

LE MENEESTREL

Gabriel Fauré

et ses mélodies

d'après un livre récent

(Fin) (1)

On voit apparaître dans le second recueil ce que M. Jankélévitch appelle la « fausse modulation ». On part d'un ton, les accords modulants s'enchaînent, on se demande où l'on va, on croit s'éloigner beaucoup, et l'on s'aperçoit en fin de compte qu'on n'a point bougé et que l'on se trouve de nouveau précisément au point de départ. Voilà qui « égare les lourdauds ». Voilà cette « simulation ironique » qui ouvre « une porte mystérieuse sur nulle part ». Tout le contraire de la « sérieuse modulation franckiste ». Et l'instant le plus délicat et le plus délicieux de cette sorte de « modulation circulaire » est celui qui nous tient « suspendus sur le bord de deux tons » dans un fragile équilibre dont on se demande s'il se rompra et comment. Mais tout s'arrange enfin pour que nous revenions dans le ton initial.

Et ainsi, malgré l'apparence, Fauré se trouve être le plus tonal des musiciens. Mais il enrichit la tonalité de tout ce qu'il y rattache par de secrets détours et d'intentionnels malentendus. L'enharmonie vient compliquer les péripéties de l'aventure et troubler délicieusement notre sens de la tonalité sans jamais renoncer à le satisfaire.

Voici un thème particulièrement tonal, et celui-ci sans embûche, celui du *Madrigal* op. 35 emprunté à la *Fugue en mi bémol mineur* de J.-S. Bach :



M. Jankélévitch le considère comme « moins liturgique que populaire, avec je ne sais quoi de vaguement russe entre les notes ». Je n'y vois pas, pour ma part, ce quelque chose de russe, pas plus que dans le charmant *Temps des lilas* de Chausson, qui exprimerait « la même sorte de nostalgie ». Mais ce sont là impressions purement subjectives.

M. Jankélévitch serait presque sur le point de repousser la séduction des très célèbres *Roses d'Ispahan*. « Notre premier mouvement, dit-il, est de trouver ces roses ravissantes ; le second d'en sourire et de dire non, et le troisième de redire oui, quoique pour de tout autres raisons qu'au début. Car si le commencement de la sagesse est de se méfier, par calcul, et de ne pas « marcher », la fin de la sagesse est de reprendre tout bonnement confiance dans la spontanéité du plaisir musical ; l'esprit est plus savant que la lettre, mais la

(1) Voir le *Ménestrel* des 10 et 17 juin 1938.

naïveté de la lettre, en définitive, est encore plus sage que la sagesse de l'esprit. Ainsi, Fauré simule la simulation elle-même et ironise sur « l'ironie ». Et M. Jankélévitch nous montre combien la « fausse clarté » des *Roses d'Ispahan* recouvre de pièges, de « finesse savante et de ruse ». Mais comment ne l'a-t-il pas perçu dès l'abord ? Comment lui, si subtil, s'est-il laissé prendre à cette « fausse clarté ? » Est-ce que je trouverais en défaut ici le pénétrant auteur de ce beau livre de *l'Ironie* ? Mais non. Car il dit lui-même un peu plus bas : « Il ne faut être ni trop crédule, ni trop malin ».

Quand il en vient à la période des cycles, M. Jankélévitch cite les noms précurseurs de Schumann, de Wolf et de Mahler. Pourquoi pas ceux de Beethoven qui fut, avec sa *Bien-Aimée lointaine*, le créateur du genre, et de Schubert. De plus en plus je soupçonne notre auteur de ne point porter beaucoup d'affection ni à Schubert, ni à Beethoven.

