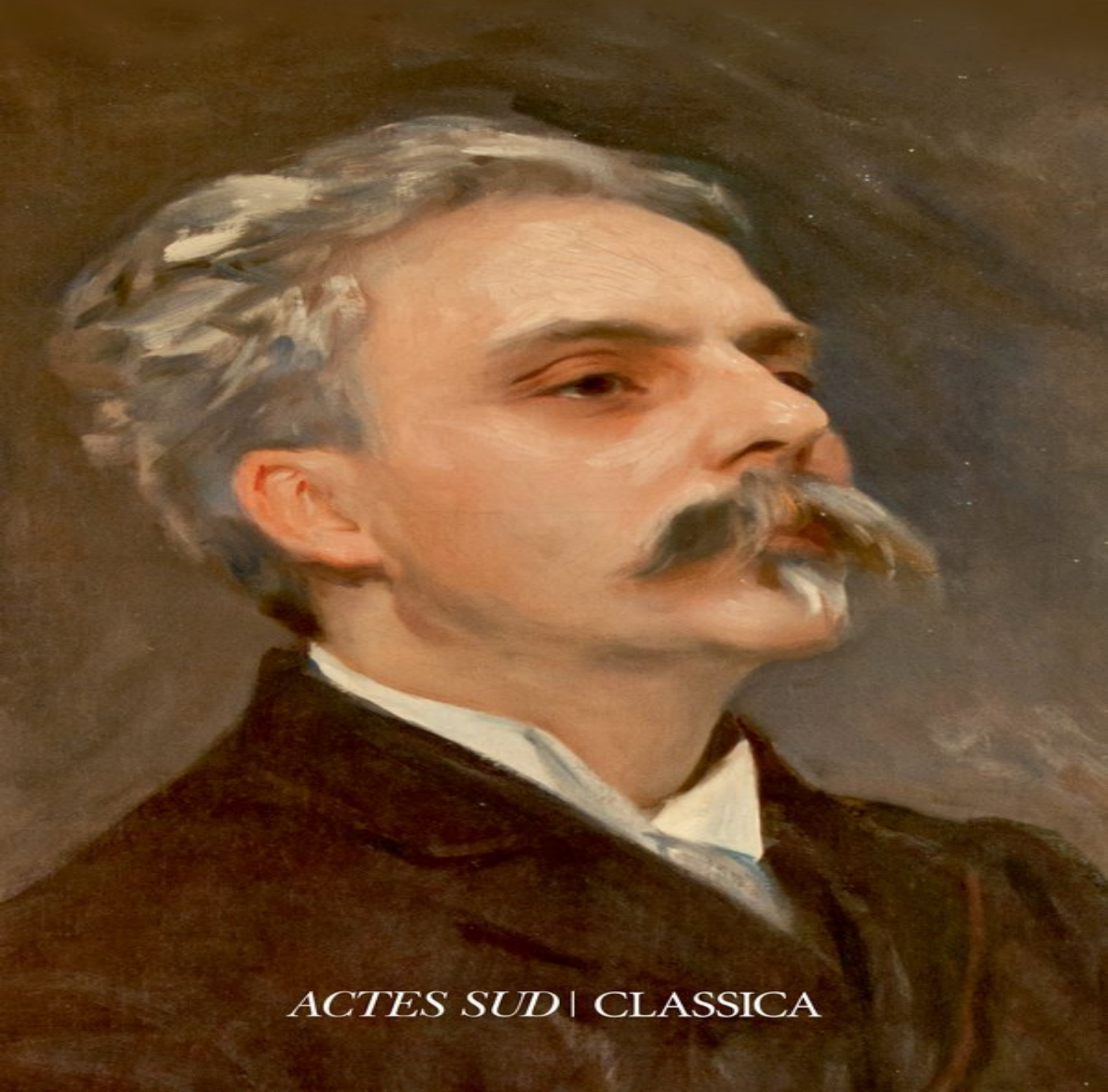


Jacques Bonnaure

Gabriel Fauré



ACTES SUD | CLASSICA

Une collection coéditée
par Actes Sud et le magazine *Classica*

La plupart des hommes, partagés entre le regret du passé et le souci de l'avenir, laissent communément échapper la réalité que le présent offre à leur adhésion et promet à leur amour. Quoi d'étonnant s'ils suivent les mêmes errements en écrivant la vie des autres qu'en vivant la leur propre ?

ROLAND-MANUEL

LE POINT DE VUE DES ÉDITEURS

Compositeur très en vue, qui fut un charismatique directeur du Conservatoire de Paris, considéré avec Debussy et Ravel comme l'un des trois grands noms de la musique française de son temps, auteur de quelques pages célèbres, dont son fameux *Requiem*, Gabriel Fauré (1845-1924) n'en est pas moins un artiste mystérieux et méconnu. Peu carriériste, grandi dans l'ombre de son aîné et ami Camille Saint-Saëns, il s'affirma peu à peu comme un maître d'une rare subtilité, refusant les brillantes séductions de la musique symphonique, alors en pleine expansion en France, pour explorer les sortilèges de la mélodie, de la musique pour piano et de la musique de chambre. Ce fut, pour la meilleure part de son œuvre, un compositeur de l'inouï.

Comme tous les volumes de la collection "Classica", ce *Gabriel Fauré* est enrichi d'un index, de repères bibliographiques et d'une discographie.

JACQUES BONNAURE

Jacques Bonnaure, professeur agrégé de lettres, est critique musical. Il collabore notamment à La Lettre du musicien, Opéra Magazine et Classica. Il a publié un Massenet et un Saint-Saëns dans la collection “Classica” d’Actes Sud.

DU MÊME AUTEUR

SAINT-SAËNS, Actes Sud, 2010.

MASSENET, Actes Sud, 2011.

Illustration de couverture : John Singer Sargent, *Gabriel Fauré* (vers 1889),
Paris, Cité de la musique

collection dirigée
par Bertrand Dermoncourt

© ACTES SUD / CLASSICA, 2017

ISBN 978-2-330-07958-1

JACQUES BONNAURE

Gabriel Fauré

[ACTES SUD](#) | [CLASSICA](#)

À la mémoire de F.A.

