Quelques opinions sur Ernest Chausson

L'ARTISTE. — Chausson pensait longuement ses œuvres avant de les écrire et les retouchait minutieusement ensuite. De combien d'hésitations n'ai-je pas été le témoin au cours de nos entretiens, et combien de scrupules exagérés de sa part n'ai-je point été obligé de combattre! C'est que Chausson était de la race des forts, de ceux qui *souffrent leur œuvre avant de la produire...*

Chausson était *bon* et d'une bonté sans bornes vis-à-vis surtout de ceux qui lui semblaient aimer l'art et la vérité. Ce n'est pas ici le lieu de faire ressortir les efforts *matériels* de cette inépuisable bonté dont quelques-uns même de ceux qui, depuis, ont trouvé adroit de le traiter *d'amateur*, pourraient, s'ils le voulaient, témoigner; je me contenterai de constater l'accueil bienveillant qu'il fit toute sa vie aux *jeunes* de toutes les carrières artistiques, peintres, littérateurs, musiciens, et l'enthousiasme réel dont il faisait preuve en face de telle production de ses camarades, voire de ses cadets en art. (VINCENT D'INDY, *la Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1899.)

Il était riche; son existence intime s'éclairait au sourire d'une femme charmante et de cinq beaux enfants. Sa maison était une merveille de goût et d'art. Henry Lerolle l'avait ornée de ses décorations délicates où, parmi les arbres frêles, le geste des jeunes filles est d'une poésie si pénétrante. C'était un musée où les Odilon Redon et les Degas voisinaient avec les Besnard, les Puvis et les Carrière. Chausson vivait là entre les hautes tentures closes, les pianos, les ameublements sobres, les partitions et les livres...

Chausson montrait une attitude très simple, un visage doux, franc et net, aux yeux gris mélancoliques, à la bouche souriante et fine sous la barbe; le regard, très lointain, très voilé, démentait l'allure vive, le profil et le port de tête volontaires. Notre ami avait toujours l'air de se lever et de faire, du milieu du songe, un pas en avant vers la vie réelle...

Il était bon d'une bonté extraordinaire, tellement haute, tellement simple et si désintéressée de tout mobile terrestre, qu'elle pouvait très bien être le produit d'une âme prête doucement et quotidiennement à mourir...

J'ai rencontré des esprits plus brillants; je n'ai point connu d'âme plus intense, plus grave, plus pénétrée des choses essentielles et éternelles, plus éloignée des vanités sociales et même des vanités artistiques, qui ont de si séduisantes feintises de beauté et savent si subtilement entamer la moralité des plus doués d'entre nous. Ernest Chausson avait un sens presque exceptionnel de la responsabilité morale, et une admirable clairvoyance de spiritualisme. Le souci de la beauté intérieure primait pour lui tous les autres...

Ernest Chausson était un esprit trop préoccupé de la direction morale pour considérer la musique et tous les arts autrement que comme des moyens de communication spirituelle...

Il avait écrit la musique de quelques psaumes et prières, il rêvait de réaliser un jour une musique religieuse, mais il la considérait comme la plus malaisée, et son esprit abstrait y songeait très précautionneusement. Il s'y fût montré sans doute le plus intellectuel héritier de César Franck...

De ces deux grands esprits fraternels (Puvis de Chavannes et César Franck), Ernest Chausson descendait plus directement que personne. (CAMILLE MAUCLAIR, *la Vogue*, 15 août 1899.)

Il commençait seulement, dit-on, à être personnel... Il serait facile de démontrer que cette personnalité n'est pas si récente, et qu'elle s'affirmait dès ses premières mélodiques, alors qu'il était encore en classe, vers 1880. *Nanny*, *Hébé* sont de cette époque. Avec des termes techniques, on pourrait expliquer qu'Ernest Chausson a toujours possédé une forme mélodique qui lui est propre, où prédominent les intervalles de tierce; que toujours il affectionna les chutes de phrase sur les accords mineurs, et que son harmonie repose sur un emploi très fréquent et très judicieux d'accords de septième. Mais, faisant abstraction des procédés pour songer à l'impression elle-même avant tout on constatera que son œuvre entier exhale une sensibilité rêveuse qui appartient à lui seul...

