

Chausson et la Musique française

La jeune école d'aujourd'hui n'aime plus Chausson. Pour ma part, il n'est point le musicien que je préfère; je ne le déteste cependant pas. Plus qu'un grand compositeur, il a été un grand artiste, une figure de la musique : il a joué un rôle dans l'évolution musicale française. D'autre part, pour les environs de 1880, il pratiquait une syntaxe nouvelle, qui dérangeait étrangement les oreilles conservatrices, mais enthousiasmait la jeunesse avancée. Enfin, malgré les influences diverses (Wagner, Franck), il a su fixer, pour les mélodies surtout, un système harmonique souvent personnel dont l'acuité, l'extrême sensibilité se plient, avec une rare souplesse, aux intentions des textes poétiques qu'il a choisis, textes presque toujours empreints de mélancolie.

C'est à ces trois points de vue que je me placerai dans cette étude; et si, dès l'abord, j'ai pris quelques précautions pour dire le sentiment que j'ai de la musique de Chausson, c'est que l'ostracisme dont la jeunesse créatrice la frappe aujourd'hui me paraît injuste, sinon exagéré.



Le bilan de la France musicale aux environs de 1880 devait laisser indécis bon nombre de compositeurs. Les opéras, les opéras comiques qui sévissent de 1830 à 1870, et contre lesquels Berlioz usa sa plume caustique, bénéficiaient encore de leur apogée récente. Si Beethoven et Berlioz apparaissaient souvent aux programmes, avec les classiques, la musique pure, la

musique de chambre attendaient toujours leur renaissance. Le groupe Saint-Saëns, Massenet, Guiraud avait une certaine influence qu'allait ternir le météore wagnérien qui brillait au firmament d'outre-Rhin et ressuscitait l'antique splendeur des Niebelungen. Bizet mourait trop jeune; Fauré n'avait pas encore écrit ses œuvres les plus significatives; le rayonnement de Franck se faisait à peine sentir. Claude Debussy qui devait, plus tard, faire reflourir la tradition française en imaginant de toute pièce le plus féerique langage qui soit, n'avait encore que 18 ans. Tout jeune compositeur se trouvait donc devoir choisir entre le style suranné du grand opéra, le néo-classicisme d'un Saint-Saëns, ou se laisser subjugué par les sortilèges du magicien allemand : Wagner. Sans hésiter, Ernest Chausson préfère l'action et épouse les idées nouvelles. Elève de Massenet en 1880, il quitte la classe après un premier échec et va parfaire son éducation auprès du « père Franck » (de 1880 à 1883). Il subit certes l'influence du langage austère de son maître et assimile le chromatisme de *Tristan et Yseult*. Mais il trace sa route et brille avec Vincent d'Indy à la tête du « groupe des jeunes » qui compte aussi Gabriel Fauré, Henri Duparc, Pierre de Bréville, Charles Bordes, Camille Benoit, groupe qui par son activité, son irradiation et ses batailles esthétiques mémorables, a joué un rôle important dans l'évolution musicale française.

Cette même époque de 1880 que beaucoup d'amis aînés n'évoquent qu'avec le regret d'une plénitude de vie artistique qu'ils ne retrouveront plus, cette même époque non seulement prépare le tournant de la musique française et cristallise la sensibilité de la poésie symbolique, mais voit fleurir aussi l'un des plus beaux moments de la peinture. On a remarqué judicieusement que les peintres étaient toujours en avance sur les musiciens et les poètes; et il n'est pas douteux que la palette irisée et chatoyante d'un Degas, d'un Monet ait influencé Chausson comme plus tard Debussy. A mon sens, cette brillante « école de quatre-vingts » a même eu sa répercussion hors de France et je pense qu'elle n'est pas étrangère aux productions des poètes et néerlandais flamands « De Tachtigers » (ceux de 80) qui publiaient dans le *Nieuwe Gids* (*Le Guide Nouveau*) des écrits d'une facture inconnue, d'un « impressionnisme » flagrant, et que la France ignore encore comme toute la production littéraire si attachante de la Flandre et de la Hollande.

