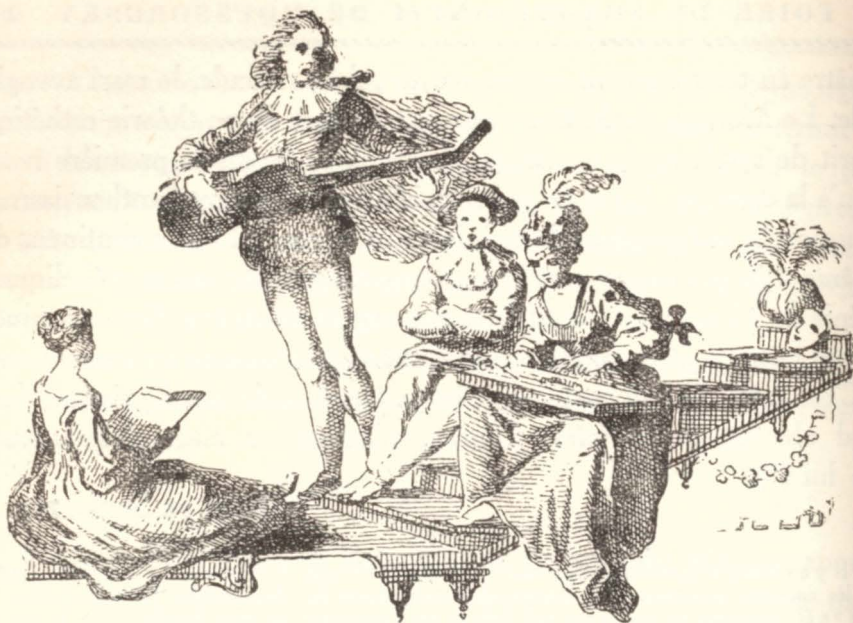




L'évocation du XVIII^e siècle dans la musique d'hier et d'aujourd'hui



L y a quelques années, Ricardo Vines donnait un concert au programme original et riche d'enseignements. Il avait uni, dans une seule et même séance, les clavecinistes d'autrefois — Couperin, Rameau, Daquin — aux maîtres actuels qui ont tenté l'évocation du XVIII^e siècle : Chabrier, Fauré, Debussy. L'impression resta curieuse, et presque étrange, pour qui s'arrêtait à ce rapprochement d'apparence paradoxale. Parfois, évidemment, une certaine filiation se laissait entrevoir, et l'on était tenté de crier au prédebussysme, après avoir entendu les *Chérubins* de Couperin le Grand. Mais surtout, l'œuvre des modernes prouvait qu'ils avaient obéi à une vision bien déterminée du passé, sereine et joyeuse chez les uns, mélancolique chez d'autres.

Tel est le point de départ de cette étude. Il m'a paru que le XIX^e siècle musical avait diversement compris son prédécesseur, suivant les époques, suivant les tempéraments aussi. Au lieu de les étudier avec quelque objectivité, on a prêté aux artistes d'alors les intentions les plus contraires : 1880 ne se représentait pas comme 1850 les hommes et les choses de la Régence ; le Watteau des symbolistes n'était plus du tout celui que les romantiques avaient imaginé ; le sens intime du menuet n'est pas le même, chez Musset et chez Verlaine. Ne fallait-il pas fixer un peu, en les expliquant, ces images du passé, si dissemblables, et montrer comment elles inspirèrent les musiciens, quand ils voulurent — et le cas n'est pas rare — évoquer Trianon, les grâces anciennes, « les prestiges enfuis » ?

I

On pourrait poser en principe que les grands courants émotifs du XIX^e siècle à son aurore forment un vivant contraste avec ceux de l'âge précédent. La bourgeoisie du temps de Louis-Philippe se nourrit de Voltaire, et prétend trouver en *Candide*, ainsi que dans *l'Essai sur les mœurs*, le palladium de ses opinions : mais ce qu'on pourrait appeler « l'âme sensible » des Romantiques, telle que nous la révèlent ses enveloppes musicales, plastiques, picturales ou littéraires, s'en écarte comme à plaisir.

La fameuse apostrophe de Rolla :

Dors-tu content, Voltaire ?...

n'est pas la vocifération d'un instant. C'est toute une génération qui veut jeter l'anathème à la génération antérieure, afin de mieux s'en différencier. Au « hideux sourire » de Voltaire, le romantisme oppose tous ses idéaux. En face de l'amour échange de fantaisies, il dresse l'amour fatal et passionné ; au lieu de la nature mythologique et composée de Trianon et de Louveciennes, la nature vierge et consolatrice ; réagissant contre la vie de salon, la solitude lamartinienne : que sais-je encore ? Insister serait définir à nouveau tout le romantisme : la cause est entendue. Constatons simplement qu'une époque aussi différente de son aînée faisait mieux de l'ignorer : ce fut le cas en musique plus qu'ailleurs.