La musique d'Ernest Chausson n'est point désordonnément passionnée, elle est toujours affectueuse, et l'affection qu'elle émane est doucement émue en sa discrète réserve, et c'est bien lui-même qui se retrouve en elle, lui qui, un peu timide, fuyait les expansions bruyantes et se complaisait aux intimités...

Aux choses il communiquait inconsciemment sa propre pensée — c'est ainsi que la nature joyeuse de *Solitude dans les bois* s'assombrissait de la rêverie même du personnage qui, indifférent à ses séductions, devait former, avec sa riante impassibilité, un poignant contraste, et que, dans *Soir de fête*, la fête elle-même disparaissait presque emportée dans les songeries du poète cherchant loin d'elle le calme et la nuit. (PIERRE DE BRÉVILLE, *Mercure de France*, septembre 1899.)

L'INTIMISME DE CHAUSSON. — Un des faits significatifs de l'histoire du goût musical en France pendant ces dix ou quinze dernières années consiste dans l'adoption résolue d'Ernest Chausson par ceux-là même qu'une incoercible pusillanimité oblige à parler de la musique moderne avec une sorte d'effroi nuancé d'ironie.

. . . . . .

D'une façon générale, les trois grandes œuvres de musique de chambre d'Ernest Chausson, (les deux quatuors et le sextuor), sa symphonie, certaines de ses mélodies, son poème pour violon ont aujourd'hui sur le public une emprise qu'on ne peut comparer, croyons-nous, qu'à celle de Franck.

Nous voudrions chercher à définir ce qui confère aux plus belles œuvres de Chausson cette valeur intime et poignante; l'entreprise est d'autant moins aisée qu'on

ne démêle pas bien de prime abord ce qui dans cette musique est vraiment original: dans la symphonie les influences wagnériennes sont sensibles, dans les œuvres de musique de chambre on reconnaît sans peine que le « père » Franck n'est pas loin; et pourtant l'inspiration de Chausson est d'une qualité originale et même très nettement reconnaissable, et cette qualité n'a fait que s'affirmer davantage au fur et à mesure que Chausson mûrissait. Il n'est pas douteux que sa mort prématurée nous a privés d'œuvres admirables, les quatuors, le *Chant Funèbre*, le *Cantique à l'Epouse*, la *Chanson Bien Douce* datent sans exception de ses dernières années.

Cette qualité irréductible de sa musique nous semble être *l'intimité* et il faut donner ici à ce mot toute sa valeur, celle qu'il a par exemple lorsqu'on parle de Schumann; la musique de Chausson ne s'adresse pas à moi, elle ne s'adresse pas à vous, serait-on tenté de dire, elle s'adresse *à nous deux*, à ce qui nous lie, à ce fond commun de souvenirs et d'émotions qui nous rapproche et où notre commerce spirituel s'alimente. Il serait presque intolérable d'être seul à l'écouter; mais peut-être est-ce là une impossibilité; son chant nous multiplie intérieurement, il nous arrache à notre solitude en suscitant auprès de nous une présence chère. Du fond de nous-mêmes, il monte vers nous-mêmes. C'est ainsi que la phrase sinueuse et tendre de l'andante du quatuor à cordes condense toute la sérénité poignante des soirs où nous allons rêver l'un près de l'autre dans le jardin amical et silencieux, tandis que nos ombres allaient se rejoindre là-bas sur la pelouse inclinée et que le ciel s'attristait au-dessus des ardoises de la maison. Elle commémore les heures ferventes et recueillies où nous savourions la douceur de ne plus être tout à fait deux sans être cependant un seul, où côte à côte et sans parler nous approfondissons le mystère de cette intimité nous rappelle aussi l'amertume de nous retrouver deux, chacun avec ses angles et ses arêtes, chacun avec ses violences et avec ses repentirs, à l'instant même où la bienheureuse unité allait nous accueillir tout à fait. Seul depuis Schumann, croyons-nous, Chausson a su rendre avec une délicatesse et une gravité admirable cette vie mouvante, cette vie tour à tour enivrée et douloureuse d'un intimité sentimentale, seul il a su en traduire les fugaces délices et les amères déceptions. Qu'y a-t-il de plus sûr de soi, qu'y a-t-il de plus confiant en sa force et en sa durée que la phrase par laquelle s'ouvre le quatuor avec piano? C'est la voix même de la certitude. Mais bien vite ce bonheur s'enrichit, se nuance et se trouble. On dirait que par des fentes invisibles la souffrance s'insinue dans la demeure que nous croyions invulnérable...