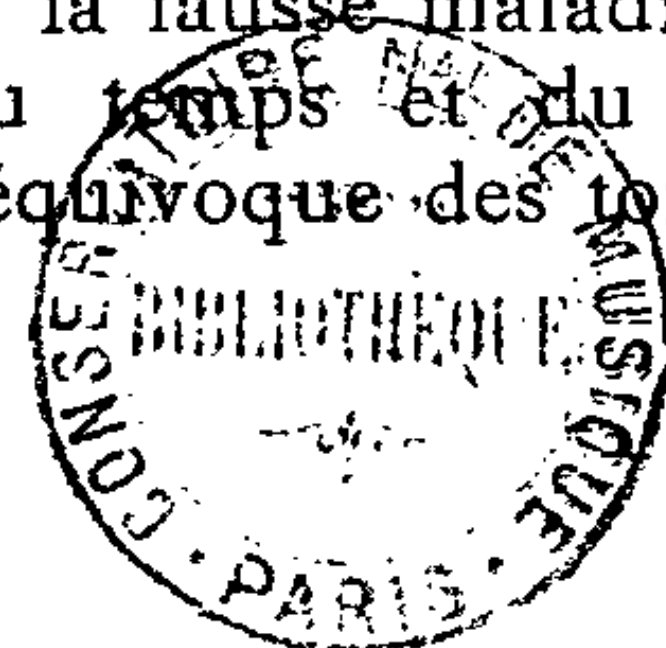
A l'occasion des « mélodies de Venise », M. Jankélévitch nous signale une sorte de thème conducteur qui les relie et qui, jusqu'ici, est resté inaperçu des critiques, « thème plus léger qu'un nuage, plus rapide qu'une pensée ». Vous le trouverez sous ses différents aspects page 115. C'est une intéressante découverte. Et à propos de ces « mélodies vénitienes » dont le texte, emprunté à Verlaine, a été également mis en musique par Debussy, M. Jankélévitch revient à sa comparaison entre les deux compositeurs, cette fois au point de vue technique. « Fauré a beau rester fidèle au principe tonal, jamais ses accords parfaits ne sont absolument parfaits, ni ses modulations absolument régulières. » Debussy, lui, préfère souvent « juxtaposer des accords parfaits majeurs dans quatre, cinq tons successifs que les harmonies traversent sans moduler ».

Je crois ne pas me tromper en remarquant que M. Jankélévitch ne fait allusion qu'une seule fois, page 135, à la sensualité de Fauré. C'est curieux. Voilà un artiste dont cependant — on avait tort — il fut un temps où l'on ne voyait autre chose en lui que la recherche de la volupté, particulièrement sous sa forme mondaine. Les uns s'y laissaient séduire, les autres s'indignaient : musique de boudoir qui sent la poudre de riz, disaient-ils. J'attendais quelque chose sur ce chapitre.

Page 142, analysant la pièce *Puisque l'aube grandit*, de la *Bonne Chanson*, M. Jankélévitch remarque que dans la deuxième mesure du second thème :



« les accents tombent sur les temps 2 et 4 et créent par leur avance un rythme faux qui contrarie le vrai. » Mais, ajoute-t-il, « le musicien de *Clair de lune*, qui est un virtuose de la fausse maladresse, aime à jouer sur l'équivoque du temps et du contre-temps, comme ailleurs sur l'équivoque des tonalités synonymes. » Il



me semble que M. Jankélévitch, pour découvrir à son auteur un nouveau mérite, pousse un peu loin les choses. Il n'y a rien de hardi ni d'exceptionnel à faire porter l'accent sur les temps faibles d'une mesure. Ce serait se former une bien incomplète idée de la musique que de penser que les temps dits « forts » doivent toujours être forts, et faibles les temps « faibles. » Ils ne sont tels, les uns et les autres, que dans la mesure abstraite qui sert de cadre aux inventions des musiciens, et cette loi ne se trouve presque jamais appliquée d'une façon constante que dans les chants patriotiques ou les marches militaires. Ailleurs, les rythmes concrets sont librement conçus dans le cadre de la mesure idéale et contredisent aussi souvent qu'ils la confirment la répartition régulière des temps dits forts et faibles, et cela chez tous les compositeurs. C'est là le jeu essentiel de l'art : opposer la vie et la règle. Prenons l'exemple le plus simple. Voici le thème de la *Symphonie héroïque* :



Il est d'une intensité presque uniforme, presque sans accent. Mais où pensez-vous qu'il faille faire sentir cependant un léger appui? Sur le *mi bémol* initial de chaque mesure? Ce serait affreusement pédant et plat. Insistez légèrement au contraire, insistez à peine sur le 3^e temps de chaque mesure, et vous donnez au motif son mouvement, son animation. C'est le 3^e temps, le temps *levé*, qui est important. Entendons-nous bien, il ne faut pas l'alourdir, il faut l'« enlever » au contraire, mais en lui donnant quelque peu plus d'intensité. J'ai cité Beethoven à dessein, qui ne raffine pas...

Mais M. Jankélévitch sait tout cela aussi bien que moi.

Page 159 : « La bonne chanson de la joie, dit M. Jankélévitch, fait pendant, dans la musique française, à la désolation infinie d'Henri Duparc : car si rien au monde n'est plus désespéré que les treize lamentos de Duparc, Fauré, lui, semble né pour le bonheur ». Fauré né pour le bonheur? Est-ce bien sûr? Je ne vois guère de lui que la *Bonne Chanson* qui soit franchement joyeuse. L'agrément que Fauré cherche dans la vie et dans l'art n'exclut point une certaine mélancolie. Et, dans la vie, n'oublions pas le grand malheur dont il fut frappé : la surdité, comme Beethoven ; cette misère contre laquelle il resta sans révolte, mais non sans chagrin, et qui assombrit tellement ses dernières années. M. Jankélévitch n'en parle point, ni de quelques autres circonstances de la vie du musicien qu'il eût été peut-être intéressant de relier à l'analyse de ses ouvrages.

