

LE MENESTREL

Gabriel Fauré et ses mélodies

d'après un livre récent (1)

Voici un livre tout à fait remarquable, à la fois d'un artiste et d'un penseur, un modèle de critique musicale.

La critique musicale navigue entre deux écueils qu'elle a bien de la peine à éviter. D'une part, si elle émane d'un pur technicien, elle reste à la surface des œuvres, ne nous en révélant que les particularités les plus apparentes et tout à fait extérieures. Que m'importe, en effet, que telle musique soit écrite en *fa majeur*, qu'elle module en *ré*, en *si bémol*, en *ut*, quand, de là, on ne tire aucune conséquence? Que m'importent, d'autre part, les impressions sur la musique d'un homme qui n'est pas musicien et qui n'en saurait parler qu'à la façon vague et hasardeuse d'un littérateur sans compétence spéciale? Le bon critique est celui qui, étant musicien, sait aussi ne plus l'être et nous entretenir d'autre chose que de musique. Le bon critique n'ignore rien de la technique de l'art des sons, mais ne s'en tient pas là et considère, en connaissance de cause, le grave problème du rapport de la technique à l'expression, aperçoit dans la façon dont est faite une musique la raison d'être des sensations, des images, des émotions qu'elle provoque en nous ou qu'elle nous suggère. Le bon critique est musicien d'abord, mais il a le goût des lettres, et il possède une culture étendue à tous les domaines de la pensée et jusqu'à la philosophie même. C'est précisément le cas de M. Vladimir Jankélévitch, et c'est pourquoi, sur *Gabriel Fauré et ses mélodies*, il a pu écrire un livre aussi pénétrant et d'un intérêt aussi continu.

Un premier chapitre marque les différences essentielles entre le lied allemand et la mélodie française, et entre Gabriel Fauré et les autres compositeurs de son pays. Il est rempli de vues tour à tour profondes et fines. M. Vladimir Jankélévitch commence par célébrer « ces périodes émouvantes » de l'histoire de l'art « où l'on voit la poésie et la musique fraterniser l'une avec l'autre comme par l'effet d'une soudaine conspiration. Moments heureux et en quelque sorte uniques pour tous les pays qui les ont vécus!... Et comme *Mignon* a inspiré Schumann, Franz Liszt et Hugo Wolf, ainsi certains poèmes de Verlaine sollicitent parallèlement les musiques de Debussy et de Fauré ». Je crois deviner les raisons qui ont amené notre auteur à négliger les *Mignon* de Beethoven et de Schubert. Elles seraient à discuter. A ce propos, quoique nous nous éloignons un peu de la pensée de M. Jankélévitch, qui veut seulement montrer comment Goethe a pu inspirer tant de compositeurs

allemands, je tiens à signaler ici une *Mignon* de notre Gounod, bien inconnue je crois, et qui est une de ses meilleures mélodies. Je prends aussi occasion de cette citation pour indiquer que M. Jankélévitch me paraît, en général, bien dédaigneux pour ce Gounod, dont je sais toutes les faiblesses mais à qui l'on doit pour une bonne part la renaissance de la musique vocale française, la création de la « mélodie » dans notre pays et des pages comme *l'Absent*, *Venise*, *Heureux sera le jour*, *Boire à l'ombre*, qui, sans tendre particulièrement « au rare, à l'exquis, à l'inattendu », l'atteignent cependant, si simples qu'elles soient, par la pureté incomparable de la ligne.

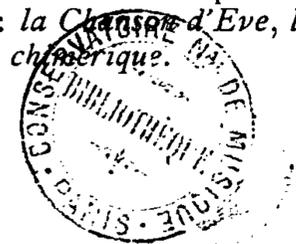
Que le nom de Gounod, introduit ici, ne nous égare pas! La grande opposition entre le lied allemand et la mélodie française n'en reste pas moins due à l'origine populaire de l'un et au caractère aristocratique de l'autre. « Le lied allemand se constitue en Allemagne à une époque où le romantisme essaye de reprendre contact avec la nature. » Tandis que « la deuxième naissance de la musique française, après 1870 », je dirais volontiers en 1859 avec *Faust*, « se produit dans un pays de vieille civilisation qui n'a pas besoin, pour prendre conscience de soi, de consulter ses archives ».

La mélodie française n'en a pas moins subi parfois, pour commencer, l'influence du lied allemand. C'est évident pour Gounod. J'ai plus de peine à percevoir quelque lointain apport de Mendelssohn dans certains ouvrages de Fauré comme « la radieuse *Ballade en fa dièse*, le *Premier Quatuor* et la *Sonate pour violon en la majeur* ».

