



GABRIEL FAURÉ



La destinée de Gabriel Fauré est certainement unique dans l'histoire de l'art. Elle est unique et il est bon qu'elle le demeure parce qu'elle bouleverse un peu trop le « dictionnaire des idées reçues » que rédigea Flaubert. Elle ébranle les traditions les plus solides de la psychologie puérile et honnête qui explique toutes choses en ce bas monde. Si d'autres artistes, du caractère de Gabriel Fauré, arrivaient à suivre ses traces et à bénéficier de la même indulgence du destin, il faudrait renoncer à toute explication raisonnable de la civilisation contemporaine.

Sa carrière est, en effet, un perpétuel défi à toutes les données de la sagesse et de l'expérience. Voici un homme qui est la modestie même et qui connaît la gloire, la vraie gloire, l'élan fervent et tendre d'un peuple d'inconnus, qui en a fait son dieu. Voici un homme qui est simple, discret, sans ambition et sur qui les honneurs s'abattent spontanément avec une extraordinaire obstination. Voici un homme qui doit savoir fort bien que rien ne se fait de grand dans notre société moderne sans la publicité et sans l'argent et qui, sans l'argent et sans la publicité, a fait autant de miracles qu'il lui a plu.

Il est un paradoxe vivant. Il ne demande rien et il obtient tout. Cet indépendant se voit gorgé de distinctions et de titres qu'il n'a jamais sollicités alors que ses rivaux, qui jouent correctement et méthodiquement

la partie administrative, sans commettre une seule faute, sont battus par ce nonchalant dilettante et ne comprennent rien à leur échec. Le poids des faveurs gouvernementales ne parvient d'ailleurs pas à courber ses épaules. Les rubans, les croix, les postes honorifiques, la direction du Conservatoire, un siège sous la Coupole, un hommage national en pleine Sorbonne où le chef de l'État et les ministres inclinèrent devant lui — comme on le fit pour le seul Pasteur — toute la majesté républicaine... — tous ces coups répétés du destin, tous ces chocs redoutables de la gloire officielle, dont un seul suffirait à abattre un artiste normalement constitué, l'ont laissé aussi droit, aussi jeune et aussi libre qu'un poète de vingt ans dans sa mansarde. Appréciez ce prodige, en relisant l'histoire de la musique : on l'a assis dans un fauteuil de l'Institut sans parvenir à lui faire perdre un pouce de sa taille !

Sans parvenir, non plus, à le vieillir d'une saison. Au près de lui, les plus jeunes de ses collègues font figure de patriarches. A côté de ce fantaisiste, dont les moindres gestes et les moindres paroles ont de la grâce, de la vivacité et de la fraîcheur, ils prennent une rigidité de burgraves. Gabriel Fauré est jeune, plus jeune que ses élèves, plus jeune que les plus systématiquement jeunes de nos plus récents jouvenceaux. Sous ses cheveux d'argent son cerveau a gardé une audace et une souplesse adolescentes.



Son art n'a pas une ride. Son style fut toujours d'une surprenante hardiesse. Une hardiesse tranquille et sûre d'elle-même, qui n'aime pas le bruit et dédaigne les manifestes. Lorsqu'on étudiera, plus tard, avec le recul nécessaire, l'histoire de la musique de ce temps, on n'arrivera pas à comprendre pourquoi, dès ses premières œuvres, Gabriel Fauré n'a pas été dénoncé et traqué comme révolutionnaire et anarchiste, par les mélomanes et les critiques bien-pensants. Quand on pense qu'un Gustave Charpentier et qu'un Alfred Bruneau furent honorés de telles poursuites alors qu'à la même époque, on ne songeait pas à inquiéter l'auteur de *la Bonne*

Chanson, on en arrive à conclure que la police intellectuelle n'est décidément pas beaucoup plus clairvoyante que les autres lorsqu'il s'agit de dresser un « carnet B ».