Cette période, Chausson, aidé de ses amis, se devait de l'incarner, d'en fixer la pensée profonde par quelques dominantes, d'en devenir pour ainsi dire l'un des pôles. Sa maison, — un joyau qu'avait décoré le peintre Henry Lerolle, père de l'éditeur, — était le Parnasse hospitalier où se réunissait une élite intellectuelle.

Poètes, peintres, musiciens fréquentaient dans l'hôtel du boulevard de Courcelles et y goûtaient la courtoisie, la rare bonté du compositeur. Les musiciens du groupe, le jeune Debussy s'y rencontraient comme les peintres Odilon Redon, Renoir, Degas. Eugène Carrière a fixé plus d'une fois les traits de notre musicien. Son ambition n'était pas si grande qu'il ne se doutât guère jouer un rôle qu'on ne peut cependant lui enlever.

Si le nationalisme en art me paraît un critère assez étroit, il a été mis si souvent au premier plan, qu'on me permettra de l'invoquer ici. L'ambiance parisienne a certes modifié le langage franckiste comme elle éclaire aujourd'hui les pages du Suisse alémanique qu'est Arthur Honegger. Toutefois, César Franck, né à Liège de parents allemands, nourri de littérature et de musique allemandes, pouvait-il, avec sa conception symphonique de grand développement, représenter la tradition française? C'est bien à Claude Debussy que revient la gloire non d'avoir renoué la tradition des grands Français, comme il se dit généralement (peut-on nier que Gounod, Bizet aient fait de la musique française?), mais d'avoir, le premier, porté à nouveau cette tradition aux plus hautes régions de la perfection, grâce à un style inédit, autonome et châtié. S'il a libéré la France de l'intrusion wagnérienne, on ne peut oublier que Chausson, vivant au plus fort de la crise et privé du secours des « cinq » de Russie encore ignorés, a fait un grand et louable effort et qu'il a, sans aucun doute, contribué à « l'autonomie » de notre musique, alors que Debussy a su plutôt lui assurer « l'hégémonie ». Chausson apparaît donc comme un trait d'union non négligeable entre Franck et Debussy. Il fut certes aidé par les premiers écrits de Fauré qui lui se rattachait à Gounod et s'était éduqué à l'impersonnelle école de musique religieuse Niedermeyer, par Chabrier, dont les néologismes ont tant séduit Ravel; par Duparc, dont les mélodies que Ravel qualifie lui-même de « géniales » (1) sont presque toutes conçues aux environs de 1870, ce qui ne laisse de déconcerter.

(1) Les mélodies de Gabriel Fauré : *Revue Musicale*, octobre 1922.

Sans atteindre à la gloire du génial enchanteur qui inventa *Pelléas*, il faut reconnaître que la France musicale de 1900 était si heureuse de voir fleurir sa radieuse renaissance qu'elle l'a fait reposer toute sur Debussy, négligeant ainsi les précurseurs pour isoler le miraculeux musicien dans son époque. Toute proportion gardée, Chausson qui est mort trop jeune (1855-1899) pour s'être complètement dégagé de Franck et de Wagner, a également apporté sa pierre à l'édifice national. Elle était bien française la musique de ce musicien qui ne pouvant comprendre Brahms, le traitait avec la plus grande irrévérence, qui explorait un domaine harmonique inconnu et que Jullien Torchet, courroucé du choix des œuvres au Concert Nikisch à Paris, désignait en 1897 (*L'événement*), par la flatteuse périphrase : « le Mallarmé de la musique » plus exacte d'ailleurs pour Debussy. Je n'en veux, pour preuve, que l'une des premières mélodies de Chausson, *Amour d'Antan*, qui date de 1882, et dont voici un passage significatif :

The image shows a musical score for a vocal piece. The upper part consists of two staves of piano accompaniment, featuring intricate arpeggiated figures and flowing lines. The lower staff is a vocal line with lyrics written below it. The lyrics are: "bles, la mer soleil - leu - se Qui baisant vos pieds". The music is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sans attacher une importance exagérée à l'enchaînement savoureux et pré-debussyste des deux *neuvièmes* (mesures 2 et 3), il faut en retenir surtout l'atmosphère « impressionniste », l'écriture limpide et personnelle, la sensibilité française qui a tracé ces lignes fines et gracieuses et, au demeurant, d'une perspective nouvelle.