Le jeu des clartés et des ombres est dans cette musique d'une richesse et d'une

mobilité surprenants; l'idée heureuse de tout à l'heure, l'idée aux formes pleines qui dansait au soleil, voici qu'elle s'attriste et qu'elle se décolore, voici qu'elle se fane comme la fleur blanche, éclatante, d'hier, dont nous navre à présent la phtisique pâleur. Il y a des valeurs mineures dont Chausson a vraiment le secret: comment oublier l'exsangue et douloureux visage aux yeux agrandis par l'effroi que parfois il nous présente au fond du pur miroir chantant? La mélodie qui a souvent chez lui comme la transparente carnation des vierges de Shakespeare et de Tennyson semble pâlir sous une menace invisible. Le long corps souple que nous pressions dans nos bras s'abandonne à une étrange et irrésistible fatalité. Il semble que toujours autour du printanier bonheur dont Chausson fait monter vers nous les bruits joyeux et les senteurs ingénues, la mort innommable rôde. Et cette présence perpétuelle de l'Ennemie confère à la musique de Chausson une poignante grandeur. La mort n'est pas ici, comme chez Debussy, l'évanouissement de l'individuel dans l'universelle indistinction; elle n'est pas, comme chez d'Indy, l'épreuve mystique et le privilège redoutable de la créature, et elle n'est pas non plus, comme chez Magnard, la réabsorption ou le réenveloppement de l'artisan humain dans la matrice inépuisable de la nature. Non: la mort pour Chausson ne peut être qu'objet d'horreur et de déploration; elle est au bout de tous nos désirs et de tous nos embrassements, elle leur confère un prix infini, elle en marque à la fois le pathétique et l'inanité. Et sans doute elle n'est point ici matière à éloquence: la révolte et l'effroi qu'elle inspire ne peuvent s'exprimer qu'à voix basse.

. . . . . .

Il nous semble qu'on n'a jamais chez Chausson, qu'on n'a même pas dans sa symphonie, dont l'apothéose nous a toujours paru quelque peu théâtrale, le sentiment que donne Franck par exemple, de douleurs qui fructifient, qui mystérieusement sont requises par ceux-là même qu'elles semblent épargner et qui se transmuent ineffablement en béatitude. Ici les douleurs et les joies se succèdent suivant un rythme qui esthétiquement peut bien nous satisfaire, mais pourtant laisse au fond de notre âme subsister l'angoisse. Chausson n'atteint pas à cette polyphonie spirituelle que réalisent les grands croyants de l'art, un Bach, un César Franck, unité infiniment riche et multiple où toutes les angoisses, où les plus cruels tourments se fondent en un cri d'amour, où les affligés, enfin éclairés sur sens intelligible de leurs épreuves, entonnent à la fois le chant d'actions de grâce et ne sont plus que les inséparables harmoniques de l'universelle affirmation. On chercherait en vain chez Chausson cet élan véritablement catholique vers le surhumain, vers la communion de tous en tous. Et là sans doute la contrepartie de cette

intimité que nous définissons plus haut. C'est notre histoire et elle seule que chante pour nous cette musique, elle en épouse fidèlement les contours...