Pour J.

POUR SITUER FAURÉ

Gabriel Fauré n'est pas très connu du "grand public" et sa musique se situe généralement en dehors des programmes internationaux. Entendons par là qu'un pianiste de renom international devant programmer un concerto choisira plus sûrement le *Troisième* de Rachmaninov ou celui de Schumann, à la rigueur un des deux concertos de Ravel ou le *Deuxième* de Saint-Saëns, plutôt que la *Ballade* de Fauré, *a fortiori* la *Fantaisie*. Son unique opéra, *Pénélope*, n'a jamais vraiment fait carrière, même si quelques théâtres courageux le reprennent parfois, et même sa musique pour piano est plus rare que celle de Debussy ou de Ravel, ne parlons même pas de Beethoven, Liszt ou Chopin. Pour autant, ce n'est pas un inconnu. Un Louis Aubert, un Gabriel Dupont, un Gustave Samazeuilh représentent quelque chose pour les seuls *happy few* de la musique française, alors que Fauré offre quelques titres qui sont presque des incontournables de la musique classique. Le *Requiem*, bien sûr, très accessible à de très nombreuses chorales qui auraient du mal à "monter" ceux de Mozart, Berlioz ou Verdi ; le suave *Cantique de Jean Racine*, cinq minutes d'harmonies mystiques de la plus belle eau ; et quelques pièces instrumentales comme l'*Élégie pour violoncelle et piano* (ou orchestre), la *Berceuse* et la *Romance* pour violon, la *Sicilienne* de *Pelléas et Mélisande*, si jolie dans son arrangement pour flûte et harpe, ou la mélodieuse *Pavane*. À ne connaître que ces morceaux, à quoi pourraient encore s'ajouter quelques pièces pour violoncelle et piano, *Romance*, *Papillon* ou *Sérénade*, on croirait que Fauré est un fabricant de sucreries que l'on pourrait ranger dans la même vitrine que la *Berceuse* de Jocelyn de Benjamin Godard, *Le Cygne* de Saint-Saëns, l'*Ave Maria* de Gounod, ou la *Méditation de Thaïs* et l'*Élégie* de Massenet.

Or, à l'exact opposé de ces pièces à succès, Fauré s'est montré aussi le compositeur le plus exigeant qui soit, pour lui-même, pour l'auditeur, on pourrait presque dire parfois : le plus abscons. Que l'auteur de l'*Élégie* soit aussi celui du *Quatuor à cordes*, du *Onzième nocturne*, de la *Dixième barcarolle* ou de *La Chanson d'Ève* prouve assez l'ampleur de la trajectoire parcourue. Peu de compositeurs ont montré une telle envergure.

Un autre élément importe dans la perception et la compréhension de Fauré, qui a vraisemblablement nui à sa réputation à l'étranger : sa musique est incontestablement élitiste. Certes, on a cité quelques partitions d'accès aisé que l'on pourrait réunir dans un programme "Fauré pour tous", mais toute musique, toute œuvre d'art s'adresse d'abord à un public connu du compositeur et, dans le cas de Fauré, pour l'essentiel de sa musique de chambre, de sa musique vocale, de sa musique pour piano, ce public destinataire est celui des salons bourgeois et aristocratiques parisiens de la fin du XIX^e siècle, la société même que fréquentait le jeune Marcel Proust, l'un de ses plus chaleureux soutiens. Et encore, pas toute cette société, qui devait comporter une bonne quantité de béotiens fermés à tout raffinement musical excessif. Seulement la crème des esthètes d'une société déjà fermée. Il est intéressant de comparer la musique de Fauré et celle de son ami Saint-Saëns. Ce dernier écrit clair et parfois brillant. Ses œuvres peuvent séduire immédiatement, quitte à souffrir parfois de quelque brio superficiel. Fauré, au contraire, dans ces œuvres qui comptent vraiment, se refuse à toute facilité et conquiert peu à peu des territoires sonores inouïs où il n'est pas toujours aisé de le suivre (Saint-Saëns, d'ailleurs, ne l'y suivit pas, s'inquiéta de la santé mentale de son vieil ami en lisant *La Bonne Chanson* et avoua que *Le Jardin clos* lui restait fermé !). Qui accuserait cette musique de byzantinisme n'aurait pas toujours tout à fait tort – et il en irait de même pour la poésie symboliste du temps, où Fauré a puisé quelques-unes de ses plus étonnantes inspirations. Il n'a jamais mis en musique Mallarmé, son aîné de trois ans, et n'aurait pas eu les mêmes raisons que Pierre Boulez de s'intéresser à lui, mais leurs démarches sont proches. L'un et l'autre ont poussé le raffinement jusqu'à l'hermétisme. Pas l'hermétisme des modernes cependant, qui se fonde sur le postulat que le temps viendra où cette musique

sera enfin appréciée, mais un hermétisme à consommer tout de suite, si l'on est un auditeur cultivé et raffiné.

Cela nous amène à poser une question sans intérêt : Fauré fut-il moderne ? Laissa-t-il entrevoir les développements futurs ? Laisse-t-il augurer ses grands successeurs ? Debussy ? Ravel ?

Notons d'abord que les grands compositeurs de tout premier plan nés dans les années 1840 ne sont pas légion. Tchaïkovski, Dvořák, Grieg, Rimski-Korsakov. Pour la France, Massenet et Duparc sont des artistes de premier plan dans un seul domaine, l'opéra ou la mélodie. Chabrier innove dans le domaine de l'harmonie, mais sans un projet global de réforme que suppose la modernité. De tous ces noms, qui peut se revendiquer moderne ? Personne. Pour la bonne raison que, pour cette génération, la question ne se posait plus – ou pas encore. On avait dépassé et digéré les grands bouleversements romantiques de la génération de 1800-1810 (Berlioz, Chopin, Liszt, Schumann, Wagner), et pas encore entrevu la période de remises en cause radicales du langage, qui sera le fait d'artistes nés après 1860. Né en 1845, Fauré appartient donc à une génération intermédiaire qui fit fructifier les apports du romantisme européen et poussa l'harmonie romantique dans ses conséquences extrêmes, pas par esprit avant-gardiste mais par souci d'exigence expressive. Ce qui ne l'empêcha pas – c'était là un point de friction avec Saint-Saëns – de soutenir des artistes plus jeunes et radicaux comme Ravel, voire Honegger, sans nécessairement tout apprécier d'eux. Bref, au contraire de Saint-Saëns qui, après avoir été considéré comme audacieux, glissa vers une esthétique de plus en plus réactionnaire – au sens politique, Fauré ne fut jamais un Jeune-Turc et ne devint pas un vieux barbon, sans pour autant courir après la "modernité".