Debussy et Ravel avaient à peine écrit trois accords que tous les gendarmes de l'esthétique étaient à leurs trousses. Dès l'école ils furent repérés et signalés. L'auteur de *l'Enfant Prodigue* parvint à passer adroitement entre les mailles du concours de Rome, mais le filet se resserra impitoyablement lorsque le compositeur de *Myrrha* prétendit s'y glisser. Gabriel Fauré se vit, au contraire, offrir une chaire de composition au Conservatoire et bientôt le fauteuil directorial, bien qu'il n'ait jamais fréquenté, de près ou de loin, cet établissement. Et pourtant, lorsque la maréchaussée de la musique eut à examiner ses papiers, n'y trouva-t-elle pas plus de textes subversifs qu'elle n'avait pu en découvrir dans les poches de Ravel et de Debussy à l'époque de leurs premières contraventions ? Qu'étaient, entre nous, les ténérités prudentes et espacées du *Printemps* qui scandalisa l'Institut, ou de la *Pavane pour une Infante défunte*, auprès de la libération méthodique, rationnelle, irrévocable du style fauréen, de sa nouveauté profonde et essentielle, de son affranchissement conscient et organisé ? Toute une réforme harmonique décisive et durable était contenue dans une seule des discrètes et élégantes mélodies que ce charmeur dédiait négligemment à des baronnes et à des princesses sans défiance et qui faisaient, sans bruit, leur chemin dans le monde.

Comment n'a-t-on pas deviné les menaces que contenaient ces « tracts » séditieux ? Comment n'a-t-on pas compris l'inflexible indépendance de pensée que voilaient des propos si courtois ? La grâce n'est pas la faiblesse : le scepticisme apparent de Fauré ne lui a jamais fait esquiver une responsabilité périlleuse. On devait s'en apercevoir plus tard. Lorsqu'en 1909, quelques « jeunes » respirant mal dans l'atmosphère de petite chapelle de la *Société Nationale*, fondèrent la *S. M. I.*, Gabriel Fauré, malgré ses titres officiels, malgré les protestations misonéistes de Saint-Saëns qui le somma formellement de désavouer ces dangereux insurgés, prit courageusement la tête de la colonne des rebelles. Pour qui connaît le pharisaïsme des milieux musicaux et l'affec-

tueux respect de Fauré pour son vieux maître cette fermeté frisait l'héroïsme !



Je conseille aux amateurs d'esthétique, soucieux de se rendre compte du développement rationnel du style musical moderne, de se livrer au petit travail suivant. Qu'ils dressent, sur trois colonnes verticales parallèles, un tableau chronologique des œuvres des trois grands « inventeurs » de locutions nouvelles, des trois écrivains qui ont enrichi notre style de trouvailles décisives, et ont mis au point la grammaire et la syntaxe de leur siècle : Fauré, Debussy et Ravel, dont les créations « philologiques » ont une importance historique indiscutable. Qu'ils observent ensuite, en parcourant horizontalement ce triple catalogue, les instructifs rapprochements que leur fournissent les dates.

Entendons-nous : il ne s'agit pas de distribuer des prix d'excellence ni de soulever d'irritantes querelles de préséance et d'influence entre trois artistes appartenant à trois générations successives. Mais il est utile de savoir que, lorsque Debussy, encore imprégné de l'enseignement de Massenet, commençait à manier avec timidité ses premières appoggiatures non résolues et ses résolutions exceptionnelles, en 1887 — date de naissance de la délicieuse *Damoiselle Elue* — Gabriel Fauré avait écrit, *depuis vingt-deux ans*, son premier recueil de mélodies, si riche d'indications fécondes, et, depuis onze ans, sa *Sonate* pour piano et violon, qui était un chef-d'œuvre définitif. Songez que Debussy en était aux balbutiements harmoniques de l'*Enfant Prodigue* et demeurait encore prisonnier du fameux « sentiment de la quarte et sixte », alors que Fauré nous avait donné ces modèles de style neuf, ces tours de force d'écriture libérée, ces créations harmoniques complètes qui s'appellent le premier *Quatuor*, la pré-debussyste *Ballade* pour piano et orchestre et des mélodies aussi subtiles et aussi essentielles que le *Secret* ou les *Roses d'Ispahan*.

Songez que *les Présents*, le *Clair de Lune* et le divin *Requiem* panthéiste sont de 1887, alors que Debussy n'avait pas encore pu réaliser ses timides

Arabesques. Songez que *Nell*, dont la moindre double-croche a tant d'intelligence et tant de finesse et dont les harmonies sous-entendues renferment tant de précieux secrets, existait *depuis vingt ans*, lorsque Ravel écrivit sa *Pavane*, et que, depuis dix ans, *la Bonne Chanson* et les *Cinq mélodies de Venise* avaient fixé définitivement les principes solides de ce style à la fois elliptique et savoureux, riche d'allusions et de résonances secrètes, de ce vocabulaire ingénieux et rare, de cette langue souple et saisissante aux inflexions nettes qui crée entre les notes et les tonalités des rapports nouveaux et des oppositions insoupçonnées, en un mot de toute la technique raffinée dont nous admirons les prodiges dans les œuvres les plus audacieuses de ce temps.

