toute

fausse élégance en est proscrite. Elle n'est pas élégante, elle est mieux que cela. Elle a une distinction d'essence qui lui suffit pour surpasser d'emblée les pauvres artifices de l'étude. On ne peut dire non plus qu'elle soit gracieuse, ni subtile, ni souple, elle a mieux que la grâce, la souplesse ou la subtilité. Elle est vaste et sereine. Mais tous ces mots sont mal taillés à sa mesure. Elle majestueuse et calme toujours. Quand elle devient puissante, elle l'est avec une autorité grave. Ses déchainements sont mesurés, eurythmiques, calmes au fond, comme une colère divine. C'est en vérité le calme et la grandeur qui sont ses aspects les plus essentiels. On a dit pour la définir quelque chose d'exact, mais d'un peu niais. On a dit qu'elle était suave, on a parlé de pureté séraphique, de douceur céleste. Cela est juste, mais ce n'est pas tout, pas assez. Ces éloges la diminuent. Tout adjectif est de trop, car il limite, il élimine en affirmant. Définir c'est dire ce qui lui manque, or il ne lui manque rien. Cette musique est. C'est l'essence de la musique qui s'exprime, une révélation mystérieuse, mais que nous savions possible et que nous espérions.

Cependant on peut dire qu'elle a des accents, des inflexions, des retours qui ne sont qu'à elle. Elle évite les écarts, monte par un chromatisme opiniâtre mais sans rudesse ; elle retombe doucement. Elle aime à s'enlacer par demi-tons, rendus pour ainsi dire encore plus ténus à la lumière changeante des enharmonies, autour de notes qui reviennent et ponctuent la phrase musicale de leur balancement obstiné. Elle est *construite* comme on dit dans le langage de l'école. Ce n'est ni une ligne banale qui s'allonge et s'amincit, ni une succession de motifs fragmentaires, brisés comme des branches éparses. Elle vit, elle s'organise, s'étale et s'épanouit. Elle ne rentre pas dans l'ombre pour faire place à ces profusions cahotiques qui peuvent être belles ou simplement adroites, mais n'ont jamais la sérénité harmonieuse de la perfection.

Elle a de la ferveur sans être alanguie, elle chante des espoirs inassouvis, mais sans trahir de désespérance. Elle monte comme une prière, chargée de demandes, gonflée de nostalgie, mais confiante et sereine. Elle n'est pas inquiète ni désabusée, elle est ardente et douce. C'est le chant d'une âme religieuse touchée des grâces mystiques de l'Infini, mais dont les

élans inspirés ne décèlent point d'amertume. Elle n'a pas cette désolation lancinante qui donne au troisième acte de *Tristan* la sombre couleur de l'irréremédiable, et pourtant elle s'enroule aussi, s'étire, demi-ton à demi-ton sur les trames d'un chromatisme qui s'insinue, persiste et s'exaspère. Elle a des accents aussi expressifs mais qui ne sont point une plainte aussi lasse. Si la musique se mêle à des sentiments élémentaires, celle-là est imprégnée d'espérance qui adoucit et de ferveur qui console. C'est bien la musique de la Rédemption et de la Béatitude. Elle est émouvante car elle agite les profondeurs inquiètes de nos âmes, mais elle porte en soi l'apaisante vertu des prières.

C. Franck ne s'est pas contenté de ces mélodies que la pureté de leur matière sonore et le rythme musical de leur développement rendent admirables. D'autres que lui ont eu le don mélodique, et il faut bien reconnaître que la qualité de l'inspiration ne suffit point à faire les grands artistes. On pourrait même sans trop d'exagération paradoxale, affirmer que c'est là un don secondaire. Combien de pièces de Beethoven — pourtant immortelles — sont bâties sur un thème sans distinction, banal même quelquefois ? Mais la science du développement, la richesse des harmonies ou l'imprévu du contrepoint les ont transfigurées.