Car Chausson a été une manière de novateur. Il suffit de lire la presse de 1880 à 1897 pour s'en convaincre. Vincent d'Indy reçoit aussi son paquet, mais l'auteur de *Viviane*, considéré par d'aucuns comme l'un des musiciens

les plus représentatifs de la jeune école, essuie toute la bordée. Je ne puis résister au plaisir de citer, sur ce point, quelques extraits des plus édifiants.

A propos du festival Padeloup d'avril 1884, H. B. dans le *Méneſtreſ*, oppose à Duparc et Chausson « Saint-Saëns qui, fort heureusement, n'est plus un jeune et fait de la musique comme les anciens maîtres ». Ropartz (*Angers musical*, février 1888), signale des coups de sifflet pour *Viviane* qui rompaſt avec les habitudes. La limpide et sage *Sainte-Cécile* ſemble davantage indisposer la critique. M. Martel, dans *La Juſtice* (1892) s'exprime ainſi : « Une partie musicale ſe charge d'ajouter des harmonies aux vers, mais ſes voix céleſtes ſont, à dire vrai, plus cruelles que les ſuppliques de Gaymas. » C'est le même thème que rabâche Arthur Pougin, dans le *Méneſtreſ* : « Sa musique eſt plus barbare encore que les bourreaux de Sainte-Cécile. » *La Revue des Deux Mondes* (1892), dénonce cette musique comme « vilaine, aigre, maigre, grinçante » ; *La Vie Pariſienne* la condamne comme ſubverſive :

Je ferai encore un reproche à M. Bouchor : c'eſt d'avoir confié la musique de Sainte-Cécile, patronne de la musique, à M. Chausson !

Il paraît que, grammaticalement, ſa musique eſt bonne. Mais que diriez-vous d'un poète qui n'emploierait que l'imparfait du ſubjonctif tout le temps, ce ſerait peut-être correct, mais ce ſerait certainement exaspérant et peu agréable à entendre. Telle eſt la musique de M. Chausson.

Le même Arthur Pougin, dont Honegger citait récemment — non ſans quelque malice — l'opinion ſur *Pelléas* (1) s'attaque à tout le groupe dans *Le Petit Nord* :

MM. Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Pierre de Bréville, etc..., érigent en dogme la haine et l'horreur du genre de l'opéra comique qu'ils trouvent ſans doute trop vert pour eux, parce qu'il y faut payer de ſa perſonne et faire montre de quelque facilité mélodique.

N'y a-t-il pas ironie du ſort ſi l'on penſe que Henry Frêne a choiſi *Le Progrès Artistique* pour écrire ceci :

(1) Reprise de *Pelléas : Musique et Théâtre*, 1^{er} mars 1925.

Quant au fragment de *La Tempête*, de M. Chausson, nous reconnaissons notre incapacité à suivre ces messieurs dans leurs fantaisies musicales.

Ou encore :

... œuvres peu claires et vides, nous révèlent aussi clairement que possible l'idéal des intransigeants de la nouvelle école.

Saint-Saëns, Widor, Bernard, ne nous donnent-ils pas de la musique vivante, moderne à l'excès?

La vérité est que le groupe d'Indy-Chausson domine la musique et que la *Société Nationale* « qui contient les pires ennemis de notre musique » (E. M. — *Monde Musical* 1892) est devenue le porte-parole de la nouvelle école. Le romantisme avec lequel les journaux annoncent un concert de « jeunes » nous dépasse. Ne lit-on pas dans *Le Parti National*, *L'Estafette*, *La Paix* :

Samedi prochain, 30 avril, la Société Nationale fera entendre au Conservatoire (1), nolisé pour la circonstance, d'importants fragments de MM. Vincent d'Indy, Fauré, Chausson, de Bréville, et d'autres intransigeants musicaux... Manifestation de jeunes outranciers de notre Ecole française.