Car, ne nous y trompons pas, Fauré ne fut pas un simple précurseur, un pionnier dont des explorateurs mieux armés élargirent la voie : il fut un musicien qui, un quart de siècle avant les autres compositeurs, parla couramment un langage prophétique, avec une aisance, une virtuosité et une élégance qui n'ont jamais été dépassées.

Il possède une personnalité si forte, malgré sa discrétion, qu'il sut échapper à toutes les influences dont ses contemporains ne parvinrent pas toujours à s'affranchir. En pleine épidémie wagnérienne, alors que les Saint-Saëns, les Franck, les Massenet, les d'Indy, les Chabrier, les Duparc ne mouraient pas tous, mais, tous, étaient frappés par la contagion, il demeura réfractaire au virulent microbe romantique et conserva toute son indépendance intellectuelle et toute sa santé ethnique. A l'époque où les élèves de César Franck, en dépit de leur nationalisme démonstratif, germanisaient ingénûment notre art, Gabriel Fauré, sans professions de foi, sans dogmes et sans catéchisme de persévérance, fut le véritable gardien de notre tradition nationale.



On connaît sa carrière. Elle présente la courbe heureuse d'une de ses mélodies. Toute sa vie témoigne de la douceur et de la fermeté de sa pensée. Cet artiste s'est frayé une route au milieu des hommes et s'est avancé vers

son but par une série de ces modulations aux tons éloignés — imperceptibles mais décisives — qui sont un des charmes les plus personnels de son style.

Des bancs de l'École Niedermeyer, où il commença ses études, à la tribune d'honneur du grand amphithéâtre de la Sorbonne où fut organisée, l'été dernier, son apothéose nationale, il a couvert, d'un pas égal, toutes les étapes de la gloire, sans jamais livrer à l'opinion un de ces combats retentissants qui, en quelques heures, établissent ou détruisent une renommée parisienne. Pas de violences, pas de gestes, pas de cris : c'est, à la fois, tout son art, tout son caractère et toute sa vie.

Arraché aux beaux horizons de l'Ariège à l'âge de neuf ans, il vient travailler à Paris avec Niedermeyer, Dietsch et Camille Saint-Saëns, et ne sort de l'école qu'après avoir obtenu successivement les prix de piano, d'harmonie, d'orgue et de composition. Notons, en passant, ce détail, tout à l'honneur de la finesse et de la délicatesse naturelle de notre race : Anatole France; a remarqué avec sagacité, que le type physique le plus pur de l'aristocratie, de la distinction et de la grâce patricienne se perpétuait plus sûrement parmi nos jolies ouvrières que chez les héritières de nobles familles dont le sang est bleu mais appauvri. De même, il est agréable et rassurant de constater, dans une civilisation démocratique, qu'un Gabriel Fauré, fils d'un modeste inspecteur de l'enseignement primaire de Pamiers, n'a pas eu besoin de naître dans un berceau armorié pour inventer des façons de penser et d'écrire et nous donner des réalisations d'art d'une élégance et d'un raffinement aristocratiques inégalables. C'est le miracle de notre riche sève nationale de pouvoir recréer périodiquement, à son gré, toutes les noblesses de l'esprit et du cœur.

Le jeune lauréat de l'École Niedermeyer est aussitôt nommé organiste à Rennes, à l'église Saint-Sauveur. Il passe quatre années dans cette ville sombre et traverse l'âpre et rude Bretagne, comme un Renan, sans rien abdiquer de son idéal secret d'atticisme et de lumineuse sérénité. Mais sa place est, évidemment, à Paris. Il y rentre et fait, paisiblement, quartier par quartier, la conquête de la capitale. Le nom des églises aux tribunes desquelles il s'attarde nous renseigne sur les progrès de cette tranquille

annexion. De Notre-Dame de Clignancourt, nous le voyons passer à Saint-Honoré d'Eylau, puis gagner la maîtrise de Saint-Sulpice et s'installer, enfin, devant les claviers du grand orgue de la Madeleine.