Or, comme maître ouvrier des sonorités savantes, C. Franck ne le cède à aucun autre. Nourri des solides enseignements de la tradition, assoupli par le dressage terrible d'écoles professionnelles dont il fut le meilleur élève, connaissant Bach par cœur, il avait étudié avec soin tous les grands maîtres ; sa science était profonde, consciente, réfléchie. Mais elle n'était pas seulement chez lui une habitude spirituelle, docile et souple comme l'habitude digitale d'un virtuose : c'était la vertu active d'une conviction. Au lieu de s'ébattre avec une facilité insoucieuse où la science et l'adresse ne sont plus que des outils pour aller plus vite — il s'appliquait à réunir toutes les ressources patientes de son génie pour s'exprimer avec plus de justesse et plus de dignité. Aucun travail ne lui paraissait alors superflu : il ne pensait pas que le mérite supérieur fût celui qui coûte le moins d'effort et n'avait point cette conception romantique du grand homme qui donne à la prédestination le rôle qui revient au labeur.

Mais cette application ne tendait point à orner sa pensée. Au contraire, nul ne fut plus sobre que Franck. Il travaillait en profondeur et en qualité. Il recherchait l'expression la plus directe, l'accent le moins tourmenté. Mais il avait l'ivresse des plénitudes harmonieuses.

L'analyse de ses accords est riche d'enseignement. Les parties se superposent, les basses chantent, les mélodies s'enchevêtrent mais restent distinctes comme si différents claviers devaient les porter, et les figures d'accompagnement s'ajustent et s'agrègent dans une ascension puissante mais sereine vers la majesté. Nulle part ces figures conventionnelles de remplissage que la facilité stérile aime appeler de l'écriture. Point de ces grands vides qui ouvrent des espaces nus sans donner de l'air ; aucun de ces artifices médiocres qui n'ont pour but que d'occuper les instruments quand la voix chante ou de ponctuer une phrase mélodique parce qu'il faut bien la soutenir. Tout y a sa vie et son rôle. Les parties se meuvent comme des êtres vivants qui respirent et qui chantent ; êtres vivants en effet, libres aussi, mais qui s'organisent ; univers soumis à des lois, chargé pourtant de sève et de pensée.

Les adversaires de Franck ont voulu tourner en ridicule, ou tout au moins traiter avec une certaine ironie facile son amour de la perfection et son obstination au travail. On lui a reproché la rigidité pointilleuse de ses principes d'écriture. On a pensé que plus de capricieuse indépendance convenait au génie. Franck se serait trop laissé lier par le souci de la perfection dans le détail, il aurait atteint à plus de grandeur s'il avait eu plus de fougue et moins d'exigences. Il aurait écrit davantage et son œuvre, moins impeccable, eut été plus impétueuse et plus vivante. Mais que ce sont là des paroles d'ignorance ou de mauvaise foi ! Jamais le soin que Franck apporta au détail de l'écriture n'alourdit ni n'entrava son inspiration. Bien au contraire, cette unité dans la qualité, cette pureté homogène, où les forces s'équilibrent et se proportionnent, donnent à son œuvre la grandeur imposante et calme de la perfection classique. Cette science d'ailleurs n'est pas prépondérante, et ne s'applique jamais au détriment de l'unité mélodique. Il serait plus vrai de dire que chez Franck la mélodie est partout. Elle dessine la ligne de faîte, toujours lumineuse et sobre,

mais elle se meut et se développe aussi dans le sous-œuvre, trace à toutes les hauteurs des dessins secondaires, cerne d'un contour net et noble ces matières sonores qui lui sont de vastes assises et auxquelles elle donne la forme et le style. Encore une fois cela est bien, et par essence de la musique : partout concordance et harmonie ; point de remplissages de fortune, point de vides ni d'entassements épais ; de la transparence, mais de l'abondance ; de la générosité mais de la mesure ; de la mélodie, mais aussi de la richesse et de la plénitude ; de la science qui se cache, de l'équilibre, de l'eurythmie, de la Musique en un mot, sans adjectif, sans restrictions.