Sa véritable originalité, dans ses œuvres les plus significatives, fut d'avoir su ouvrir la musique à l'inouï, d'avoir étendu le langage harmonique pour permettre à sa musique de traduire des éthos dont la variété et la subtilité dépassent les affects romantiques. Jankélévitch, pour le nommer, convoque saint Jean de la Croix et son "*yo no sé qué*". C'est en effet dans cet impondérable je-ne-sais-quoi, dans ce presque rien fugace où il excède les compositeurs romantiques et ses contemporains que se situe le charme

fauréen – et l’on peut prendre ce mot au sens que possédait le substantif latin *carmen*, qui a donné en français “charme”.

I

UN PYRÉNÉEN À PARIS (1845-1870)

On connaît les vers du *Divan occidental-oriental* de Goethe : “Qui veut comprendre le poète doit voir son pays.” La vie et l’œuvre de Fauré les démentent. La charmante ville de Pamiers (Ariège), dont le *castrum* fut édifié sur les ruines d’un sanctuaire dédié à saint Antonin, évangéliste de la région, ne nous dit pas grand-chose sur le futur compositeur de *Pénélope*, qui y vit le jour le 12 mai 1845. Si Déodat de Séverac, dans sa vie et son œuvre, nous parle des terroirs languedocien et roussillonnais, on chercherait en vain dans l’œuvre de Fauré quelque référence explicite à la vallée de l’Ariège ou aux collines du Plantaurel, derrière lesquelles se dressent les hauts massifs pyrénéens. Sa famille, du côté paternel comme du côté maternel, était pourtant bien insérée dans le corps social de ces régions méridionales.

Le nom de Fauré (prononcez *Faoure* en accentuant le *Fa*, si vous souhaitez parler occitan) est la version occitane du *faber* latin (l’artisan), si répandu partout en France sous des formes diverses (Faure, Fauré, Favre ou Fabre en pays d’oc, Fèvre, Lefebvre, Lefèvre, Lefébure en pays d’oïl). La famille Fauré est de très vieille souche languedocienne puisque l’on en trouve des traces dès le XIII^e siècle à Toulouse. Plus tard, elle se fixera à Varilhes, entre Pamiers et Foix. Puis ces bourgeois aisés, qui jouissaient d’un statut aristocratique, verront leur fortune dépérir – le grand-père de Fauré était boucher à Foix. À partir de là, l’ascenseur social, ayant atteint le rez-de-chaussée, remonte assez rapidement. La carrière de Toussaint Fauré (1810-1885), père du compositeur, est significative. Il commence modestement sa

carrière d'instituteur à Gaillac-Toulza (Haute-Garonne), devient sous-inspecteur puis inspecteur à Pamiers et enfin directeur de l'école normale de Montgauzy (ce quartier de Foix était alors une commune indépendante), où se forment les futurs maîtres ariégeois. Parmi ses six enfants, on comptera, outre notre futur directeur du Conservatoire de Paris, un préfet, un inspecteur d'académie et deux officiers. C'est dire si la famille Fauré doit tout à la promotion sociale de la bourgeoisie de province par l'Administration. Côté maternel, les Lalène-Laprade avaient appartenu à la petite noblesse et vivaient aussi à Gaillac-Toulza. Le grand-père, Germain Lalène, avait supprimé la particule de son nom tant qu'il était officier des armées napoléoniennes, avant de la restaurer... sous la Restauration. Sa fille Hélène de Lalène-Laprade (1809-1887) n'en épousa pas moins l'instituteur de son village, par ailleurs fils de boucher.

Quel que soit le régime politique, la France du XIX^e siècle porta très haut l'art de l'Administration. Les régimes étant plutôt éphémères, il était fatal que les administrateurs, sauf dans le cas où ils auraient eu une ardente foi politique chevillée au corps, en servissent plusieurs de suite, l'essentiel étant de préserver la continuité administrative. L'art français doit beaucoup aux fonctionnaires, cette catégorie sociale nouvelle qui érigea, indépendamment des rois, des empereurs et des présidents, une véritable colonne vertébrale réglementaire à la nation.

L'école normale de Montgauzy possédait un piano et il est vraisemblable que cet instrument fut le premier que le jeune Gabriel ait touché. Plus tard, un certain Delgay s'attribua l'honneur d'avoir été son premier maître, mais on ne sait pas exactement. Toujours est-il qu'à l'âge de huit ans, le petit garçon, timide et introverti de son propre aveu, avait atteint un bon niveau et que la musique semblait le passionner. Bien évidemment, Toussaint et Hélène Fauré constataient avec plaisir cette inclination, mais sans imaginer de lui donner quelque suite professionnelle. C'est alors qu'intervient un personnage courant dans les contes de fées musicaux, le bourgeois éclairé qui s'exclame qu'il ne faut pas laisser ce talent en friche, etc. Ce *deus ex machina* se nommait Simon-Lucien Dufaur de Saubiac et exerçait l'emploi de commis principal au Palais législatif (l'institution qui, sous le Second Empire, a