Entre temps, il était revenu à l'École Niedermeyer, mais, cette fois, en qualité de professeur, puis avait été appelé par le Gouvernement, à remplir les fonctions d'inspecteur des Beaux-Arts. Il succéda bientôt à Massenet comme professeur de composition, et à Théodore Dubois comme directeur de ce Conservatoire dont il n'avait jamais été l'élève et qui apporta une sorte de coquetterie à se le faire pardonner en se livrant à lui avec la plus cordiale confiance. D'ailleurs, tout Paris lui appartient : les salons se disputent sa présence, le *Figaro* s'honore de lui confier sa critique musicale, l'Institut lui offre le fauteuil de Reyer et la Grande Chancellerie attache à son cou la cravate de Commandeur de la Légion d'honneur. A soixante-huit ans, il lui plaît d'aborder le théâtre lyrique avec un chef-d'œuvre : *Pénélope*, que le public, et surtout les directeurs n'ont pas encore fini de découvrir. Puis il abandonne la direction du Conservatoire et se met à écrire, entre deux voyages, des ouvrages d'une fraîcheur et d'une jeunesse — songez que *l'Horizon Chimérique*, les *Mirages* et la *Deuxième Quintette* sont d'hier — qui nous font comprendre que son clair génie et sa fine sensibilité ne vieilliront jamais.



Réunis autour de lui, aujourd'hui, quelques-uns de ses élèves, dont certains sont devenus des maîtres, vont étudier successivement, dans ce numéro, les différentes incarnations de son idéal dans la musique de chambre, la mélodie, la musique de piano, la musique religieuse et le théâtre lyrique. Je n'ai donc pas à analyser ici la technique de cet enchanteur. Je voudrais seulement chercher à dégager quelques traits dominants de son talent et de son caractère et dire quelle place tiendra cet artiste exceptionnel dans l'histoire de la musique d'aujourd'hui.

Son influence est, à la fois, secrète et puissante. Ce professeur de composition, qui a formé les meilleurs musiciens d'aujourd'hui, ne leur a,

certes, pas imposé de formules impératives. Il n'a pas mis l'esthétique en manuel, il n'a pas rédigé de code harmonique ou contrapunctique et, pourtant, son enseignement a donné des fruits infiniment savoureux et a formé des techniciens d'une rare solidité de métier.

Ici, encore, le paradoxe apparaît. Au moment où Gabriel Fauré prenait possession d'une chaire de composition au Conservatoire, il était assez bien porté de parler avec ironie du niveau des études dans notre école nationale. La mode était de railler cet enseignement « superficiel et conventionnel ». Aussi, lorsque, pour réagir contre ces erreurs, Vincent d'Indy ouvrit, à la même époque, son cours de composition à la *Schola Cantorum*, en se réclamant d'un idéal plus élevé et en annonçant un programme d'études plus rationnel, on lui fit immédiatement confiance et on lui consentit, dans les milieux artistiques, le plus large crédit. Il parut évident que l'établissement du Faubourg Poissonnière continuerait à former ses médiocres prix de Rome alors que celui de la rue Saint-Jacques nous donnerait des artistes complets, en possession d'une science étendue et d'une esthétique supérieure.

Vingt-cinq ans ont passé. Ce quart de siècle nous permet de juger, sans fièvre, les résultats de cette intéressante expérience. Fauré et d'Indy sont d'excellents amis qui ne sont jamais entrés en lutte l'un contre l'autre et ont fait leur cours en toute indépendance d'esprit. Le premier a toujours passé pour un dilettante nonchalant et sceptique ; le second possède, au contraire, une foi et une ardeur tout apostoliques et une vocation pédagogique nettement affirmée. Eh bien c'est l'enseignement pyrrhonien qui sut triompher là où devait échouer la doctrine dogmatique.

De la classe de Fauré sont sortis des compositeurs en possession d'un « métier » subtil et fort : les Kœchlin, les Ravel, les Florent Schmitt, les Enesco, les Louis Aubert, les Ladmirault, les Roger-Ducasse..., etc. De celle de d'Indy nous sont venus des artistes probes et honnêtes, ennemis des vaines concessions à la foule, mais dont la technique est lourde et incomplète et qui semblent ignorer l'importance du sentiment harmonique dans le langage musical de ce temps. L'écriture d'un élève de Fauré brille par une pureté, une élégance, une subtilité et une aisance inimitables : celle

d'un disciple de d'Indy — et je pense, en ce moment, aux plus illustres — se reconnaît immédiatement à une sorte de maladresse et de gaucherie tout à fait caractéristiques. Le dilettante s'était montré meilleur professeur que l'apôtre.