La position de Berlioz, à cet égard, reste significative. Je ne crois pas qu'il ait jamais nommé Rameau, dont le nom ne figure ni dans les *Années romantiques*, ni dans le *Musicien errant*. C'est préférable, car il est douteux qu'il ait pu l'aimer, tant les deux natures contrastent. Pour celui qui rejette toute esthétique définie, qui n'admet aucunement l'idée d'une pierre de touche, aux yeux duquel le grand principe est qu'« on aime parce qu'on aime », que signifierait *l'Harmonie réduite à ses principes naturels* ? Il aurait jugé routine ce qui, pour Jean-Philippe, constituait la base nécessaire à l'inspiration ; il n'aurait pas senti, selon toute vraisemblance, la puissance mesurée d'un récitatif ramiste, et la grâce nerveuse d'une pièce de clavecin. Nous touchons peut-être au principal malheur qui pèse sur notre musique : ses grands épanouissements se sont ignorés les uns les autres. Le lullisme ne sut rien emprunter à l'art polyvocal du XVI^e siècle, dont il méconnaissait l'existence, et notre romantisme musical négligea, dans l'art de Rameau, ce qui pouvait s'orienter déjà vers l'avenir. A cet égard encore, Berlioz reste exceptionnel, par rapport à la France du XVIII^e siècle comme par rapport à son époque antimusicale. La transition fait défaut.

Il jugea de la musique du XVIII^e siècle d'après le seul Gluck, l'un de ses dieux : c'est un peu comme s'il eut jugé de sa production littéraire d'après le seul Jean-Jacques. Et l'on ne voit pas qu'il ait remarqué, dans l'œuvre du chevalier, ce qui peut, à la rigueur, passer pour l'héritage des Rameau et des Daquin : ballet d'*Armide* ou célèbre gavotte d'*Iphigénie*. Il n'en retient que cette déclamation véhémement, qui avait fait pleurer, déjà, Julie de Lespinasse, et ce qu'on pourrait appeler l'orchestre psychologique : pantomime d'*Orphée*, marche religieuse d'*Alceste*, dont l'écho retentit dans les *Troyens*. Mozart ne lui inspire, en somme, que des éloges modérés, ce qui, chez lui, n'est pas bon signe ; on voudrait, pour se sentir convaincu, un enthousiasme comparable aux accents de rage qu'il trouve pour invectiver les « ravageurs » de *la Flûte enchantée* et de *don Giovanni*. — Ces deux noms mis à part, il reste le seul souvenir, galvaudé, des genres d'autrefois : l'opéra-comique, que Berlioz était peu fait pour comprendre. Son admiration d'enfant pour Dalayrac ne fut

qu'un feu de paille ; et les survivants attardés, Auber et Boïeldieu, ne lui inspirent que de mordantes ironies.

Ils les avaient amplement méritées, d'ailleurs, par leur conservatisme aussi peureux que stérile : mais leur œuvre, celle d'Auber surtout, n'a pas le seul inconvénient d'être au moins médiocre. Elle fut l'écran derrière lequel la vraie musique du XVIII^e siècle resta, jusqu'à nos jours, dissimulée. Avant l'apparition, toute récente, du mouvement ramiste, la France musicale ne connut l'art de l'ancien régime que sous sa forme la plus frivole. Celle forme fut la seule susceptible de plaire au public du Second Empire. Après tout, *Zémire et Azor* était moins loin de *la Belle Hélène* qu'*Hippolyte et Aricie* ; le charmant *Roi l'a dit* de Léo Delibes continuait la tradition. Vers 1860, on pouvait croire que l'art musical de la monarchie déclinante se résumait en ces bluettes. Et le cas n'était pas spécial à la musique. Le boulevardier qui se délectait aux chroniques d'Aurélien Scholl n'était très éloigné ni de Dorat, ni de Parny, ni de Piron. Le Parisien curieux de peinture pouvait, à la rigueur, s'intéresser à Boucher, vu sa chronique galante. Le sentimentalisme de province s'accommodait parfois de celui de Greuze. Mais tout cela restait bien éloigné de Watteau. On en sut qui lui préféraient Lancret.

Ainsi, l'image d'un XVIII^e siècle voluptueux et frivole s'était acclimatée, chez les Français d'avant 1870 : et cette notion, superficielle ou pour le moins incomplète, régit tous les arts, ou peu s'en faut. Musset chante-t-il Versailles ? C'est sans éprouver la moindre mélancolie qu'il se transporte

Sur trois marches de marbre rose ;

Vermersch, le futur communard, ne demande à Lancret que l'inspiration d'un sonnet charmant et sensuel :

Camargo, dont le teint pareil aux roses-thé
Révèle galamment qu'elle a soupé la veille,
Effeuille chaque nuit sa vie, une merveille
Exquise de débauche et d'ingénuité.