remplacé l'Assemblée nationale). Il conseilla donc aux parents d'envoyer leur fils à Paris poursuivre sa formation à l'école de Louis Niedermeyer. Après une année de réflexion, ils acceptèrent, ce qui peut sembler audacieux car à l'époque (nous sommes en 1854) le train n'atteint pas encore Foix (qui ne sera reliée à Toulouse qu'en 1862) et la liaison Toulouse-Paris *via* Limoges n'est pas encore établie. L'Ariège se trouve donc extrêmement éloignée de la capitale et, pour un enfant de neuf ans, il s'agissait d'une rupture quasiment définitive avec son milieu familial. L'École de musique classique et religieuse fondée par le Suisse Louis Niedermeyer (1802-1861) et installée dans l'actuelle rue Fromentin (9^e arrondissement), entre la place Blanche et la place Pigalle, entendait relever la qualité de l'enseignement de la composition musicale par l'étude des maîtres du passé, notamment Palestrina, les polyphonistes anciens que l'on commençait à redécouvrir et Bach, afin de former des maîtres de chapelle savants qui pussent donner à la musique religieuse une austérité et un niveau qu'elle avait perdus (on ne comptait que trop de pièces "sacrées" inspirées d'airs d'opéras ou d'opéras-comiques). Il s'agissait en fait de restaurer les maîtrises supprimées à la Révolution. Un établissement antérieur, fondé sous la Restauration par Alexandre Choron, avait formé le même projet, mais avait disparu après que la monarchie de Juillet lui eut supprimé ses subsides. Avant de créer son école, Niedermeyer avait fondé, en 1840, une Société de musique vocale et classique, l'une des premières tentatives de restaurer la musique "ancienne". À l'école, on travaillait l'écriture, l'orgue, le piano, et l'on bénéficiait d'un enseignement général, à vrai dire assez léger. Soutenu par l'État dès sa fondation, peu après le couronnement de Napoléon III, l'établissement pouvait permettre à ses élèves de percevoir une modeste bourse. Ce fut probablement un argument sérieux pour Toussaint Fauré, chargé de famille nombreuse et modestement rémunéré. Le soutien assuré par l'Empire à l'institution de Niedermeyer n'était pas idéologiquement neutre. Il participait d'une opération de rechristianisation du pays par la restauration d'un culte catholique digne de ce nom. On a bien oublié la réaction catholique doublée d'une reprise en main politique qui suivit le coup d'État de 1851. Le romancier André Theuriet, contemporain de Fauré, qui a vécu ces

événements à Bar-le-Duc, l'évoque dans ses *Souvenirs des vertes saisons* avec une certaine ironie : "Un changement caractéristique se produisait dans l'esprit de la société provinciale. Jusqu'alors, dans l'Est, on était resté indifférent en matière religieuse. Employés, commerçants, magistrats, professeurs, se montraient peu dévots et peu pratiquants. À mesure que le mouvement de réaction s'accusait, je voyais autour de moi les pratiques pieuses revenir à la mode. Sur les tables des salons traînaient des brochures contre les libres-penseurs, mêlées au *Spectre rouge* de Romieu. Dans la principale église de la ville, un jésuite, qui prêchait une retraite, anathématisait tous les soirs, du haut de la chaire, les journalistes et les philosophes contemporains... La religion, ou plutôt la religiosité, devenait une sorte de livrée politique, un signe auquel se reconnaissaient les gens bien posés et bien pensants."

Fauré fréquenta l'école Niedermeyer de 1854 à 1865, de neuf à vingt ans. C'est dire qu'il lui dut toute sa formation musicale et générale. Quelques années plus tard, il y revint comme professeur. Il y obtint les plus hautes récompenses en piano et dans les classes d'écriture. Parmi ses professeurs, quelques noms connus et même célèbres : Louis Niedermeyer lui-même au piano ; en écriture Louis Dietsch, chef d'orchestre de l'Opéra, auteur d'un *Vaisseau fantôme* sur un livret d'un certain Richard Wagner, qui prit la direction de l'établissement en 1861, à la mort de Niedermeyer ; Eugène Gigout, son aîné d'un an seulement, à qui devait le lier une amitié durable (on peut s'étonner que l'école employât de si jeunes maîtres mais c'était là une sorte de principe pédagogique, les élèves les plus avancés enseignaient et apprenaient en enseignant). Et surtout, à partir de 1861, Camille Saint-Saëns, son aîné de dix ans, qui fut beaucoup plus qu'un professeur de piano. Un ami, un frère, un conseiller moral et esthétique frémissant parfois devant les audaces de son cadet, un véritable compagnon de route dont seule la mort le séparera, après plus de soixante ans (un bel et rare exemple d'amitié musicale, attesté par une importante correspondance).

Outre les traditionnels exercices d'écriture, Fauré aura composé au cours de son séjour à l'école Niedermeyer ses premières œuvres reconnues et cataloguées. L'opus 1, de 1861, est bien modeste, une mélodie à couplets sur

le poème de Victor Hugo *Le Papillon et la Fleur* (*Les Chants du crépuscule*). Une ritournelle pour piano assez brillante et trois couplets en forme de valse. Musique mondaine facile et mélodieuse, que créera quelques années plus tard, au casino de Saint-Malo, la célèbre Caroline Miolan-Carvalho, épouse du directeur du Théâtre-Lyrique et surtout chanteuse favorite de Gounod, dont elle fut la première Marguerite, la première Mireille, la première Juliette.

Les toutes premières mélodies de Fauré seront inspirées par Victor Hugo que l'on retrouve dans *Mai* (op. 1 n° 2), *Rêve d'amour* de 1862 (op. 5 n° 2), toujours tirées des *Chants du crépuscule*. Ce choix n'est pas surprenant ; Hugo est alors, quoique exilé (et même parce qu'exilé), le grand poète national. Qui sait si l'on ne doit pas voir aussi dans ce choix un discret geste d'opposition (n'oublions pas que, dans la famille Fauré, on trouve d'ardents républicains, dont le frère aîné du compositeur, publiciste anti-Napoléon III). Pour autant, ce n'est plus vraiment de la poésie contemporaine, *Les Chants du crépuscule* ayant paru en 1835, et Hugo lui-même ayant beaucoup évolué depuis. Ces mélodies, d'ailleurs fort agréables, sont bien éloignées de ce que Fauré composera plus tard. La prosodie n'est pas son souci, l'harmonie est sans surprise, et il se plaît à ménager quelques *colpi di gola* ou points d'orgue pour permettre à l'interprète de se mettre en valeur. Cependant, Jankélévitch n'a pas tort d'évoquer le charme simplet de ces mélodies banales mais élégantes et de se rappeler, à propos du *Papillon et la Fleur*, "les albums de Robert Schumann et les grâces de la Restauration, et ces herbiers romantiques où Adélaïde conserve des fleurs [séchées](#)". C'est aussi ce romantisme un peu Biedermeier que prolongent les trois jolies *Romances sans paroles* (op. 17), probablement de 1863, manifestement inspirées de Mendelssohn.