Son enseignement était, pourtant, le moins objectif qui se put concevoir. Il était, même, si l'on peut dire, essentiellement négatif. Il s'affirmait surtout par des corrections, par des critiques, si fines, si justes et si clairvoyantes que l'élève arrivait à réformer, tout seul, son jugement et son goût. Assis au piano, le maître exécutait quelques mesures du « contrepoint » ou de la fugue qui lui était soumis, les démontait avec une sûreté de main inimitable et réclamait bientôt une composition libre, une mélodie, une pièce de piano, une page d'orchestre, qui lui permettaient de donner à son auteur des indications et des conseils que celui-ci n'oubliait plus. On sentait en lui une érudition si haute, un tact si miraculeux, un goût si sûr, que le désir ardent d'obtenir son approbation devenait un stimulant puissant, affinait les styles, développait la sensibilité, rendait ingénieux et délicats les tempéraments les plus frustes. On voulait à tout prix essayer de charmer, ne fut-ce qu'un instant, le Maître du charme. Et rien ne fut plus efficace que cette jolie émulation, dans l'admirable génération d'artistes qu'il a formée.

Les résultats, vous les connaissez : aucune formule immuable, aucun dogme étroit, aucune convention d'écriture stéréotypée. Ses élèves ont tous gardé leur personnalité très marquée ; il n'a étouffé aucune originalité. Nul ne l'a copié, nul n'a pris un uniforme en entrant dans sa classe. Chacun a pu choisir et perfectionner librement l'expression qui convenait à sa façon de sentir et de penser. Et il suffit de relire attentivement le premier mouvement du *Quatuor* de Ravel pour voir quelle délicieuse formation d'écriture a pu acquérir, auprès de ce « styliste » raffiné, le subtil auteur de *l'Heure espagnole*.

Mais cette heureuse influence s'est exercée bien au-delà de sa classe. L'art moderne doit à Gabriel Fauré une foule de précieuses révélations. Le compositeur de *Soir* a d'abord rendu évidente cette vérité — si rageusement contestée par des techniciens moroses — que la grâce, la séduction, l'élégance et le charme ne sont pas des vertus méprisables et peuvent parfaitement trouver place dans l'esthétique la plus élevée.

Puis, il nous a fait toucher du doigt la grande erreur des dogmatiques : pour « construire » solidement une page de musique, pour lui donner une « forme » inattaquable, il n'est pas indispensable de calquer son plan sur l'infrastructure d'un chef-d'œuvre classique, d'en copier les développements, d'en reproduire « au carreau » la charpente tonale ou les détails d'architecture. Ce travail servile n'a pas la noblesse qu'on veut lui prêter. Il est une des formes de la routine, que le modèle s'appelle Beethoven ou Mozart.

Composer, construire, c'est créer une architecture nouvelle appropriée à une nouvelle destination. C'est s'inspirer de l'exemple des maîtres mais aller plus loin qu'eux. Fauré a su créer des lignes nouvelles, des proportions inédites, des équilibres insoupçonnés et son œuvre est ainsi beaucoup plus solidement construite que celles des ingénieurs qui recommencent éternellement les mêmes maisons-modèles en série et ne veulent employer que des procédés d'assemblage et d'ajustage brevetés et déposés. Il n'est pas inutile d'insister sur une vérité aussi banale en un temps où l'on a vu d'illustres pédagogues soutenir que les œuvres de Debussy ou de Ravel n'ont pas de « forme » et ne sauraient, dans ces conditions, retenir l'attention des historiens. Fauré a su, le premier, nous faire comprendre qu'on pouvait — et même qu'on devait — créer, soi-même, sa forme et qu'un instant mystérieux arrivait, dans le travail de synthèse, où le point de perfection était atteint sans que les lois officielles de la syntaxe aient eu à intervenir. C'est un miracle du goût et de la sensibilité.

L'axiome est absurde qui prétend obliger les artistes d'aujourd'hui à faire « des vers antiques » sur des « pensers nouveaux ». C'est exactement le contraire qui est souhaitable. Il n'y a pas, en musique, beaucoup de « pensers nouveaux », il n'y a que des « vers nouveaux ». Ce sont les pensers antiques, les sensations éternelles qu'il s'agit de rajeunir par une expression