Lors d'un concert à Bruxelles, *Le Guide Musical* dresse un réquisitoire qu'on croirait volontiers dirigé contre l'école debussyste si l'on n'était en 1892 :

Œuvres de d'Indy, Fauré, Chausson, de Bréville... Compositions flasques, énerchées, — de la névrose cristallisée, — visant uniquement à cette forme chatoyante, magique, qui semble être l'idéal du groupe.

Petites piécettes anémiques, sans souffle, bourrées de dissonances curieuses, mais puérides et inutiles dans leur recherche à jeu continu : les affamés de dissonances malades ont été servis à souhait.

Mais il faut reconnaître qu'il y a aussi des partisans. Dès 1878, Ch. Grandmougin écrivait dans *La Vie Littéraire* :

Le temps n'est plus où l'on écrivait avec succès des mélodies pseudo-sentimentales sur des rythmes de quadrille, et M. Chausson sera récompensé d'avoir fait de l'art véritable.

Certains journalistes ne mesurent point leur admiration. On fonde sur Chausson de grands espoirs ; la province joue ses œuvres qui conquièrent aussi l'étranger. On trouve dans la presse de province : « Succès considérable pour *Viviane* », « ses œuvres remportent le triomphe ». Quand le quatuor Charlier inscrit le *Concert* à son programme, la critique liégeoise considère l'auteur comme « l'un des maîtres les plus remarquables de la jeune école française ». Quand Nikisch vient conduire un concert de musique française à Paris, il omet Gounod et Massenet, ce qui met au comble de l'indignation Jullien Torchet, mais fait dire à Willy :

La *Symphonie* de Chausson, dédaignée par M. Lamoureux, et jugée trop difficile par M. Colonne, le Kapellmeister de Leipzig vient de l'exécuter en perfection et un succès très vif a salué l'œuvre.

Il faut encore citer un curieux écrit satirique : le *Paris Parisien*, à l'usage des gens ne voulant point perdre leur temps à écouter les bêtises qui se dégoisent dans le monde. Il réunissait une série de vérités premières indispensables à tout homme qui a du savoir-vivre. Voici l'un de ces postulats : « Si l'on exécute un morceau de M. Chausson, prononcez que M. Chausson est un compositeur d'avenir. »

L'auteur de *Sainte-Cécile* allait jouir de la popularité. Félix Mottl devait monter son *Roi Arthur*. On s'étonne donc de ce laconisme : « Le *Concerto* de M. Ernest Chausson : Passons en silence » (*Le Monde Musical*). On s'étonne d'autant plus que le *Concert* a eu une portée esthétique non sans utilité. Darius Milhaud, réagissant contre la forme musico-littéraire et poursuivant le retour au métier pur, aux fonctions réelles des genres, a quelque peu raison quand il dit que le *Poème* pour violon et orchestre de Chausson a fait beaucoup de tort à la jeunesse, comme d'ailleurs la musique de Wagner. Mais il n'est pas donné à tout le monde de faire du tort. Debussy et Stravinsky font encore des victimes, et c'est peut-être le propre du génie. Il faut considérer que le *Poème* et le *Concert*, tout en restant de brillants *solis* de violon, nous ont débarrassé des ennuyeux concertos à cadence obligée qui trônaient impitoyablement dans les programmes. A ce point de vue, Chausson a donc fait œuvre nouvelle en faisant œuvre de réaction. Le *Poème de l'amour et de la mer* (chant et orchestre), sorte de long récit lyrique entrecoupé d'inter-

ludes symphoniques, est aussi un genre, sinon nouveau, du moins peu exploité pour l'époque. Toutefois, le Chausson novateur n'est que secondaire; le subtil harmoniste qui a élaboré, pour ses mélodies, une gamme de couleurs des plus sensibles, est surtout digne d'intérêt.