L'évolution de Gabriel Fauré est sans angle et sans détour. Il va tout droit son chemin. « Il n'a pas d'antennes. » De sorte que son art ne subit pas l'effet des circonstances et se développe selon sa logique propre. « Fauré est tout de suite lui-même. Et comme Maurice Ravel, presque du premier coup, atteint à la perfection dans l'étonnante *Habanera* de 1895, ainsi la musique de Fauré est faurienne presque tout de suite ».

Je ne pousserais pas si loin cette assimilation. A mon sens, Ravel va beaucoup plus vite que Fauré. Son *Habanera* de 1895 vaut presque les plus belles pages qu'il ait jamais composées par la suite. Or, cherchez dans le premier recueil des mélodies de Fauré une seule d'entre elles qui puisse se placer sur le même rang que le *Parfum impérissable* ou que telle pièce de la *Bonne Chanson*, vous la trouverez difficilement. Si bien que M. Jankélévitch est obligé de diviser la production de Fauré en trois périodes : la première, qui s'étend de 1870 à 1890 environ, comprend les mélodies des premier et deuxième recueil et les premières mélodies du troisième, la seconde (de 1890 à 1906 ou 7) part des cinq « *Mélodies de Venise* », et, par l'intermédiaire de l'admirable *Bonne Chanson*, aboutit aux dernières mélodies du troisième cahier. La troisième période comprend les derniers cycles : la *Chanson d'Eve*, le *Jardin clos*, *Mirages* et l'*Horizon chérannique*.

(1) Vladimir JANKÉLÉVITCH. — *Gabriel Fauré et ses mélodies*. Librairie Plon.



Mais, encore une fois, les caractères de ces différentes périodes ne sont pas déterminés par des circonstances extérieures. Ils ne présentent même pas une extrême diversité. Ce ne sont pas trois « manières », mais plutôt l'approfondissement d'une même manière qui s'enrichit d'abord, puis se sublimise par la conscience progressive que l'artiste prend de toutes les possibilités qu'elle enferme.

M. Vladimir Jankélévitch oppose en cela Debussy à Fauré : « Debussy, plus cultivé sans doute, vibre follement à tous les souffles de la poésie, de la peinture et de la musique : les cinq sens à l'affût, il guette les moindres bruits du siècle, devance les snobismes, s'éparpille infiniment pour égaler l'innombrable nature, pour capter tous les tressaillements de la terre et des hommes... De là vient qu'on pourrait suivre dans son œuvre les états successifs de la sensibilité littéraire entre 1890 et 1914 : impressionnisme, symbolisme, cubisme, Rossetti et Picasso, d'Annunzio et Maeterlinck, Lotüys et Mallarmé, les ballets russes et le retour à Rousseau. C'est toute l'avant-guerre qui se mire dans les œuvres de Claude de France ».

Tout le long de son livre, M. Jankélévitch rencontre mainte occasion de comparer Debussy et Fauré. Et il ne cache point sa préférence pour Fauré. Il le trouve plus concentré, plus intérieur, plus purement musicien. C'est vrai. Mais quelle richesse, quelle variété, quelle abondante humanité chez Debussy. On trouve en lui tout l'homme. Et même au point de vue strictement musical, il y a plus de diversité dans l'œuvre de Debussy et de quoi flatter tous les goûts. Si exquis que se montre Fauré, il est toujours le même. Je ne veux en rien le diminuer par là, mais simplement indiquer qu'on peut aussi bien fonder sur de solides raisons une prédilection pour l'auteur de *Pelléas. Pénélope* et *Pelléas*, les partitions résumant bien les deux artistes. Et quelle que soit ma grande, ma profonde admiration pour *Pénélope*, j'avoue que j'aurais quelque peine à préférer *Pénélope* à *Pelléas*. Rien ne nous impose d'ailleurs ce choix cruel.

Après des préliminaires très suggestifs, M. Jankélévitch entre dans l'analyse très minutieuse de chacune des mélodies de Fauré. Je ne le suivrai pas dans cet examen détaillé. Je me contenterai de quelques remarques.

Retenons ces indications : les mélodies du premier recueil, éditées après 1870, furent presque toutes composées entre 1863 et 1869. M. Jankélévitch dit alors Fauré dominé par le souvenir de Schumann, tandis que le second recueil procéderait plutôt de Chopin, et, dans *Automne*, M. Jankélévitch relève « ces basses affectueuses, expressives, qui s'élèvent doucement, comme chez Chopin, pour offrir un baiser aux accords de la main droite ». Notre auteur est coutumier de ce style très imagé, dont il prodigue les trouvailles, fort heureuses.