plus souple et plus profonde. Ce n'est pas une idée bien nouvelle que de chercher à évoquer le *Soir*, le *Clair de Lune*, la *Rose*, l'*Aurore*, l'*Automne*, l'*Été*, la *Forêt*, et de nous offrir des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches ! Ce n'est pas une trouvaille que de chanter l'extase amoureuse, la mélancolie ou l'espoir. Et si le devoir de l'artiste consistait à traiter ces truismes dans un style étroitement classique, l'art aurait bientôt fini d'exister. Il est, au contraire, particulièrement intéressant de voir comment, en présence d'un même paysage ou d'un même sentiment, ont réagi successivement des créateurs possédant une éducation sociale et une technique différentes. L'extase amoureuse de Gluck, celle de Mozart, celle de Schumann, celle de Wagner, celle de Puccini, celle de Saint-Saëns, celle de Meyerbeer et celle de Gabriel Fauré ne diffèrent entre elles que par la qualité et la personnalité de l'expression et non par celle du thème. Corneille et Verlaine n'ont pas inventé deux manières inédites de faire l'amour : ils ont seulement trouvé deux façons différentes d'en parler ! Voilà ce que les neuf dixièmes des professeurs de musique ne sont pas encore arrivés à comprendre ! Voilà pourtant ce que leur enseigne clairement la plus simple des mélodies de Fauré.

L'auteur de la *Bonne Chanson* a également appris aux musiciens contemporains à bien choisir leurs poèmes et à bien les interpréter. Le compositeur lettré est trop souvent une exception. La fortune des librettistes les plus achalandés nous prouve que les assembleurs de notes n'ont pas toujours une culture littéraire très poussée : leurs longues études techniques, leur internement prématuré dans les conservatoires, nuisent souvent à leurs humanités. Gabriel Fauré a toujours manifesté, au contraire, dans le choix des textes qu'il illustra, le goût le plus averti et le sens poétique le plus sûr. Et il a fait aimer ses poètes à tout un public ingénu qui, sans lui, et sans son pénétrant commentaire musical, n'aurait pas su les lire. On ne saura jamais à combien d'âmes de bonne volonté les harmonies de Fauré ont expliqué celles de Verlaine !

Dans tous les domaines de la création musicale, ce grand musicien — que les vrais musiciens, seuls, comprennent — a su apporter de la nouveauté, de la subtilité, de l'audace et une perfection classique inattaquable.

Au milieu de tant d'ouvriers maladroits sacrifiant au « modern style », il a créé un style moderne, rationnel, bien étudié, dépouillé de toute coquetterie éphémère et tendant, d'année, en année vers la simplification et la sérénité. Il est le Maître de l'écriture « intelligente », pleine, riche, dont chaque note est gonflée de sens et « dont les harmoniques expirent lentement en nous ». Son art est concentré et essentiel. Signe caractéristique : en un temps où les compositeurs ont besoin de cent instrumentistes et d'un matériel sonore extraordinairement complexe pour noter le plus modeste de leurs états d'âme, Fauré a su recueillir dans ses deux mains toute la féerie de l'univers. Il lui a toujours suffi de s'asseoir au piano et de capturer au lasso de ses arpèges les notes qui prennent leur vol sur des lèvres de femmes, pour réaliser des miracles.

Art d'une trompeuse nonchalance. Sa grâce indolente, sa souplesse féline cachent une volonté précise et lucide. Rien n'y est abandonné au hasard ou au désordre de la sensation. Les irisations et les reflets chatoyants de ses dissonances obéissent à un ferme dessein. Ses fines modulations miroitantes et ses harmonies à facettes luisent comme des poissons d'argent dans les mailles d'un épervier. Mais le souriant pêcheur les tient prisonnières. Ceux qui ont éprouvé les délices de cet art ne l'oublient plus et cherchent, d'instinct, à en faire partager le bienfait à ceux qui les entourent. Il s'exerce, instinctivement, autour de la musique de Fauré un prosélytisme affectueux qui crée, entre initiés, une petite solidarité morale, une tendre complicité intellectuelle.

Aimer et comprendre Fauré constitue, en effet, un privilège dont il est difficile de ne pas concevoir une sorte d'innocent orgueil. C'est un brevet de subtilité d'oreille, un indice flatteur de sensibilité affinée, un véritable « luxe d'âme » auquel on ne renonce pas volontiers, car ce luxe n'est pas de ceux qu'impose une mode et qu'une mode détruit : on sent que le temps n'aura pas de prise sur un tel idéal d'art. Car jamais un créateur ne nous donna des réalisations aussi fines et aussi fortes et ne parvint à nous doter de chefs-d'œuvre que décorent « tant de fantaisie et tant de raison ! »

ÉMILE VUILLERMOZ.