Camille Mauclair a déjà fixé avec clairvoyance ce qui différencie les mélodies de Chausson de sa musique de chambre :

La musique des *Lieder* est beaucoup plus nerveuse, plus capricieuse et d'un registre plus étendu. Ernest Chausson cherchait à obtenir, dans le lied, des effets de coloration purement poétique par l'usage de la dissonance.

Mais examinons d'abord les textes choisis par le musicien. Ils éclairent souvent sur la nature intime d'un compositeur et permettent de construire, presque géométriquement, son entité. Ceux qu'a choisis Ravel laissent circospect, mais Fauré ne leur demandait que le caractère intime ou la plasticité marmoréenne de sa propre musique. Schubert, le simple, ne pensait qu'à faire revivre l'âme populaire : l'histoire d'une truite, une berceuse, une légende lui suffisaient. Schumann voulait leur faire chanter sa vie affective, et Chausson ne demande qu'à épandre son cœur. Si les Parnassiens et les Symbolistes l'attirent spécialement, il arrête presque toujours son choix sur les poèmes empreints de mélancolie. Il a choisi, d'autre part, des vers si invraisemblables, qu'il ne me paraît pas osé d'affirmer que le « sujet » seul l'intéressait. Que lui importent les vers, pourvu qu'ils parlent de « l'adieu des mouchoirs », des amours éteintes, du regret du passé, de la mélancolie des choses. Et c'est cette sempiternelle atmosphère élégiaque, pour laquelle il a imaginé un langage adéquat, qui singularise ses mélodies.

Je dois avouer que leur morbidesse m'a profondément impressionné à une époque où ma sensibilité auditive, saturée de Franck et vierge encore du phénomène Debussy ignorait pareil raffinement. C'est peut-être parce que leur audition me suggère l'image aiguë de cette époque, son parfum particulier, l'ambiance des événements qui s'y rapportent, la découverte du monde sensible qu'elle a déterminée, que je trace, en partie, ces lignes aujourd'hui.

Il me semble assez stérile d'analyser techniquement les enchaînements de Chausson; il en est qui appartiennent à la norme, d'aucuns sont « exceptionnels »; mais l'ensemble me paraît une vaste casuistique, dans le sens pri-

mitif du mot. Si Franck montre parfois le bout de l'oreille avec ses suites d'accords parfaits à distance de tierce, Chausson évite souvent le lien de la note commune en alternant accords parfaits majeurs et mineurs. Retenons surtout l'extrême souplesse, la courbe fugitive de son langage attentif au moindre détail et désireux, avant tout, de féconder la métaphore poétique.

« La mer soleilleuse » du premier exemple (voir plus haut), ne pouvait trouver accord plus suggestif (*neuvième* de dominante en *ut*), balancement d'intervalles plus évocateur, pour étaler sa nappe ondoyante. Il s'agit ici d'un véritable lexique taillé dans la matière sonore : les mêmes idées, les mêmes mots appellent des analogies musicales. Dans *Nos souvenirs* (1888), les vers

*Et c'est une chose inouïe
Comme le passé réparait.*

amènent une excursion tonale qui s'accroît, par la basse discordante, sur le mot « passé »,



pour disparaître en une consonance parfaite sur la chute du vers, rapprochant ainsi l'image lointaine. Toute l'évocation semble revivre dans le postlude,

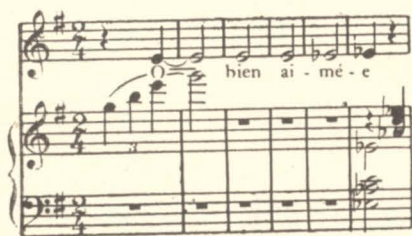


pénétrant comme une péroraison de lied schumannien. Il requiert, par un décalage rythmique ternaire sur temps binaires (1), l'étrangeté, et je ne sais