Un air de Philidor sommeille sur sa bouche,

Qu'un joyeux papillon d'été, volant par bonds,
De son aile de feu parfois éventa et touche.

Arsène Houssaye, le plus parisien de tous les chroniqueurs, a le grand mérite d'aimer l'époque oubliée, de la faire aimer à ses lecteurs ; mais il contribue, plus qu'un autre, à laisser du XVIII^e siècle une image avant tout galante. Parle-t-il de Boucher dans la *Revue des Deux Mondes* ? C'est pour y voir « le peintre de l'esprit et de l'amour, qui a peint la nature « à ses jours de fêtes », et sans lui consacrer, dans son *Art français du XVIII^e siècle*, plus de pages qu'à Le Moyne ou qu'à Carle Van Loo. Lui, du moins, n'ignore pas tout à fait la musique de ce temps, puisque le même ouvrage accorde sept pages à Rameau : mais comment soutenir qu'il le comprend, quand on se trouve en présence d'un tel jugement : « Rameau était le plus savant des musiciens, à peu près comme Boileau « était le plus savant des poètes » ? Il est mieux à son aise, on le devine, quand il traite de Grétry : encore éprouve-t-il le besoin de se représenter ses amours placides et son honnête ménage comme une bergerie de Boucher. — Faut-il aller jusqu'à dire que l'esprit des Goncourt est le même ? Oui, dans une large mesure. Relisons leur *Amour au XVIII^e siècle*. Sans doute, ils ont voulu conclure par quelques exemples de passions sincères et profondes : M^{lle} Aïssé, Julie de Lespinasse, la marquise de la Poplinière, Louise de Condé. Sans doute encore, ils sentent, et disent parfois, que l'amour d'alors — curiosité de l'esprit, libertinage de pensée — devait engendrer l'inquiétude, et que la galanterie trouvait son amertume en elle-même. Mais, ceci posé, le livre entier laisse l'impression d'une société frivole à plaisir, et favorable à la débauche distinguée : cette phrase de son début : « Volupté, c'est tout le XVIII^e siècle », pourrait lui servir d'épigraphe.

Cette image d'un âge aimable et facile devait agir, nécessairement, sur la musique correspondante. De fait, jusqu'à la réaction symboliste, les musiciens qui situent leur inspiration soit dans un décor d'ancien régime, soit dans une forme ancienne, cherchent à la parer de lignes élégantes et volontairement frivoles. L'innombrable et souvent lamentable armée des gavottes, menuets, sarabandes et rigaudons, constituée par deux

génération de musiciens, reste immuablement fidèle à cet esprit. C'est toujours la gavotte alerte et sautillante, le menuet qui prétend à la grâce, la sarabande qu'on veut rapide et trépidante même, en toute méconnaissance de son style. Mieux vaut ne point parler des productions d'ordre évidemment inférieur, comme certains menuets chantés où la pauvreté musicale s'apparente à un marivaudage du plus mauvais aloi. Constatons simplement que les plus grands d'alors, Saint-Saëns et Massenet, se font du XVIII^e siècle l'idée qui vient d'être exposée, et celle-là seulement. Certes, chez Saint-Saëns, la pâte musicale d'une gavotte ou d'un menuet ne peut être sans valeur ; la donnée du *Thème varié* pour soprano pourrait figurer dans *Titon et l'Aurore*, et l'éditeur des œuvres complètes de Rameau ne pouvait faire moins. Aussi peut-on s'étonner de l'erreur qui lui fit associer un menuet, très pur de lignes, à une valse quasi-romantique : mais on ne s'étonnera pas qu'il lui conserve la netteté limpide qui convenait à son propre tempérament, plus encore qu'au pastiche entrepris. Ce menuet en *fa* majeur, intentionnellement rythmé, coupé d'appogiatures discrètes, s'apparente au menuet de Méhul, qui figure dans sa seconde sonate de clavecin ; il pourrait servir de musique de scène à quelque « Ballet du Roy » : il n'exprime aucune sensibilité contemporaine. A cette pièce, mieux encore qu'à l'ensemble de l'œuvre, mérite de s'appliquer le jugement connu de Romain Rolland : « Regard limpide du passé... fragment d'un monde disparu. »