Mais le rôle de la science, dans l'esprit de Franck, ne s'arrêtait pas là. Point ne suffit de savoir édifier soit des mélodies rares, soit une solide structure de notes. Leibniz pensait que la Musique est l'art de compter sans le savoir. S'il y a une part d'inconscient dans la jouissance musicale, le compositeur au contraire doit se faire une idée nette des correspondances et des retours qui seront l'armature de ses développements. S'il est vrai que nous calculons sans le savoir les temps forts d'une mélodie, les proportions d'un morceau, et que le résultat de ce calcul inconscient est de nous faire attendre, désirer et goûter davantage les reprises de chant ou de rythme, s'il y a une unité pour ainsi dire spirituelle de toute œuvre musicale, l'auteur, quant à lui, n'a pas le droit de se fier aux caprices de l'improvisation : il discipline la fantaisie et la soumet aux règles de ces législations occultes que l'auditeur exige sans les connaître. De là l'importance de la forme. Or, ces parties du développement sont constituées autant par les modifications des lignes mélodiques que par les changements de tonalités. Franck qui admettait, comme les plus grands maîtres, que le développement et la mélodie ne sauraient être anarchiques, a voulu en outre donner à ses œuvres une unité plus stricte qu'il appela *unité tonale*. Sans doute il n'y avait pas là, à proprement parler, d'innovation. Mais il était opportun que ces règles fussent précisées. Puisque la musique parle aux sensibilités profondes de l'homme, et cache sous une apparente fantaisie une structure robuste que l'oreille approuve sans l'apercevoir, il importe que ses couleurs comme sa charpente aient été calculées pour

répondre strictement à ces exigences inconscientes. Telle armure de dièzes ou de bémols ne surgit pas à l'improviste selon le hasard de combinaisons heureuses. La musique marche dans un sens, elle ne doit pas faire en vain de retour en arrière, ou sans raison piétiner sur place. Ce plaisir de l'oreille, de l'intelligence aussi, même quand il s'enveloppe dans d'obscures prédilections — demande, comme la volupté des yeux, l'entente des effets de lumière. Il y a donc une science du rapport des tons, pour que soient satisfaites les sympathies impérieuses de nos âmes.

L'unité tonale n'est d'ailleurs qu'un des aspects de la forme. L'unité des développements mélodiques en est un autre. A cet égard Franck a encore innové, et ses conceptions, si importantes pour l'étude de ses œuvres, ont aussi profondément modifié l'évolution de la musique.

Tout le monde sait ce qu'on appela après lui le « genre cyclique ». L'unité de thème a depuis trente ans beaucoup perdu de son prestige. On aime aujourd'hui à lui reprocher ce qu'elle peut avoir d'artificiel et de languissant. On en a fait un procédé. Mais de cela, Franck n'est point responsable. Au contraire, c'est bien à lui que revient le mérite d'avoir, par là, continué Beethoven. Or, renouer les traditions de l'auteur des quatuors à cordes et des grandes sonates pour piano, ne pouvait se faire que par réaction contre l'auteur de la *Tétralogie*, et voilà pourquoi l'histoire de la musique au XIX^e siècle s'ordonne en trois chapitres, sous trois grands noms.

Au moment où l'élite musicale de la France commençait à peine à s'initier aux difficultés rémunératrices des partitions wagnériennes, Franck en avait déjà apprécié tout ce qu'elles contiennent de génial et d'habile. D'Indy nous apprend que les œuvres de Wagner avaient leur place dans la bibliothèque du maître, et que celui-ci les prenait parfois au cours de ses leçons afin d'en tirer des enseignements. Pour se mettre lui-même en veine, il lui arrivait aussi d'en jouer quelques pages. Comme tous les musiciens sincères et cultivés, Franck avait, dès l'abord, admis Wagner parmi les maîtres de la musique ; mais, avec sa réserve placide et sa candeur bienveillante, il ne voyait là nul sujet de querelle, nul prétexte à de

publiques protestations. Ce ne fut donc ni par hostilité ni par ignorance que César Franck instaura à côté de Wagner une nouvelle école qui devait combattre et effacer son influence grandissante.