Quels poètes choisit Fauré dans cette première époque ? Hugo, Th. Gautier, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, « ce pédant, qui lui ressemble si peu » et qui lui donne cependant l'occasion de ces merveilleux chefs-d'œuvres : *Lydia*, *Nell*, *les Roses d'Ispahan*, *la Rose*, *le Parfum impérissable*. Je ne méprise point tellement Leconte de Lisle. Mais il est évident qu'Armand Silvestre, Mendès et même Samain sont de piètres collaborateurs. Ainsi choisissait Fauré. « Tandis que Debussy va d'instinct aux plus grands : Villon, Baudelaire, Mallarmé ». Manque de discernement peut-être chez Fauré, ou plutôt discernement instinctif de ce qui

lui convient le mieux. « Fauré veut un texte mou et qui cède sous les notes, et qui n'offre aucune résistance à la liberté de l'imagination musicale... Fauré tombe régulièrement mal, c'est-à-dire bien ». J'ajouterai que Fauré commence sa carrière en un temps où le goût le plus généralement répandu de la poésie n'est pas très relevé. Il ne trouve pas autour de lui, comme le rencontra Debussy, un milieu de lettrés et d'artistes pour lui apprendre à faire les distinctions nécessaires : Debussy eut cette chance. Elle ne vint à Fauré que sur le tard.

Je me contente de recommander aux lecteurs les pages 26 à 29 du livre de M. Jankélévitch, où il examine les raisons qui inspirent à Fauré, parallèlement à son choix des poètes, celui des décors dont il encadrera sa musique. « Il veut des paysages incomplets et tout spirituels qui l'entretiennent dans l'inquiétude sacrée de la rêverie ».

Page 39, M. Jankélévitch cite les deux magnifiques versions que Liszt, avant Hugo Wolf, a données du poème de Goethe : « Wer nie sein Brot mit Thränen ass ». Pourquoi oublie-t-il Schubert ? Le lied de Schubert sur ces paroles est certainement un des plus beaux, des plus émouvants qu'il ait écrits. Mais le nom de Schubert ne paraît jamais dans ce livre. Y a-t-il là quelque aversion cachée ? Peut-être le style de Schubert n'est-il pas assez « précieux » pour plaire à notre auteur.

A propos de la *Sérénade toscane*, M. Jankélévitch écrit : « Fauré, qui, plus tard, s'abstiendra avec une pudeur presque anxieuse des redites et des marches d'harmonie, en attendant, tire un peu à la ligne ». Il me semble que cette abstention ne fut jamais complète. Les marches d'harmonie abondent dans toute l'œuvre de Fauré. Il y a même là une importante question qui se pose et qu'il eût été intéressant d'étudier de près. Pourquoi Fauré, si soigneux, si diligent, se laisse-t-il aller si souvent à ce trop facile procédé ? Sans doute il se ravit lui-même des successions d'accords qu'il a découvertes et il ne résiste pas au plaisir de les répéter. Le fait est qu'elles valent d'être écoutées plus d'une fois et que la banalité du procédé est sauvée par l'originalité de la matière à laquelle il s'applique.

Dans le deuxième recueil de mélodies, dont les dates de publication s'échelonnent entre 1880 et 1887, les couplets disparaissent, les modulations prennent de plus en plus de liberté, la forme croît en perfection. Ce qu'il y avait encore de romantisme chez Fauré, comme par exemple dans la *Chanson du Pêcheur*, s'élimine peu à peu. « La probité technique, le souci du métier l'emportent chez ce classique, de même que chez les romantiques l'habitude de l'improvisation, de l'à peu près et du tâtonnement ». N'exagérons rien. Songeons à Wagner ou à Victor Hugo. Schumann se soucie-t-il peu du métier ? Mais M. Jankélévitch n'aime pas les romantiques. Il a le goût peut-être un peu étroit. Mais il est jeune et il est passionné. Qui le lui reprocherait ? C'est ce qui fait son style si vivant.

(A suivre)

Paul LANDORMV.

NOS SUPPLÉMENTS MUSICAUX (pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartés dans ce numéro, *Jardins fleuris*, de Henry FÉVRIER, extrait de *Estampes Japonaises*, quatre pièces, pour les abonnés au 3^e mode, et *Complainte des soldats*, de Philippe GAUBERT, extraite des *Chansons pour me consoler d'être heureux*, poèmes de Paul FORT, pour les abonnés au 2^e mode. Les abonnés au 4^e mode recevront simultanément ces deux suppléments.