On ne peut parler en ces mêmes termes de l'œuvre « ancien régime » de Jules Massenet. C'est exprimer un lieu commun — trop commun — que l'accuser d'avoir mis en scène, immuablement, la même sensualité, faite d'élégance perverse. L'opinion générale a besoin d'être précisée, surtout quand il s'agit de *Manon*, et même de *Chérubin*, quoique cette comédie chantée s'explique surtout par la mode, et par Monte-Carlo. On n'a pu faire à *Manon* le reproche de facilité négligente, qui devient fatal, après *Thaïs*... L'examen de la partition révélerait une connaissance certaine de Rameau ; certains rythmes de la gavotte inaugurale ont été cueillis, volontairement, chez Jean-Philippe : le pastiche, à cet égard, fut suffisamment poussé. Mais c'est alors qu'on peut constater l'action

de l'ambiance, et le pouvoir d'une image toute faite. La notion du XVIII^e siècle aimable et superficiel en ses amours restait si impérieuse encore, que Massenet ne s'en dégagait point. C'est dommage, car il lui manqua, par là même, d'être le traducteur fidèle de l'abbé Prévost. « Il a poétisé Manon », disait l'un de ses admirateurs : critique autant qu'éloge. Du roman sensuel, il a fait un conte galant. Sur cet amour tantôt fripon, tantôt sublime, il n'a greffé qu'une musique aimable, assez souvent charmante, mais où la passion n'élève pas suffisamment la voix. Au lieu d'aimer âprement, des Grieux rêve « en fermant les yeux ». A dire vrai, il y a moins de sensualité profonde et perverse dans *Manon* que dans *Marie-Madeleine*...

Ainsi, de Musset à Massenet, on se fit du XVIII^e siècle une idée, toujours la même, une image voluptueusement élégante, sensuelle en son sourire ; et cette source d'inspiration pouvait se résumer en ces vers de Mezzetin, qui commencent et terminent *les Uns et les Autres* de Verlaine :

Puisque tout n'est rien que fables
Hormis d'aimer ton désir,
Jouis vite du désir
Que te font des dieux affables.

Il s'agit de n'être point
Mélancolique ou morose.
La vie est-elle une chose
Grave et réelle à ce point ?

II

Et pourtant, ce même Verlaine, qui chante la douceur de vivre « dans un parc imité de Watteau », évoque par ailleurs, avec les *Fêtes galantes* et les *Ariettes oubliées*, un XVIII^e siècle embrumé de mélancolie neurasthénique. Comment s'expliquer ce contraste, et surtout sa soudaineté ?

Ce n'est pas assez que d'en appeler aux retours capricieux de la mode. Encore faut-il y songer. On sait que le XIX^e siècle finissant s'engoua, presque tout à coup, d'un passé qu'il avait méconnu jusqu'alors. Sans retracer l'histoire de cet engouement, constatons qu'il fut moins superficiel, moins momentané que certaines admirations ultérieures : le goût

pour les primitifs, réveillé par l'exposition de 1904, n'a pas eu la même portée, et ne tient pas la même place dans l'évolution de la sensibilité contemporaine. L'affection pour le XVIII^e siècle fut au moins plus durable : on la trouve dans les premières résurrections de Watteau ; on la constate, plus près de nous, dans la fameuse exposition des Cent portraits de femmes et dans l'apothéose des Quentin la Tour retrouvés. Elle fut aussi plus universelle. Tandis que la critique littéraire, aiguillée par Lemaître, redécouvrait Dancourt, Marivaux, Sedaine, — tandis que l'histoire, avec les Goncourt et Pierre de Nolhac, reconstituait, patiemment et passionnément, l'existence disparue, l'amateur de 1890 retrouvait les goûts de l'amateur d'autrefois. Il collectionnait les meubles de Cressent et de Riesener, il disputait à prix d'or les terres cuites de Clodion, il s'attachait aux petits maîtres, totalement oubliés jusqu'alors, qui s'appelaient la Fage, la Rue, Louis Dubourg. Et cependant, favorisée par cette tendance générale, servie surtout par l'érudition clairvoyante de quelques musiciens chercheurs — Saint-Saëns, Charles Bordes, etc. — la vraie musique du XVIII^e siècle sortait de son long sommeil. Rameau, réédité, reparaisait au concert, sur quelques scènes de province, à l'opéra : c'étaient les révélations de *Dardanus*, d'*Hippolyte et Aricie*, de *Castor et Pollux*. Le goût de la recherche s'en donnait, pourrait-on dire, à cœur joie : on dédaignait de s'arrêter aux seules gloires reconnues, on fouillait pieusement dans les écoles instrumentales, on faisait revivre, par l'édition comme par l'audition, Francœur et Joseph Marchand, Guignon, Denis et Sënaillé.

Tout ceci pourrait n'être que découvertes historiques, et leur intérêt profond serait assurément moindre, s'il n'y avait eu qu'enrichissement du patrimoine artistique, par une meilleure connaissance du passé. On a retrouvé, depuis, le chant choral du XVI^e siècle, sans qu'il ait exercé d'influence très profonde sur la musique d'aujourd'hui. Les quatuors vocaux de Debussy et de Ravel gardent, dans l'œuvre de leurs auteurs, un caractère épisodique. Pourquoi donc faut-il accorder, à ce retour du XVIII^e siècle dans nos préoccupations d'hier, une particulière attention ?