Je sais bien que M. Jankélévitch a ses raisons. Il n'aime point mélanger la musique et la vie. La musique est pour lui en dehors et au-dessus de la vie. Et, en tout cas, celle de Fauré. « Il n'y a pas besoin d'être musicien, écrit d'autre part M. Jankélévitch, pour aimer Beethoven, et même, tout compte fait, il est préférable de ne l'être point, tant cet art est impur, encombré d'humanité, de sociologie et de métaphysique; tant il est de plain-pied avec la vie. » Et au contraire : « Il n'y a que les natures musicales pour goûter parfaitement ce langage exquis et savoureux qui est celui de *Pénélope* ». Je ne sais pas être exclusif et tous les plaisirs me sont bons, chacun à son rang et à son temps. Je réclame le droit de ne pas sacrifier à ma profonde et totale admiration pour Fauré celle que j'éprouve pour Beethoven. Je ne sais d'ailleurs si toute l'humanité dont est chargé

l'art de Beethoven le rend inférieur à celui de Fauré. Je ne veux point cependant m'opposer à la passion pour la pureté de ses joies que révèle le livre de M. Jankélévitch, et certainement cette passion a singulièrement aiguë une intelligence musicale naturellement pénétrante dans la poursuite des éléments essentiels d'un art si délicat à analyser. Elle nous vaut un livre de haut goût, un petit chef-d'œuvre.

Paul LANDORMY.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre Isola. — *Une Demoiselle fardée*, comédie en trois actes de M. Albert ACREMANT.

Cette *Demoiselle fardée* n'a point été créée pour révolutionner le théâtre. Son auteur, M. Acremant, qui excelle dans la peinture des milieux provinciaux (on se souvient de *Ces Dames aux Chapeaux verts*) a simplement voulu, une fois encore, nous montrer la vie étriquée, cancanière, absurdement statique d'une petite ville de la plus province de nos provinces. Il l'a fait avec beaucoup d'adresse et de vérité, et on ne lui tiendra pas rigueur d'avoir parfois brodé d'un fil un peu gros un canevas qui méritait à la fois plus de subtilité et de profondeur. Mais telle qu'elle est, cette comédie mérite d'être vue; espérons que le Théâtre Isola connaîtra, grâce à elle, le succès que méritent ses sympathiques directeurs.

Dans une mortelle bourgade, vivent une veuve honorable (honorable mais pauvre) et ses deux filles, qui attendent, avec fièvre, un mari. D'abord l'aînée, naturellement, ensuite la cadette. Or, le fils du notaire ne s'avise-t-il pas de demander la main de la plus jeune, Clotilde. Il n'en faut pas plus pour qu'Hortense, dépitée, puis exaltée, suive à Paris un jeune électricien, qui lui conseille de « vivre enfin sa vie » et qui lui trace, de la capitale, un portrait à rendre folles toutes les petites provinciales. Lorsque Hortense reviendra au pays, affranchie des préjugés et aussi de quelques illusions, sa transformation physique — maquillage outrancier, robes provocantes, chevelure de feu — lui attirera tous les sournois et brûlants hommages masculins. Mais c'est plus encore le mystère de son existence parisienne qui lui vaudra ce succès unanime. Les notaires père et fils subiront l'attrait pervers de la « créature », et la pauvre Clotilde abandonnée risquerait fort de servir de nouvelle proie à l'électricien, initiateur perpétuel, si Hortense ne livrait à sa sœur son secret. La vie qu'elle a menée à Paris n'est pas telle que chacun l'imagine. Elle a été de déchéances en avilissements, et c'est la pire chose à faire que suivre son exemple. Au moins celui-ci n'aura-t-il pas été totalement inutile. Au lieu de vivre de chicanes, de jalousies, de menues intrigues, Hortense et Clotilde essaieront de s'aimer.

La distribution est excellente. La charmante Madeleine Lambert se montre, à chaque création, comédienne plus souple, plus experte, plus séduisante. M^{lle} Renée Bartout possède une grâce un peu sèche, qui convient fort bien au personnage de Clotilde. M^{mes} Alice Bonheur, Marcelle Barry, MM. Jean-Claude, Lucien Laurenson et Georges Grey jouent avec talent.

Maintenant, si vous allez rue Louis-le-Grand — et je vous le conseille — arrivez avec une petite demi-heure de retard. Vous ne me pardonneriez pas de vous avoir laissé entendre *Une Femme dépensière*, l'acte qui sert de lever de rideau.

Denyse BERTRAND.