Wagner avait en quelque sorte morcelé la musique, émietté la symphonie orchestrale. Il ne s'agit pas de nier ici l'extraordinaire puissance, la magnifique continuité de certaines pages — d'un seul tenant — comme l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, celle de *Tristan*, la mort d'*Yseult*, la *chevauchée*, la *marche funèbre*, et tant d'autres. Je veux dire simplement que par hypothèse, dans la conception du drame wagnérien, la musique servante n'est qu'un commentaire de la parole ; avec ses leit-motifs, ses soubresauts, ses ponctuations, ses arrêts, son orchestre enrichi de mille développements secondaires, de rappels discrets en broderies, profonds et multiples comme notre inconscient même, elle perd la belle continuité formelle et la netteté robuste de structure qui sont en somme l'expression musicale de l'intelligence réfléchie faite purement musique. La pensée sonore ne devait plus absorber l'attention qu'il fallait réserver toute entière à la parole chantée. Wagner l'a affirmé à plusieurs reprises : la musique, n'est plus un but, mais un moyen. Elle explique, elle commente, elle enrichit de toutes les vibrations inconscientes ce langage atone qu'a décoloré le besoin de généralités vagues, utiles à la vie pratique. La musique s'efface, se fragmente, suit les fluctuations du discours, tend au-dessous des mots et des phrases un réseau sans formes précises où viennent se prendre et se fixer les réalités intimes des consciences.

Il fallait le génie musical d'un Wagner pour illustrer cette théorie psychologique et métaphysique à la fois d'exemples assez sublimes pour faire croire à la vérité de la conception. Manié par un esprit médiocre, cet art fut devenu inextricable et plat. Il eût par là même crié la fausseté de ses titres de noblesse et l'imposture qui marqua sa naissance. Aussi bien, Wagner mort, ses imitateurs sans génie menacèrent-ils aussitôt de réduire la musique au rôle d'une servante brouillonne et vulgaire. — Il apparut de mieux en mieux que l'*Art de l'avenir* n'était que la magnifique expression d'une personnalité géniale : il s'était épuisé tout entier en une fois. Dans les fêtes éblouissantes et inoubliables de Bayreuth,

Wagner avait dilapidé tout un patrimoine, dont nul après lui ne pouvait recueillir avec fruit les vestiges.

En regard de cette musique que des imitations maladroitement avaient fait déchoir de sa noblesse primitive, après que les théories d'un artiste génial mais sophiste l'eussent privée de sa liberté, C. Franck restaura les droits de la mélodie et de la forme. Il rétablit les droits de la musique à n'être que de la musique. De lui date la renaissance de ce que nous appelons la musique pure.

Cependant il ne faut pas là non plus voir de brusques transitions. Comme les grands initiateurs, Franck ne fut pas strictement novateur. Il fut de son temps en un sens, en un sens aussi avant-coureur de l'avenir. Son œuvre est assez riche pour receler des contradictions. La cohérence absolue n'est point féconde, elle est un terme, point un commencement. C'est par ses traits dominants et ses vertus latentes que l'œuvre de Franck agit et prépara. Or ses traits dominants, sa pureté, sa cohérence mélodique, ainsi que sa robustesse de structure, sont les qualités essentielles de la musique libre.

La mélodie domine vraiment le morceau tout entier de sa continuité impérieuse ; elle ne glisse pas en sous-œuvre, elle n'est point la ligne ondoyante que l'on perd de vue parce qu'elle se dissipe en une sorte de buée sonore, harmonieuse et émouvante sans doute, mais impalpable et comme évaporée, elle marque sa trace, elle s'impose, elle régit et coordonne. Parfois elle se dédouble, se multiplie, mais nulle part elle ne se désorganise : elle reste le cerne lumineux où viennent s'enchasser les sonorités massives. Que l'on écoute les pièces pour orgue, les trois chorals, les œuvres pour piano, celles de musique de chambre, la symphonie, toutes ces fortes constructions où ne se mêle nulle idée étrangère aux formes musicales ou aux contours mélodiques ; et l'on comprendra comment la manière de C. Franck condamnait l'esthétique du drame wagnérien. Puisque la netteté des lignes entraînait une conception nouvelle de la forme, celle-ci s'élaborait avec les éléments mêmes de la mélodie : elle ne se façonnait point au gré d'une pensée psychologique, métaphysique ou simplement humaine, étrangère en somme à la musique, ou tout au moins différente d'elle.