C'est qu'il ne s'agit pas d'une redécouverte en quelque sorte objective et désintéressée. L'attention dépassa le stade de la curiosité intellec-

tuelle : très vite, un sentiment plus intime s'y mêla. La connaissance de jadis appela le regret de l'époque disparue : phénomène identique à celui que signale Louis Bertrand, à propos du mirage grec, dans la préface très pénétrante de son meilleur livre : *la Grèce du soleil et des paysages*. On se prit à regretter ce passé dont Fragonard et Rameau nous léguaient l'image enchanteresse : on eut jusqu'au désir un peu maladif de le revivre. N'est-ce pas ainsi qu'il faudrait expliquer le charme nostalgique des romans d'Henri de Régnier ? Sans doute a-t-il la notion de ce que ce regret comporte, en lui-même, de chimérique et d'artificiel ; parlant par la bouche de Lauvereau, l'un des héros du *Passé vivant*, il laisse entendre que la jouissance du passé repose sur une pure fiction : je goûte d'autant plus, dit-il en substance, cette époque unique et délicieuse que je vis cent ans après elle ; je puis voisiner avec Madame de Pompadour, tandis que j'aurais vécu misérable sans doute, pareil à ces gueux que dessina Cochin. — Mais la curiosité du passé l'emporte, et aussi le désir de se retrouver en lui. Jamais il ne l'a mieux traduit que dans *le Pavillon fermé* : car il s'y définit lui-même « un de ceux-là qui aiment d'un obscur amour « les belles choses du passé en leur cadre de secret ou de lointain, de « ceux qu'attire au fond des parcs abandonnés, au bord des eaux mortes, « le mystère des pavillons fermés, même s'ils ne contiennent, derrière « leurs murs délabrés et leurs vitres vernies, que la désillusion taciturne « de la solitude et du silence. »

Ces lignes ne servent pas qu'à définir le regret du passé disparu : elles fixent la couleur de ce regret, nostalgique et las. Le cas n'est pas spécial à l'auteur des *Histoires incertaines*. Certes, nul autre écrivain, poète ou romancier, ne s'est incorporé davantage à l'ancien régime finissant. Mais toute cette génération intellectuelle a subi, plus ou moins, le mirage de Watteau : ou, pour mieux dire, car c'est ici l'essentiel, elle a reporté sur Watteau, sur l'époque entière, son propre état d'âme. Le fait vaut d'être signalé, nettement. L'époque qui ressuscita le XVIII^e siècle ne fut-elle pas l'époque symbolique et décadente ? La poésie, qui devenait alors intuitive et musicale, c'est-à-dire essentiellement évocatrice, se prêtait ainsi, non plus au déploiement des passions romantiques, aux affirmations de

l'impavidité parnassienne, mais à l'expression d'un certain spleen; moins macabre que celui de Baudelaire, plus mélancolique en sa discrétion ouatée. Le symbolisme voulait être, et sut être le traducteur des tristesses indécises, des mélancolies latentes et inexpliquées :

C'est bien la pire peine...

Est-il très étonnant qu'il ait remplacé cette mélancolie dans le cadre d'un jardin français, voisin de Versailles désert, et qu'il ait projeté sa propre désespérance sur l'époque récemment retrouvée, maintenant chérie ?

Souvenons-nous de Verlaine. Ce n'est point le simple hasard qui le fait situer sa *Nuit de Walpurgis classique* dans un jardin de Lenôtre,

Correct, ridicule et charmant ;

ce n'est point sans raison qu'il termine la danse des ingénus par une sorte de frisson mystérieux, qu'il trouve une tristesse secrète en ces « masques et bergamasques » dansant au clair de lune, et qu'il remplace le douloureux *Colloque sentimental*

Dans le vieux parc solitaire et glacé.

Mais Samain va se montrer plus explicite encore. Il ne se contente pas de chanter, en sonnets inoubliables, la tristesse pénétrante de Trianon désert et du bosquet de Vertumme abandonné : dans l'hommage à Watteau, dans l'invocation au peintre des *Fêtes galantes*, tout est mis en œuvre pour embrumer l'*Embarquement pour Cythère*, sous de neurasthéniques indécisions :

Ton art léger fut tendre et doux comme un soupir,
Et tu donnas une âme inconnue au désir
En l'asseyant aux pieds de la mélancolie.

.
Les cœurs s'ouvraient dans l'ombre au jardin apaisé,
Et les lèvres, prenant aux lèvres le baiser,
Fiançaient l'amour triste à la douceur des choses.

Tout cela se résume avec le célèbre menuet de Fernand Gregh :

... je pleure
D'entendre frémir cette voix,
Qui vient de si loin, d'autrefois
Et qui pleure.