Les élèves de la classe de composition étaient soumis à un concours annuel. En 1863, Fauré obtint une "mention très honorable" pour son psaume *Super flumina Babylonis* pour chœur et grand orchestre, page remarquable et beaucoup plus mûre que les mélodies antérieures. On y sent certes l'influence de la musique religieuse et du style orchestral de Gounod, mais on se situe bien au-dessus d'un simple morceau de concours. Cette belle

page d'une dizaine de minutes ne fut rejouée qu'en 1997. Deux ans plus tard, pour son dernier concours, il obtint le premier prix avec le *Cantique de Jean Racine* (op. 11), fort connu, souvent chanté. La version originale est écrite pour chœur et orgue. Fauré la transcrivit bientôt pour harmonium et quintette à cordes et, en 1905, en publia une "grande" version pour chœur et orchestre. Le texte est l'une des paraphrases des *Hymnes traduites du bréviaire romain* (ici l'hymne *Consors paterni luminis*, pour les matines du mardi, attribuée à saint Ambroise) composées par le tragédien en 1688. Fauré a su créer une atmosphère transparente et spirituelle, assez conforme à la tradition cécilienne prônée par Liszt et Gounod mais avec une sensualité mélodique toute particulière, peut-être héritée de Mendelssohn, qui rend particulièrement attachantes ces cinq minutes de musique. Quelles que soient les influences, Fauré a composé là un chef-d'œuvre, peu personnel par le langage, certes, mais dans lequel se retrouvent des qualités qui seront les siennes, la clarté, la sensualité et l'émotion contenue.

Fauré quitte enfin l'école Niedermeyer au cours de l'été 1865. Il a vingt ans et sa formation aurait été incomplète si Saint-Saëns ne lui avait pas révélé les richesses de la musique romantique et contemporaine, et notamment levé un coin de voile sur Wagner. Tout cela était proscrit chez le rigide Niedermeyer, qui ne jurait que par les maîtres anciens, seuls exemples dont la jeunesse dût s'inspirer. Cette idée qu'il existait un socle classique fondamental, où voisinaient Palestrina, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven et quelques autres, était communément admise alors. Le chef d'orchestre Jules Pasdeloup, fondateur des Concerts populaires, ne pensait pas autrement, ni les responsables de la Société des concerts du Conservatoire. Jouer Chopin, Schumann, Liszt ou Berlioz était, dans ces milieux, souvent considéré comme une incongruité. C'est que la vie musicale était encore extrêmement cloisonnée selon diverses fonctions. Meyerbeer, pourquoi pas ? mais à l'Opéra. Schumann, pourquoi pas ? mais dans un salon. Or, chez Niedermeyer, on formait des musiciens d'église et l'église n'avait pas besoin de ces innovations modernes.

Gustave Lefèvre, qui avait pris la direction de l'école en 1865, à la mort de Dietsch, savait placer ses anciens élèves. C'est ainsi que Fauré se trouva

nommé maître de chapelle et organiste de la paroisse Saint-Sauveur de Rennes. Il prendra son poste en janvier 1866. L'organiste, mal rétribué par un salaire fixe, pouvait compter éventuellement arrondir ses fins de mois avec quelques vacations supplémentaires, comme les enterrements. Il devait pourvoir à l'accompagnement des offices, diriger des concerts sacrés avec chœur et ensemble instrumental. Il lui était permis d'améliorer son ordinaire en donnant des leçons, voire de se produire en concert. Mais les activités profanes n'étaient pas bien vues du clergé, pour qui l'organiste était un employé voué au service, et en aucun cas un artiste indépendant. De là diverses tensions (Bach avait connu ces mêmes déboires à Leipzig) accrues par le fait que Fauré n'était pas spécialement pratiquant ni même croyant, qu'il allait fumer dehors pendant l'office entre deux interventions à l'orgue et qu'on le voyait au café.

Ces quatre années rennaises donnent l'impression d'un long tunnel d'ennui, seulement diverti par l'aimable fréquentation des professeurs du lycée. Il compose très peu, un *Intermède symphonique* qui deviendra plus tard le finale de sa *Symphonie* et qu'il réutilisera en 1919 dans l'ouverture du ballet *Masques et Bergamasques*. Quelques concerts en ville, un voyage au pardon de Sainte-Anne-la-Palud avec Saint-Saëns et leur ami le peintre Henri Regnault font figure de moments exceptionnels dans une existence pauvre et terne. Après les rigueurs de l'école, le jeune homme se laisse un peu aller. À la fin de sa vie, dans un entretien au *Petit Parisien* (20 avril 1922), il avouait : "Ce fut Saint-Saëns qui, par ses encouragements continus, m'empêcha de m'engourdir. Il m'incitait à travailler et m'obligeait à lui envoyer, au fur et à mesure, mes premiers essais." Le curé de Saint-Sauveur ne vit aucun inconvénient à lui rendre sa liberté lorsque Saint-Saëns lui fit obtenir un poste d'organiste de chœur à Notre-Dame de Clignancourt, au pied de la butte Montmartre. Il s'installa dans son modeste poste en mars 1870. Son nouveau curé ne l'apprécia pas plus que son confrère breton, mais Fauré était à Paris.

^{*} Vladimir Jankélévitch, “Les mélodies de Gabriel Fauré”, in *Fauré et l’inexprimable*, Plon, 1974, p. 43.