(1) Cette désarticulation de la mesure fournit, par l'accentuation, l'une des formules séduisantes de la syntaxe rythmique du Jazz, dont on trouve encore un exemple accidentel chez Ravel : *Sur l'herbe* (1907), et que l'ingénieux Irwing Berlin a pour ainsi dire codifiée dans ses fox-trots les plus fameux.

quelle nonchalance d'allure qui supprime presque la notion de durée. Cette même indécision fera naître l'immatériel décor du *Nocturne* (1886), où apparaît une autre caractéristique de l'auteur, propre aussi à Debussy. Les modulations ne sont plus régies par le plan tonal, mais par la nature des images du verbe et leur diagramme de mouvement. Sans ériger ceci en principe, chaque ton, chaque jeu de modulation serait la dérivée d'une alliance de mots, d'une couleur, d'une atmosphère. Ce qui transposerait en musique le fameux *Sonnet des voyelles* d'Arthur Rimbaud, que certains considèrent, à tort, comme une plaisanterie, et que d'autres prennent trop à la lettre. La simple suite des accords frappés au piano suivant le schème des modulations du *Nocturne*, est à ce point des plus convaincantes : le morceau commence en *mi* majeur ; « Quelques épingles d'or » conduit en *sol* majeur et l'accord *do, mi, sol, si bémol* (plus exactement *la dièze* : accord de *sixte* augmentée sur le sixième degré baissé), rehausse le ton de « l'or ». « Cheveux déroulés » nous ramène en *mi*, tandis que « mer lointaine » s'appuie sur l'accord éloigné de *ré dièze majeur* qui se résout sur *sol dièze, ut dièze* pour se décolorer en un *la* mineur exprimant « un sommeil plein de mystère ». Cet accord (4^e degré de *mi*) assure le retour du translucide *mi* majeur avec « parfums ailés ». Je pourrais encore signaler la *septième diminuée* (*si, sol dièze, ré, fa*) qui ternit les « roses glacées » ; mais je ne crois pas qu'il y ait là un système permanent et conscient : l'acuité de sensibilité du « musicien-poète » le guidait surtout dans le dédale harmonique.

C'est le même principe modulant qui, dans *Apaisement* (1885), entoure la « bien-aimée » d'une tendresse spontanée :



Un arpegge en *mi* mineur, dont on voit l'aboutissement dans l'exemple

cité, monte du grave du piano pour se résoudre sur l'accord de la *bémol* majeur qui resserre l'intimité en « réchaussant le ton ». (Cet enchaînement exempt de note commune, que je signalais plus haut, est fréquent chez Chausson qui pratiquait aussi la jolie modulation par *quinte* diminuée dont on trouve un exemple dans *Nanny* (1882) : de *ut dièze* majeur à *sol* majeur sur les mots « Et pleure, Automne rougissant ».)

La dissonance, dont la presse contemporaine condamnait l'excès, est encore un truchement expressif que l'auteur exploite à point nommé. C'est elle qui, par une basse anticipée, isole le dernier stigmaté d'un amour passé. (*La dernière feuille*, 1882) :

Qu'un seul a - mour pour

C'est à elle encore que Chausson fait appel pour cristalliser toute la fraîcheur délicate en même temps que la perfection agaçante d'une belle enfant au bord de la mer (*Poème de l'Amour et de la Mer*) :

Car u-ne belle en - fant é - tait sur le ri - va - ge.

Le tour mélodique semble issu directement du *Nocturne* (1892) de Lekeu; la personnalité élégiaque du génial enfant était, d'ailleurs, assez connexe à celle de Chausson.

Le trop célèbre *Temps les lilas*, extrait de ce dernier *Poème*, présente une éloquente interrogation murmurée au travers d'un sourire qui se muera en larmes :

Musical score for the song "Temps les lilas". It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Et toi, que fais-tu?". There are triplets indicated by a '3' over the notes.

Enfin, dans *Chanson de Clown*, le jeu des septièmes éloignées du ton principal (*mi mineur*), transpose la désolation de la pensée shakespearienne :

Musical score for the song "Chanson de Clown". It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The lyrics are "Qu'on m'enseve - lis-se loin d'el-le · · Dans le blême lin-œul cou-vert de branches d'if,". There are triplets indicated by a '3' over the notes.