Il serait étonnant que cette vision du XVIII^e siècle — grâce inquiète et douloureuse — n'ait pas été celle aussi des musiciens de ce temps. Plusieurs l'ont fortement adoptée : rien de plus naturel, si l'on songe aux liens qui, depuis le symbolisme, unissaient la musique aux autres arts. Fauré, traducteur de Verlaine, Debussy, habitué des mardis de Stéphane Mallarmé, ne pouvaient échapper aux courants littéraires, et ce mirage d'un XVIII^e siècle mélancolique leur appartient, autant qu'aux poètes des *Fêtes galantes* et du *Chariot d'or*.

Ils ne sont pas seuls à l'avoir subi. Si j'omets ici Pierre de Bréville, ce n'est pas qu'il procède d'une inspiration très différente. Lui aussi « mélancolise » le passé, dans ses chansons sur des thèmes populaires. Sous les vers de Klingsor, sous les harmonies délicates, cristallines parfois, rêveuses presque toujours, le *Furet* devient une sorte de méditation sur l'amertume du rêve, qui devient douleur quand il veut se réaliser :

Il faut laisser courir au bois
Le furet porteur de joies brèves...

Nous n'irons plus au bois semble aussi s'affliger, devant la chute des fleurs et la mort des amours. Mais ce n'est pas le XVIII^e siècle que de Bréville évoque : c'est un passé beaucoup plus lointain, qui ne se situe pas. J'omets, à dessein encore, Ernest Chausson. Pourtant, rien ne peut dépasser l'expression de mélancolie poignante qu'il donne aux rythmes d'autrefois. Ce fut un besoin chez lui, dirait-on, que d'intercaler une danse désuète dans ses compositions de musique de chambre. Le douloureux *Concert a*, comme second temps, une *Sicilienne* infiniment triste et lassée, dont la ligne mélodique, noyée dans les arpèges du quatuor, scandée par les accords troubles du piano, semble entrecoupée de soupirs, s'élève, puis retombe, comme épuisée. Le *quatuor* avec piano, si noblement franckiste en son début, fait précéder son finale d'une sorte de menuet, tantôt furtif

et tantôt douloureux. Et cet accent, combiné avec cette forme archaïque, se révèle seul, cette fois, dans ces *Quelques danses* pour piano seul, qui mériteraient de compter parmi les œuvres maîtresses de Chausson. La sarabande, noble et grave, est sœur de la *Sicilienne* du concert ; de la pavane se dégage une tristesse indolente et fluide ; la forlane, en son rythme agité, traduit l'inquiétude et presque la fièvre. Je n'ose y voir, pourtant, l'influence de ce courant historico-sentimental dont il est ici question. Cette angoisse peut s'expliquer par l'âme même de Chausson, le plus troublé de nos compositeurs modernes, le plus désespérément triste ; s'il assombrit menuets et sicilienes, c'est plutôt pour obéir au rythme de sa méditation propre, cette méditation douloureuse qui nous a valu l'unique *Chanson perpétuelle*. Ceci n'appartient qu'à lui, comme ces combinaisons de rythmes chorégraphiques empruntés à l'ancienne France et de modulations franckistes : combinaisons qui, dans la sarabande, sautent pour ainsi dire aux yeux. Demandons à Fauré et à Debussy comment ils ont subi l'influence du passé : elle ne saurait alors être mise en doute.

Non que, chez Gabriel Fauré, cette source d'inspiration, sentimentale et formelle à la fois, ait donné naissance à de nombreuses œuvres. L'auteur de *Pénélope* ne fut jamais l'homme d'une formule, et son succès serait plutôt, à ses yeux, une raison de chercher ailleurs. On voit trop le parti qu'il aurait pu tirer de nombreux menuets tristes et de mainte pavane dolente, s'il n'était précisément Gabriel Fauré, c'est-à-dire le musicien soucieux d'exprimer toujours sa propre pensée, sans faire choix exclusif d'aucun poète — ne va-t-il pas de Sully-Prudhomme à de la Ville de Mirmont ? —, d'aucune forme — qui donc a plus varié ses modes d'expression, des lointaines *Romances* au prélude du second acte de *Pénélope* ? —, en un mot, d'aucune « spécialité », comme disait Debussy. Et nous aimerions moins la *Pavane*, le *Madrigal*, le *Clair de Lune*, si tout cela était devenu, par la suite, formule fauréenne, ce qui n'est pas. Fauré reste aussi loin de l'auto-pastiche que de la diversité trépidante.