Et sans doute, dans certaines pages, on a le sentiment que Chausson souffre de ne pas pouvoir s'évader de l'étroite prison de l'âme individuelle. Là est, si nous ne nous trompons, le sens des belles mélodies qu'il a composées sur les *Serres Chaudes* de Macterlinck.

. . . . . .

Nous doutons qu'on ait jamais exprimé avec plus d'intensité que dans *Lassitude*, l'impatience presque désespérée qui s'empare de l'âme à la vue des mornes steppes toujours pareils, de la végétative et indolente quiétude de la vie quotidienne. On retrouve ici ces tonalités mineures dont nous parlions précédemment, et surtout ce progrès dans le sombre et le sévère, cette puissance d'approfondissement du douloureux où nous croyons voir les marques mêmes du génie de Chausson.

. . . . . .

On dirait qu'ici nous avançons sur les eaux grises de quelque fiord sinueux dont les bords couverts de forêts se rapprochent à chaque tournant et que tout à l'heure à l'improviste nous allons stopper au fond d'une crique déserte sous le ciel hostile parmi l'ombre des sapins renversés.

Est-il besoin d'observer que rien ne ressemble moins à un procédé que ce graduel resserrement de la pensée mélodique? L'émotion en s'approfondissant paraît creuser un sillon de plus en plus sensible, une entaille de plus en plus cuisante. L'âme est, si l'on peut dire, de plus en plus captive d'elle-même. Elle s'absorbe à chaque moment davantage dans le spectacle de sa faiblesse, elle s'en exaspère et s'en grise. Au terme de ce cheminement solitaire, il n'y a plus qu'une seule ressource: l'*Oraison*. Le cycle des *Serres Chaudes* se clôt par une mélodie qui porte ce titre. Comment oublier la contrition désolée de ce chant, de ce fervent appel à l'Antre, qui monte du fond du cachot de l'individualité pécheresse? Mais aucune réponse ne vient et la prière s'achève dans une sorte d'amère et de morne résignation.

. . . . . .

Au lieu que la musique d'un Lekeu ou d'un Castillon regarde malgré tout vers le Rhin, il nous semble que celle de Chausson s'oriente résolument vers l'Irlande et la Scandinavie. Sans doute elle connaît encore les gaietés ensoleillées de nos climats, mais

quelque chose irrésistiblement l'attire vers les terres granitiques que l'eau patiente use chaque jour davantage. La lumière même qui parfois en émane s'épand en nappes argentées sur des ondes pensives, comme la clarté des bouleaux sur les lacs de Stockholm. Et il nous semble que le principal attrait de la musique de Chausson vient peut-être précisément de ce qu'elle est une *Musique des Confins*. De même qu'un Vielé Griffin en poésie a servi comme de médiateur entre l'art délicat et précis, ou les campagnes modérées de notre Touraine et le symbolisme vaporeux d'outre-Manche et d'outre-Océan, nous croyons que la musique d'Ernest Chausson a pour originalité essentielle de marier délicatement le sourire de notre terre aux mélancolies frissonnantes du Nord. (GABRIEL MARCEL, *la Civilisation française*, 15 mai 1919.)

CHAUSSON ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE. — Le *Quatuor en la majeur* permet « d'apercevoir ce qui fut primordial chez Chausson: une puissance de rapt et un sens océanique. Que brusques ou alanguis soient les rythmes; que les thèmes s'étirent et s'enroulent ou, à peine énoncés, s'irritent, se brisent; toujours, en une telle œuvre, la musique est quelque chose qui nous contraint de nous séparer de nous, de ne plus nous parler de nous-mêmes et de prendre en pitié notre propre douleur, tant nous semble plus déchirante celle qui soudain nous est confiée. Et cette douleur étrangère où nous sommes incorporés (est-ce celle d'un homme? Nous ne savons point, ou celle de quelque être plus onduleux et plus constamment vulnérable) cette douleur nous devient saisissable par une perpétuelle évocation neptunienne. Ce piano, ce violon, cet alto, ce violoncelle; les notes qui par eux se succèdent ou se superposent semblent surprendre à sa surface et à ses diverses profondeurs l'équivalent sonore d'un élément marin: frissons légers à la cime des eaux mouvantes; puissantes vagues qui déferlent, puis bientôt se reforment; grand calme, enfin, des profondeurs que nul orage ne troublera; telle est bien la multiple image que ne cessent d'imposer par ce *Quatuor* les furtives mélodies, les vastes motifs déployés et les accords insistants, qui au-dessous des déterminations thématiques maintiennent une sorte de vie musicale indifférenciée ».