Ecrive pour baryton, cette mélodie mériterait d'être plus répandue; elle est des plus pessimistes et fait, par deux fois, sonner comme un glas, sa triple ponctuation d'accords.

Cette mélancolie accablante, que dégagent les lieder de Chausson, me paraît plutôt unique et reste inexplicée. La muse de Lekeu était également profondément triste; mais chez l'auteur de la *Chanson de Clown*, c'est le spleen sans retour, la morbidesse que ne parvient à éclairer la sérénité de certaines pages. L'homme était bien portant, apparemment heureux, entouré d'une famille charmante, à l'abri du besoin. Est-ce le manque de confiance en soi

qui le tourmentait? Chausson qui avait des lettres, étudiait les philosophes de tous les temps et de tous les pays, depuis ceux des Indes jusqu'au pessimiste Schopenhauer. Croire à l'influence de celui-ci, ne serait-ce pas une hypothèse plus plausible? Ou bien faut-il rechercher dans quelque événement de sa vie si brusquement rompue (1) l'origine de cette joie amère, de ce sensualisme ardent jusqu'à l'âpreté dont il entourait les mots : « Amour, passé, bien-aimée, belle enfant, oubliée »? Le sujet dramatique du *Roi Arthur* ne pouvait que séduire ce désespéré de la musique. Camille Mauclair suggère encore que la bonté de l'artiste s'émouvait au spectacle humain :

En réalité, on ne le connaissait pas. Il n'aimait pas le monde, son amabilité cachait sa gravité, sa gaieté était souvent une déférence vis-à-vis d'autrui et son air paisible dissimulait une âme douloureusement émue de la souffrance humaine.

Pour moi, cette extrême sensibilité trouve son écho dans les *lieder*; les exemples cités me semblent suffisamment péremptoires. On pourrait les compléter par des glanes fructueuses dans *Le Colibri* (1882), où l'armure bémolisée enveloppe l'accompagnement d'une grâce quasi-fauréenne; dans la *Sérénade Italienne* qui est une réussite; dans les *Serres Chaudes*, où Chausson traduit fidèlement les vers désenchantés de Maeterlinck; dans *Les Heures* qui maintiennent, tout le long du morceau, une « pédale supérieure », amenant une grande variété d'harmonies. Faut-il ajouter que le style général est d'une grande sobriété? Aucun empâtement dans cette langue légère utilisant, à rebours de Franck (2), un minimum de notes; aucune complication, aucune affectation. Tout y est naturel, simple, dépouillé, pour employer une épithète qui fait le bonheur de quelques critiques. Les formules d'accompagnement sont d'ordre pianistique, conçues à même le clavier (3), toujours ingénieuses,

(1) Lors d'une promenade à bicyclette, Chausson a été trouvé, le crâne fracturé, au pied d'un mur.

(2) Les divergences entre la manière de Franck et celle de Chausson sont nombreuses. En dehors des enchaînements particuliers à Chausson, celui-ci développe rarement par la fragmentation thématique, mais plutôt par la mélodie continue.

(3) Chausson possédait une table de travail munie d'un petit clavier en contre-bas, permettant à l'écriture courante et la vérification sensible quasi-simultanées.

parfois audacieuses. Les batteries légères des *Papillons* se retrouvent plus aériennes encore *Dans la Forêt du charme et de l'enchantement*,



où le morcellement des fonctions harmoniques est d'un effet piquant.

Tout ce monde sonore ne peut laisser indifférent; il est apte à faire naître un décor comme à situer un état psychologique; il peut éclairer violemment les cimes d'une situation, comme la nimbée de brume. Autrement dit, il suppose une sensibilité, un tempérament théâtral au plus haut point. *Le Roi Arthur* qui n'a été monté qu'en 1903, à « La Monnaie » de Bruxelles, n'est qu'une première expérience. Chausson est mort trop jeune pour avoir donné toute sa mesure au théâtre.