II

AU PAYS OÙ SE FAIT LA GUERRE (1870-1877)

Dès son retour à Paris, où il s'installe avec un de ses frères rue des Missions – aujourd'hui rue de l'Abbé-Grégoire (6^e) –, Fauré noue de nombreuses amitiés et relations, poussé dans le monde musical par Camille Saint-Saëns, qui reçoit chez lui chaque lundi le gratin de la musique française, tous les acteurs de la future Société nationale de musique (SNM). Il tient sans motivation excessive l'orgue de Notre-Dame de Clignancourt, mais c'est bientôt dans un rôle plus inattendu que nous allons le retrouver. Le 19 juillet, la guerre est déclarée entre la France et la Prusse et, dès le 16 août, il s'engage dans le 1^{er} régiment de voltigeurs de la garde impériale (la mobilisation générale n'existait pas alors et les engagés étaient volontaires). Le doux musicien “verra le feu” en participant aux combats de l'Est et du Nord de Paris, à Créteil, à Champigny et au Bourget. Si les circonstances ne sont pas favorables à la composition, il donne à ses camarades des récitals de piano improvisés dans les maisons désertées par leurs occupants. Dès l'Armistice, qui le surprend le 28 janvier 1871 alors qu'il effectue une mission de liaison, il rentre chez lui et dès sa libération officielle, quelques semaines plus tard, obtient le poste d'organiste à Saint-Honoré-d'Eylau (16^e) où il ne restera guère. Prévoyant les suites tragiques de l'Armistice, la constitution de la Commune de Paris, l'enrôlement, il se fait établir un faux passeport, quitte Paris pour Rambouillet et, dès l'été, rejoint pour quelques mois l'école Niedermeyer en Suisse, près de Lausanne, où son directeur Gustave Lefèvre l'a transférée, en raison des événements, dans la propriété même de Niedermeyer. La seule œuvre composée à cette

époque est un *Ave Maria* pour trois voix d'homme et orgue, créé en l'hospice du Mont-Saint-Bernard. Par rapport au *Cantique de Jean Racine*, le style a évolué, adoptant maintenant un discours chromatique qui le rapproche de certaines pages religieuses de Liszt. Plus tard, ses fonctions de maître de chapelle de l'église de la Madeleine, à Paris, l'amèneront à composer des pages vocales ou chorales, toujours bien écrites et d'un grand raffinement harmonique, comme l'*Ave verum* op. 65 et le *Salve Regina* op. 67, que les sociétés chorales interprètent encore fréquemment.

Ces deux années de guerre, Fauré a probablement composé quelques mélodies dont la datation est difficile à établir. Il reste fidèle à Hugo (*L'Aurore*, op. posthume, *L'Absent*, op. 5 n° 3), s'intéresse à Théophile Gautier, toujours dans la même veine romantique (*Seule !*, op. 3 n° 1), découvre Baudelaire avec *Hymne* (op. 7 n° 2), *La Rançon* (op. 8 n° 2), *Chant d'automne* (op. 5 n° 1). Ces pièces dépassent en intérêt les premières mélodies composées dix ans auparavant. Pour autant, Fauré n'y est pas encore lui-même, pour des raisons plus littéraires que musicales. Le point commun de ces poèmes est une certaine emphase affective, fondamentalement étrangère à son tempérament. Dans un entretien donné en 1911 à la revue *Musica*, il le reconnaîtra franchement : "Je n'ai jamais non plus réussi à mettre du Victor Hugo en musique." C'est que Hugo nomme trop les choses, là où Verlaine et les symbolistes les suggèrent. Les meilleures mélodies de ce temps sont probablement *Lydia* (op. 4 n° 2) sur un poème de Leconte de Lisle et *Ici-Bas* (op. 8 n° 3), sur un bref texte de Sully Prudhomme, vraisemblablement postérieur de quelques années. Dans *Lydia*, la ligne vocale discrètement modale, sur un accompagnement très simple, évoque une certaine pureté attique, telle que l'on pouvait la concevoir à l'époque. Dans *Ici-Bas*, au contraire, on pressent pour la première fois que l'indécision harmonique peut refléter des mouvements de l'âme inconnus du premier romantisme.

Il n'est pas anodin que la Société nationale de musique, qui avait pris pour devise *Ars gallica*, ait été fondée pendant le conflit franco-prussien, sous la présidence de Saint-Saëns et de Romain Bussine, professeur de chant et poète. Le projet de cette société était, pourrait-on dire, prégramscien. On sait

que, bien plus tard, le philosophe marxiste italien Gramsci émit l'idée que la prise du pouvoir par la classe ouvrière se ferait grâce à la culture. De nombreux musiciens français déploraient en effet que la "grande" musique de leur temps fût essentiellement allemande, que la France n'eût pas grand-chose à opposer aux ombres de Bach, Mozart et Beethoven, et plus récemment à Schumann, Mendelssohn et Wagner, que cette domination de la musique allemande servît les intérêts politiques du nouveau Reich unifié et estimaient qu'il convenait donc de combattre les Allemands sur leur propre terrain, celui de la musique instrumentale sérieuse, quitte à leur emprunter leurs propres armes, le contrepoint, la fugue, les solides grandioses symphonies et les poèmes symphoniques. Les membres fondateurs de la SNM étaient César Franck, Henri Duparc, Vincent d'Indy, Édouard Lalo, Théodore Dubois, Alexis de Castillon, Paul Lacombe, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, le chef de la Société des concerts du Conservatoire Jules Garcin, le flûtiste Paul Taffanel... et Gabriel Fauré. Les concerts attirèrent d'emblée, dans les salles Pleyel ou Érard, un public curieux et cultivé, de milieu social relativement élevé.