Voilà pourquoi ces œuvres méritent plus que de l'intérêt. Humainement parlant, elles ne portent pas de date, et le *Clair de Lune*, notamment, se place en dehors du temps, comme certains lieder de Schumann (cec

n'a pas pour but d'amorcer l'éternelle comparaison, aussi impropre que ressassée). Néanmoins, il n'est pas défendu de se rappeler qu'elles ont été écrites, toutes les trois, entre 1884 et 1887, à l'heure même où le goût du « passé Louis XV » et le rêve mélancolique du symbolisme se fondaient l'un dans l'autre. Faute de l'avoir remarqué, on laisserait peut-être échapper quelque chose de leur signification. Précisément parce que la poésie musicale de Fauré sait rester consciente d'elle-même et lucide, il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que la *Pavane*, même dépouillée de son chœur, que la *Sicilienne*, incorporée plus tard dans *Pelléas et Mélisande*, présentent toutes les deux cette grâce lassée, cette inquiétude contenue que le XIX^e siècle finissant croit maintenant trouver dans le siècle antérieur. Cela ne va pas et ne peut aller, chez lui, jusqu'à l'âpreté douloureuse. Ne cherchons pas dans la *Pavane* l'accent de la Sarabande de Chausson, la phrase tragique qui semble se cabrer, désespérée, pour retomber sur un sanglot découragé. Ici, la ligne ne se brise jamais. Il lui suffit de s'incurver (comme le bras d'un fauteuil de Riesener) pour devenir émouvante, sans dépasser l'intensité d'expression que l'auteur lui confère. De là provient tout le caractère de cette Pavane, à la fois affligée et nonchalante. Ne songeons qu'à la phrase initiale, qui se déroule sur quatre notes seulement, sauf les deux dernières. La même cellule suffit à la constituer, transposée à la seconde inférieure, puis doublée d'un accompagnement à la tierce supérieure — sorte de résonance ou d'écho — : ceci n'évoque-t-il pas tout un passé nostalgique, avant même que le chœur n'ait déployé les vers d'Armand Silvestre ?

Néanmoins, cela se traduit mieux encore dans le *Madrigal* et le *Clair de Lune*. Les deux œuvres méritent d'être rapprochées, bien que l'une soit quatuor vocal et l'autre simple lied. Mais l'une et l'autre sont des menuets, et c'est là chose déjà digne de remarque qu'il ait voulu, pour ressusciter mélancoliquement les grâces d'autrefois, recourir à la plus caractéristique des danses anciennes. Et ne définit-on pas ainsi tout l'art fauréen, qui sait renouveler tant de choses expressives au milieu des cadres consacrés, les faisant servir à ses fins sans en briser l'ordonnance ? Jamais une forme qui pouvait passer pour périmée n'a plus exprimé d'émotion

personnelle que ces menuets : jamais un genre de jadis ne fut à la fois mieux servi pour lui-même et plus fidèle interprète d'une émotion qu'il ne comportait pas nécessairement.

Qu'on songe à ce début du *Madrigal*. Il annonce un menuet sage et triste, en *ré* mineur. Mais, insensiblement, le menuet devient rêverie cadencée. Son rythme s'estompe, et le ton majeur prévaut, au moment où le vers d'Armand Silvestre chante l'appel à l'amour :

Sachez, amoureuses beautés,
Que les jours d'aimer sont comptés.

Et quand le vers, à nouveau, décrit la tristesse des amours qui s'ignorent, le rythme du menuet reparait, avec le ton mineur. On dirait que menuet devient ici synonyme de mélancolie : et rien ne serait plus conforme à la vision d'un passé dolent que Verlaine exprimait alors.

N'est-ce pas précisément cette analogie d'émotion entre le poème et la musique qui fait du *Clair de Lune* un chef-d'œuvre ? Je n'entends pas dire par là qu'il faut rejeter toute autre musique écrite sur les mêmes vers, ni qu'on peut oublier l'incomparable couleur du clair de lune debussyste. Mais il semble cependant que celui de Fauré l'emporte en puissance émotive, précisément parce qu'il est un menuet. Constatation qui pourra paraître ridicule. Mais un menuet ne s'imposait-il pas doublement, d'abord pour évoquer les masques dansants de Bergame, et aussi pour répondre à la discrète mélancolie du poème par sa mélancolie propre, discrète aussi ? On ne fixera jamais tout ce que traduisent ces huit premières mesures, où le piano prélude : on ne saurait trop analyser ce ton de *si* mineur, cette phrase de menuet triste, traversée par deux fois de légers soubresauts, puis reprise à la tierce inférieure, suivie enfin d'une sorte de balancement presque monotone, où le rythme ternaire conserve seul l'esprit de la danse lointaine. Cette évocation de nuit désuète émeut d'autant plus que les moyens expressifs restent plus sobres. Rien ne s'interrompt ni ne se modifie, quand les danseurs célèbrent, en dix syllabes,

L'amour vainqueur et la vie opportune,

car c'est « sur le mode mineur » qu'ils chantent. Et le menuet poursuit son trotinement mélancolique, ne s'épanouissant qu'un instant — quatre mesures — lorsqu'apparaît le clair de lune « triste et beau ». C'est lui qui prévaut encore, après que la voix s'est tue. Chef-d'œuvre, en vérité, que celui qui révèle une émotion si moderne

Au rythme éteint d'une musique d'autrefois.