Lors de la *Sicilienne* et du *Final* du *Concert en ré majeur* « cette image essentielle sera de nouveau suscitée, et telle progression chromatique indiquera comment ce mode d'expression fut rendu possible parce que s'épandirent un jour orchestralement les amples horizons marins, les calmes et les tempêtes de *Tristan*. Mais rien ici d'une influence qui amoindrit une personnalité. A Wagner, à Franck, à Schumann, Chausson n'emprunte nuls procédés: uniquement un conseil d'audace, une plus libre possibilité de

s'aventurer vers l'élément, que celui-ci soit de nature psychique et de nature cosmologique...

Le sens de l'élément se ramène techniquement en ces pages à ce que l'on pourrait appeler *le sens des individualités instrumentales absolues...*

Pour Chausson piano, violon ne sont pas de simples moyens d'expression, d'inertes masses matérielles, mais plutôt des vies exputantes, des êtres virtuels, dont doit être déchiré le secret longtemps contenu...

Que *le réalisme instrumental* soit fondamental chez Chausson (certaines mélodies en témoignent), par une sorte de contre-épreuve...

Quand l'inspiration de Chausson se veut confronter avec les paroles d'un poème, elle s'amenuise et se disperse. Il lui faut un prétexte que rien ne vienne limiter, et avec la *Chausson perpétuelle*, parce qu'intervient le quatuor à cordes, voici déjà la délivrance, l'espace océanique de nouveau entrevu. (JOSEPH BARUZI, *le Ménestrel*, 30 mars 1923.)

LE POEME DE CHAUSSON. — Ernest Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence flamande de César Franck, était un des artistes les plus délicats de notre temps. Si l'influence du maître de Liège a pu servir, indéniablement, quelques musiciens contemporains, elle semble avoir plutôt desservi Chausson, dans ce sens qu'à des dons naturels d'élégance et de clarté, elle opposait cette rigueur sentimentale qui est à la base de l'esthétique franckiste...

(Franck) avait un prodigieux insouci du temps, car il ignorait l'ennui... Quand il « commence » bien, on peut être tranquille, mais quelquefois il peine à trouver ce qu'il veut dire. Son génie s'essouffle dans un curieux mélange d'extrême complication, coupé par des élans dramatiques ou pompeux, écourtés, non par faiblesse, mais parce que sa loyale simplicité répugnait à de tels moyens. On retrouve un peu de tout cela dans la musique de Chausson qui, tout de même, se débarrasse, et marche dans un chemin bien à lui.

Le Poème pour violon et orchestre contient ses meilleures qualités. La liberté de sa forme n'en contrarie jamais l'harmonieuse proportion. Rien n'est plus touchant de douceur rêveuse que la fin de ce Poème, où la musique laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion.

Ce sont des minutes très rares dans l'œuvre d'un artiste. Pour nous, elles s'accompagnent du regret de sa fin prématurée, qui empêcha son charmant génie d'accomplir sa complète évolution, dans des œuvres d'ardente et fine musique. (CLAUDE DEBUSSY, *S. I. M.*, 15 janvier 1913.)