Les brusqueries, les douceurs, les changements de lumière ne sont pas liés à quelque texte qu'il s'agit de commenter ou de rendre plus émouvant. La loi selon laquelle l'œuvre grandit, est uniquement celle qui régit les rapports musicaux : rapports du rythme, au sens large, c'est-à-dire rapport des durées, proportion des longueurs ; rapport des couleurs, c'est-à-dire unité tonale ; rapports mélodiques, c'est-à-dire unité de développement : C. Franck a rendu à la musique l'unité.

Pour reprendre en les renversant les paroles de Wagner, la musique cesse d'être un moyen et devient un but. Elle est son but à elle-même, elle puise dans sa substance propre le principe de ses transformations.

On juge dès lors la signification de Franck, replacé à son époque et dans son milieu. Au moment où la magie de Bayreuth semblait affirmer que Wagner était bien — comme il l'avait proclamé lui-même — le musicien de l'avenir, alors que toute musique semblait être devenue un moyen d'expression au service du théâtre, ou tout au moins de quelque pensée dramatique ou philosophique, un homme eut assez de génie pour réfuter par des œuvres indépendantes ce paradoxe éblouissant. Il se peut que l'avenir soit à l'art synthétique : un autre Wagner nous fera peut-être admirer, par quelque nouvelle synthèse, où musique, peinture et drame seront unis, la prescience du premier, et les musiciens regretteront sans doute que nous soyons revenus pour quelques temps en arrière. Cela n'est point impossible. Pour ma part je ne le crois pas : je ne crois pas du moins que cette nouvelle formule soit jamais semblable à celle que nous donna le théoricien de Zurich, car je pense que la musique gardera pour l'essentiel l'ensemble de sa législation purement musicale et ne se prêtera jamais avec éclat qu'à de passagères collaborations. Quoi qu'il en soit l'art est ce que le font les artistes. Après Wagner ses imitateurs n'ont rien créé de grand. Ce ne furent pourtant ni les drames lyriques, ni les poèmes symphoniques qui firent défaut, souvent compliqués d'un glossaire, où les motifs et les fragments de motifs étaient munis de notes explicatives. C. Franck revenait à la tradition qu'un génie paradoxal avait rompue.

Mais il apportait en outre à la musique pure le secours d'une science renouvelée, et son œuvre n'est pas de second plan. C'est à Beethoven

qu'il fait songer. Comme lui, Franck a ce sens admirable de l'équilibre qui sait pour de vastes pensées musicales créer des formes souples mais puissantes où les plénitudes s'harmonisent dans l'unité. Il n'a point cette fantaisie un peu inquiétante et parfois morbide qui aime les flâneries, les écarts et les excès : il ne s'abandonne point aux débordements frénétiques ni aux anarchies tumultueuses. Il est sans cesse maître d'une pensée qui se discipline et crée pour s'exprimer un langage robuste par la syntaxe, sobre mais varié par la couleur. Comme Beethoven il a aussi cette noblesse naturelle qui magnifie les moindres gestes de la vie, le même esprit logique, le même souci de l'abondance. Tous deux, ils ont su verser dans ces formes stables et fermes le contenu mouvant de leur âme. L'un est plus tourmenté, plus aigu dans ses souffrances et ses désespoirs, l'autre plus apaisé. Ici plus d'angoisse brûlante, là plus de sérénité réfléchie. Mais l'un comme l'autre se meut dans une atmosphère de dignité et de puissance où ne savent respirer que les génies.

Pour être l'égal d'un Beethoven il ne manqua à C. Franck qu'un peu plus de précocité ; il ne le fut que pendant vingt ans, mais il le fut alors exactement.

MAURICE BOUCHER.