Gabriel Fauré ne serait peut-être pas tout à fait ce qu'il est, s'il n'avait subi, comme Verlaine et par Verlaine sans doute, le mirage des parcs solitaires, et l'envoûtement des jets d'eaux pleurant dans la nuit.

Ce mirage se retrouve encore chez Debussy, surtout dans ses premiers écrits musicaux, dont quelques-uns contribuent, eux aussi, à traduire cete vision d'un XVIII^e siècle attristé. Vers 1890, il composait cette *Suite bergamasque*, sorte d'hommage à Verlaine : le menuet furtif, au début presque étouffé, comporte quelque chose de lointain qui pourrait passer pour le commentaire des *Ingénus* ; le passepied révèle une élégance surannée, ainsi qu'une mélancolie secrète, qui s'apparentent, semble-t-il, à la Pavane faurénne : en tout cas, c'en est l'esprit. Ce ne fut, dans l'évolution debussyste, qu'un stade éphémère, et le reflet de Trianon nostalgique disparut bientôt. Quelques années plus tard naissait la *Petite suite* : cortège allègre, menuet limpide, ballet agile. Puis les *Masques*, où le pittoresque l'emporte sur le rêve. Et cependant, ne faut-il pas remarquer que l'admirable *Hommage à Rameau* reste une sarabande, mélancolique, et par instants grandiose ? Elle est si libre, évidemment, si personnelle de facture et si moderne d'esprit, que l'évocation du passé n'en peut constituer la base : tel n'était pas, sans doute, le but de Debussy quand il l'écrivait. Encore est-il qu'une fois de plus, le rythme d'autrefois se prêtait à l'expression d'émotions graves. Une fois de plus, le mirage assombri du passé se laissait entrevoir.

Mais ce devait être la dernière fois. Les bergers Watteau, élégants et songeurs, semblent avoir disparu de nos horizons artistiques, quoique Henri de Régnier persiste à sonder, presque seul, l'âme mystérieuse de jadis. Faut-il admettre que la mode aura passé d'elle-même ? Ou bien ne peut-on rattacher sa disparition au déclin même du symbolisme, et de l'impressionnisme ? De fait, avec le retour aux lignes nettes et cas-

santes, le masque neurasthénique et le menuet douloureux n'étaient plus de mise. Erik Satie prépare peut-être quelque menuet arabe, quelque sarabande bulgare, dans le même esprit que sa *Tyrolienne turque*. Lorsqu'il écrit ses tangos brésiliens, Darius Milhaud proteste peut-être contre l'abus des danses anciennes immuablement tristes. Notons, en tout cas, que l'œuvre de Maurice Ravel se refuse à l'évocation d'un passé dolent. Les *Jeux d'eaux* ne veulent traduire, comme on l'a dit, que « le rire perlé des ondes claires », et le *Tombeau de Couperin* diffère autant de la *Suite bergamasque* que de la *Pavane* de Fauré. Moins, peut-être, par la lettre que par l'esprit. Nulle mélancolie dans ce menuet cristallin, dans ce rigaudon nerveux, dans cette forlane qui semble rebondir deux fois par mesure. Bien au contraire : les rythmes, vigoureusement, s'affirment, mettant à profit, pour souligner les temps forts, des dissonances aussi savoureuses que celles de l'*Heure espagnole*. Nous voici loin des rythmes ouatés du *Clair de Lune*. Ici, la danse affirme son caractère, et les brumes symboliques, comme on disait, sont dissipées.

Ne les regrettons pas, puisque l'inspiration serait devenue procédé, et la trouvaille formule. Si cette vision, quelque peu arbitraire, d'un XVIII^e siècle élégamment découragé nous a valu quelques réalisations exquises, nous les devons à ce fait qu'elle ne fut ni longue, ni universelle. Elle n'a pas suffisamment duré pour devenir obsédante : elle n'a pas été tyrannique au point de s'imposer à Chabrier et à Charpentier. Mais elle prouve au moins que la musique et la poésie françaises, après 1880, ne se sont plus ignorées, puisqu'une idée, littéraire essentiellement, trouva ses expressions musicales. Veut-on la juger ? Que ce soit non pour elle-même, mais pour ses résultats. Qu'importe, si la traduction de Watteau par Verlaine ou Samain paraît historiquement contestable ? L'essentiel est qu'elle ait, un instant, inspiré Gabriel Fauré et Claude Debussy, et que nous devions quelques œuvres délicates et rares à ce contact, inattendu, d'un rythme de jadis et d'une sensibilité tout actuelle.

ROBERT JARDILLIER.