Au cours des premières années d'existence de la SNM, dont le concert inaugural avait eu lieu le 17 novembre 1871, Fauré se produisit souvent à deux pianos avec Saint-Saëns, dont il semble avoir été comme l'alter ego. Au contraire de l'ambitieux et dynamique Saint-Saëns, qui s'était fait connaître très jeune comme pianiste et compositeur, Fauré, à vingt-six ans, se trouve toujours à l'orée de sa carrière, quelque peu dans l'ombre de son aîné qui fait tout pour le pousser professionnellement et socialement. Pour autant, comme la plupart des jeunes musiciens et compositeurs, il reste une sorte de prolétaire de la musique. De quelles ressources matérielles peut alors disposer un jeune compositeur ? L'époque consomme beaucoup de musique, essentiellement des pièces pour piano faciles ou sentimentales, des pièces à danser, des romances et des mélodies. La musique de chambre possède une aire de diffusion bien moindre. Encore comprend-elle de très nombreux arrangements de morceaux d'opéra transcrits pour des effectifs variés. Mais devant une sonate, un trio, un quatuor ou des mélodies trop sophistiquées, les éditeurs pincent le nez car le produit s'adresse à une élite de connaisseurs et

se vendra mal. La musique religieuse, genre fonctionnel, possède son propre circuit, alors dominé par le prolifique Gounod et quantité de médiocres maîtres de chapelle offrant aux paroissiens des douceurs souvent proches du style de l'opéra, voire de l'opéra-comique, mais qui plaisent au clergé. L'opéra lui-même, genre rémunérateur pour le compositeur qui a la chance d'y percer, est complètement verrouillé. Les théâtres admettent peu de nouveautés. L'Opéra de Paris reprend sans cesse les mêmes titres de Meyerbeer, Halévy ou Donizetti, qui appartiennent à la génération précédente. À l'Opéra-Comique, quelques musiciens influents, comme Esprit Auber ou Ambroise Thomas, sont sans cesse à l'affiche et leur production est aussi énorme que continue. Les théâtres d'opérettes, comme les Bouffes-Parisiens, les Folies-Dramatiques et bientôt la Gaîté-Lyrique, assurent une production plus diversifiée, mais les compositeurs comme le public manquent souvent d'exigence artistique.

Reste donc trois possibilités : l'église, l'enseignement et les salons. Fauré a choisi les trois. L'enseignement d'abord. Au début, comme la plupart des compositeurs de son époque jouissant aujourd'hui de quelque renom, il prend d'improbables et fatigants transports en commun pour se rendre à Versailles, à Saint-Cloud ou dans les beaux quartiers de Paris pour donner des leçons de piano à de jeunes personnes du monde. C'était là une condition humiliante mais qui permettait de se faire connaître de familles bien placées dans la société. On pouvait être invité à des soirées musicales comme il s'en donnait encore beaucoup. Si, de nos jours, le concert public est quasiment le seul vecteur de musique "vivante", le concert privé était en ce temps bien plus fréquent. Certes, on n'exécutait pas une symphonie ou un oratorio dans un salon (les éditeurs publiaient pourtant des réductions pour piano ou petit ensemble, plus pratiques pour l'exécution domestique) mais les pièces instrumentales et les mélodies y trouvaient un cadre bien adapté. La plupart des mélodies de Fauré, comme avant lui celles de Gounod et de Lalo, sont nées dans des appartements bourgeois ou aristocratiques.

La profession de musicien d'église était plus encadrée. Chaque paroisse de quelque importance, surtout dans les grandes villes, employait son maître de chapelle, à la fois assurant l'accompagnement des services à l'orgue,

dirigeant le chœur, enseignant la musique aux enfants, organisant à l'occasion des concerts de musique religieuse. Le métier était faiblement rémunéré mais il y avait des "extras", comme les mariages et les obsèques. Comme dans les salons, le musicien pouvait se faire connaître. Et, comme dans les salons, il existait à l'église une importante hiérarchie sociale. Le premier poste parisien de Fauré, à Notre-Dame de Clignancourt, était relativement modeste en raison de la situation périphérique du quartier (il gagnait 960 francs par an, ce qui est misérable – à la même époque, Bel-Ami, le personnage de Maupassant, crie famine avec son emploi à 1 500 francs aux Chemins de fer du Nord). Sept ans plus tard, lorsqu'il est nommé à la Madeleine, il en gagnera 3 000, ce qui n'a rien de mirifique – mais les extras y étaient évidemment plus rémunérateurs, cette paroisse étant la plus chic de Paris. De 1871 à 1874, Fauré, que ses biographes s'accordent à trouver nonchalant, compose très peu, mais son emploi du temps professionnel, son absence de renommée et donc la rareté d'éventuels débouchés éditoriaux expliquent peut-être cela. Il semble faire souvent office d'acolyte de Saint-Saëns, qu'il suit pas à pas. Son maigre catalogue s'enrichit donc des quelques mélodies déjà évoquées et de la *Symphonie* – ou *Suite d'orchestre en fa* (op. 20) – qui ne trouvera jamais sa forme définitive et qui sera fraîchement reçue lors de sa création par Édouard Colonne en 1874. Elle comprend les quatre mouvements traditionnels, dont deux seulement, l'*Allegro* et la *Gavotte*, ont été édités. L'*Allegro* initial sera publié en 1895 dans une transcription de Léon Boëllmann pour piano à quatre mains sous le titre d'*Allegro symphonique* (op. 68). Il n'est pas dépourvu de charme, mais les thèmes en sont peu caractérisés et le développement manque de force. La *Gavotte* sera réutilisée dans *Masques et Bergamasques*, en 1919.

Tout se passe à cette époque comme si Fauré devait être poussé par de bonnes fées. Saint-Saëns est, si l'on peut dire, l'une d'elles. Camille et Marie Clerc en sont deux autres. Camille Clerc, ingénieur des Ponts et Chaussées, était issu de la bourgeoisie havraise. En un temps où la côte normande accueillait les artistes parisiens amenés par le chemin de fer, les Clerc reçoivent volontiers des musiciens qu'ils présentent à des familles amies. À partir de 1873, Fauré séjournera fréquemment chez eux, dans leurs

villas de Sainte-Adresse, près du Havre, ou de Villerville, petit village de pêcheurs entre Honfleur et Trouville. On se rappellera que, depuis son départ de Pamiers, Fauré a entretenu des contacts assez distendus avec ses parents. Chez les Clerc, il a trouvé, outre un milieu réceptif, quelque chose comme une famille de substitution. C'est à Sainte-Adresse qu'il travaille à la *Sonate pour violon et piano en la majeur* (op. 13), que Camille Clerc, usant de son influence, fera publier chez Breitkopf & Härtel – un grand honneur pour un inconnu, assorti d'un catastrophique contrat, l'édition ne devant rapporter aucuns droits au compositeur. Quand on connaît son succès, on peut se dire que l'éditeur a fait une bonne affaire !