A PROPOS D'UNE EXECUTION DU POEME PAR CAPET CHEZ COLONNE

LE « ROI ARTHUS » ET LE WAGNÉRISME. — La préoccupation évidente de Chausson, en écrivant ce drame lyrique, a été de produire une œuvre non pas symbolique ou philosophique, mais directement engendrée par l'émotion qui naît du contraste des situations et des caractères; en un mot, un drame au sens propre du mot, et non pas un poème musical plus ou moins scénique, comme on en a fait éclore à foison l'imitation du drame wagnérien. A certains points de vue, le *Roi Arthus* répond à ce but, principalement par la façon dont l'action externe réagit sur le moral des personnages, au contraire des œuvres conçues selon l'esthétique du maître de Bayreuth, dans lesquelles l'action nous est présentée le plus souvent comme le reflet du monde des apparences sur des êtres de physionomie intérieure préconçue et dont le jeu des événements est surtout destiné à rendre sensible les variations conscientes ou inconscientes.

Ici rien de tel. On peut critiquer de diverses manières la mise en œuvre de ce drame lyrique, notamment le peu d'équilibre qu'on y trouve entre les scènes de passion et l'action véritable. Mais il est impossible d'en méconnaître le sens hautement, franchement théâtral, non plus que la vigueur avec laquelle il s'efforce vers la clarté, vers la vérité, vers la vie. Ce noble effort, sans doute, est paralysé par de généreuses hésitations, à certains moments. Il nous promettait, du moins, de futures et décisives expériences.

. . . . . .

La physionomie musicale de l'ouvrage, il faut l'avouer, offre plus de ressemblance que le poème avec le drame wagnérien. Au moment où Chausson écrivait le *Roi Arthus*, les musiciens, épris d'un art sans compromission, n'avaient pas réussi encore à secouer

le joug du maître allemand, dont l'œuvre apparaîssait comme définitive en ce qui concerne les rapports du poème et de la musique et la genèse de celle-ci.

. . . . . .

Mais il convient d'ajouter que, pour avoir adopté cette discipline, le développement des motifs caractéristiques, le musicien ne s'y asservit pas avec une rigueur absolue. Il applique la règle avec une certaine indépendance; il est visible qu'il ne l'accepte pas, souvent, sans impatience de s'en libérer tout à fait par l'inspiration spontanée. Ce sont alors des épisodes musicaux affranchis de toute observance thématique, ou, du moins, développés à la manière de simples fragments lyriques ou symphoniques et construits d'une manière autonome. (PAUL DUKAS, *la Chronique des arts et de la curiosité*, supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 5 décembre 1903.)

« Il est impossible de juger équitablement le *Roi Arthus* en faisant abstraction de toute réalisation scénique. Au théâtre, l'influence de Wagner sur Chausson se manifesterait dans toute sa plénitude et toute sa franchise et perdrait peut-être par là-même, ce caractère insidieux, tenace, presque oppressif, qui au concert apparaît seul. Chausson écrit son drame à un moment où les formes wagnériennes, en vertu même de leur puissance, sont perçues indépendamment de la personnalité de Wagner, hors de toute expérience subjective et de toute relation, et telles qu'un absolu désormais atteint. Comment dès lors construire un drame sans se servir de ce mode d'expression et sans concevoir de manière wagnérienne les rapports du poème, des masses orchestrales, des gestes et du chant? Ce fut un des instants de l'histoire esthétique où l'on imagina qu'un résultat définitif était atteint et que l'individualité n'aurait plus, au plus profond d'elle-même tout en question. Illusion dont une œuvre comme le *Roi Arhus*, malgré toute la puissance qu'elle recèle, apporte un tragique témoignage. Jamais nulle forme n'est vraiment stable, ni réellement indépendante des êtres qui la créent. Et aucun grand artiste ne couclut pleinement que pour lui-même. Chausson, qui dans ses œuvres instrumentales donne l'impression de totale et spacieuse liberté, dans un drame lyrique comme celui-ci se débat au milieu de postulats qu'il accepte comme libérateurs et dont il est captif. Il ne voit point cette captivité; et sans doute l'appellerait-il affranchissement. » (JOSEPH BARUZI, le Ménestrel, 6 avril 1923.)