Nos « jeunes » n'aiment pas Chausson : cela s'explique en partie. Les esthétiques se renouvellent avec une telle rapidité, les écoles se forment et disparaissent si aisément, qu'il est difficile de rester à la « mode ». Cette mode va permettre une comparaison : Tel détail, tel mouvement dans un vêtement, le rend agréable à l'œil qui s'accoutume très vite à la ligne nouvelle. C'est précisément par ce détail, par ce mouvement que le vêtement sera démodé au prochain tournant. Tout ce qui ne touche pas de près le dernier état de chose, sera moins discuté : un costume Second Empire trouve grâce à nos yeux; celui de 1910 est devenu odieux. Nous observons le même phéno-

mène en musique. Tout défenseur d'une esthétique discrédite les deux tendances adjacentes; la tendance qui précède, parce que « vieillie »; celle qui suit, parce qu'outrancière et incomprise. Les logiciens m'objecteront : comparaison n'est pas raison. Soit! Toutefois, peut-on nier que Gounod, — l'auteur d'un *Faust* jugé sans mélodie et sifflé, — fut méprisé par les partisans franckistes qui prêtaient une oreille hostile à la magique éclosion sonore d'un Debussy? Ce sont surtout les admirateurs de Debussy et de Ravel, les pires ennemis de l'école Franck-d'Indy-Chausson (1). Et si l'on surprenait la pensée intime de quelques épigones de Stravinsky et des derniers venus, elle condamnerait probablement Debussy et Ravel qui, pour eux, commencent à dater. C'est la vieille antienne qu'il est inutile de redire. Chausson, qui faisait partie de l'avant-garde et fut traité d'outrancier, n'échappe pas à la loi : on oublie aujourd'hui qu'il a lutté contre l'apathie du public musical de 1890. Notre génération est plus à même de juger Gounod que celle qui ne jurait que par Wagner. D'ici vingt ans, le côté théâtre, extrême, « romantique » du *Sacre*, pour employer l'hyperbolique expression de M. Cœuroy, apparaîtra davantage dans le chef-d'œuvre qui est aussi l'œuvre de combat de Stravinsky. Dans trente-cinq ans, beaucoup de pages louées avec loyauté par les contemporains, seront plus oubliées que ne l'est aujourd'hui la musique de Chausson qui porte légèrement cet âge. Au demeurant, ce n'est pas elle qu'incriminent les détracteurs, c'est plutôt la manière dont elle est faite et ce qu'elle exprime. Maladresse? Sentimentalisme? La gaucherie est toujours regrettable, mais elle n'a pas empêché Berlioz et Moussorgsky d'avoir du génie, et reste parfois l'unique originalité de quelques compositeurs d'aujourd'hui. Sont-ce les mots « émotion, tendresse, passion » que porte gravés la coquille ennemie? Est-ce au viscère hypothétique qui les abrite qu'on livre bataille? Schumann, Fauré, — si différents soient-ils, écrivaient aussi avec leur cœur. Il y a quelque puérilité à vouloir substituer sa propre pensée à celle d'un auteur et lui imposer de toute force l'esthétique qui vous agréée.

La propension à s'inquiéter fort peu de la valeur musicale d'une œuvre mais surtout de sa tendance, serait-elle le propre de notre époque? Chausson est romantique, et c'est là son plus grand crime. M. Boris de Schloezer a

(1) Erik Satie assurait que Debussy aimait beaucoup la *Forlane* de la *Suite de danses* de Chausson, et qu'il se la jouait souvent au piano.

raison quand il dit que, pour le moment, la musique n'a pas à craindre l'hégémonie des éléments affectifs, et que l'émotion n'étouffera pas de sitôt beaucoup de nos contemporains.

Quant à moi, je ne m'exagère nullement l'importance d'un Ernest Chausson. Figure de la musique française, petit novateur, grand sensible, je voudrais qu'on lui rendît justice et qu'on lui réservât la place à laquelle il a droit.

ARTHUR HOERÉE.