On peut considérer cette *Première Sonate pour violon* comme le premier véritable chef-d'œuvre de Fauré. L'œuvre a de quoi étonner. Non par la forme, très classique (*Allegro molto*, *Andante*, *Scherzo : Allegro vivo* et *Finale : Allegro quasi presto*), mais par la manière dont Fauré se révèle à la fois savant et subtil. Savant par la construction générale et l'agencement des parties ; subtil par la qualité mélodique et les climats poétiques qu'il crée. On a remarqué la longueur des phrases qui semblent se développer comme d'envoûtantes mélodies, dès le début du premier mouvement, dans l'*Andante*, tendre comme une berceuse, et surtout peut-être dans le *Finale* avec ce merveilleux thème initial à 6/8 qui n'évoque en rien la gigue mais plutôt un chant élégant et passionné, animé par le dynamisme des syncopes. Le *Scherzo* possède un brio très français, mais la section centrale en *fa dièse mineur* laisse entrevoir un brin de mélancolie, comme un soupir schumannien. À l'époque, on voit mal quels pouvaient être les modèles français de Fauré, en dépit de quelques belles réussites chez Édouard Lalo ou Benjamin Godard, les deux autres chefs-d'œuvre du genre, la *Sonate en ré mineur* de Saint-Saëns et la *Sonate en la majeur* de Franck, étant postérieurs de près de dix ans. Fauré a certainement fait son miel de la musique de chambre de Schumann et de Mendelssohn, mais surtout il a fait des choix. Choix du lyrisme tempéré, de l'exigence formelle, refus de la frivolité violonistique et des prestiges de la virtuosité creuse.

À côté de ce chef-d'œuvre, on trouve d'intéressantes curiosités comme *Les Djinns*, pour chœur et piano, ultérieurement orchestré (op. 12), où, en

quatre minutes, il donne un relief singulier au poème de Hugo, fondé sur des strophes à la métrique croissante (de 2 à 12 syllabes) puis décroissante. Ce poème visionnaire lui a inspiré une musique qui se veut fantastique, assez peu dans sa manière habituelle. C'est vraisemblablement aussi à cette époque qu'il compose son *Premier nocturne* en *mi* bémol mineur pour piano, plein de réminiscences chopiniennes et publié bien plus tard comme opus 33 n° 1, ouvrant ainsi une veine particulièrement fertile.

Toujours guidé par Saint-Saëns, Fauré sera admis dans un autre salon, moins bourgeois et plus artiste, celui de Pauline Viardot. La cantatrice avait alors mis fin à sa carrière lyrique (elle était, comme on le sait, la fille du célèbre ténor espagnol Manuel García et la sœur de María de la Felicidad García, plus connue comme la Malibran, le nom de son mari). Pauline García avait épousé le journaliste et écrivain Louis Viardot, traducteur français du *Don Quichotte*, et recevait dans leur appartement parisien de la rue de Douai ou dans leur propriété de Bougival. Le romancier russe Ivan Tourgueniev, dont on n'a jamais bien su quelle était la nature de ses relations avec Pauline et Louis, faisait partie de la famille, qui comptait trois enfants : Paul, ami intime de Saint-Saëns et de Fauré, et ses deux sœurs, Claudie, déjà mariée, et Marianne. Pour d'évidentes raisons, chez les Viardot, on ne vivait que pour l'opéra. Un quart de siècle plus tôt, Pauline avait lancé le jeune Gounod, encore tout confit en dévotion, dans l'arène lyrique en faisant admettre et en créant sa *Sapho* à l'Opéra. Elle pourrait bien avoir eu les mêmes vues sur Fauré. Ce qui semble certain, c'est que les mélodies qu'il compose pour le salon Viardot, *La Chanson du pêcheur* (op. 4 n° 1) et *Barcarolle* (op. 7 n° 3), dédiées à Pauline, les deux duos op. 10 *Puisqu'ici-bas toute âme* et *Tarentelle*, dédiés à Claudie et Marianne, *Au bord de l'eau* (op. 8 n° 1), dédié à Claudie, semblent marquer une inclination lyrique, arioso dramatique avec de pathétiques inflexions dans *La Chanson du pêcheur*, sensualité quelque peu facile et virtuosité dans les autres. Si l'on compare ces pages avec les mélodies antérieures sur des poèmes de Hugo ou de Baudelaire, il est évident que l'on a évolué de l'austérité à une caressante mollesse.

Ici se place l'histoire d'amour malheureuse sans laquelle on n' imagine pas une vie d'artiste. Fauré s'éprit de Marianne Viardot. Du côté de la jeune fille, on ne sait pas trop ce qu'elle éprouva. On dit que la passion que lui vouait le jeune homme l'aurait effrayée, qu'elle n'était pas prête pour le mariage. Après quelques années de petits soins et de tendre inclination, les fiançailles eurent lieu en juillet 1877 puis, bizarrement, Fauré partit tout seul soigner sa gorge à Cauterets tandis que Marianne séjournait à Cabourg. En septembre, on commença à organiser sérieusement le mariage tout en en repoussant la date. En novembre, Marianne rompit les fiançailles. Pauline et Turguéniev conclurent avec philosophie que c'était peut-être mieux ainsi. Mais Fauré en fut sérieusement affecté.

III

DE MARIANNE À MARIE (1877-1883)

Quelques semaines après la rupture de ses fiançailles, Fauré partit pour Weimar avec Saint-Saëns à qui Liszt, toujours généreux et serviable, avait promis de monter *Samson et Dalila*. Il avait tenu parole et l'opéra, terminé depuis plusieurs années mais dont aucun théâtre français ne voulait, fut représenté avec un beau succès le 2 décembre 1877 – la création française n'aura lieu qu'en 1890 à Rouen. Liszt avait depuis longtemps fait de la petite ville saxonne une capitale musicale. En 1850 déjà, il y avait dirigé la création de *Lohengrin* de son futur gendre et, deux ans plus tard, il donnait une seconde chance au *Benvenuto Cellini* de Berlioz, qui n'avait tenu que trois soirées à l'Opéra de Paris en 1838.

L'année 1878 se déroula sans trop de relief. Fauré composa cependant quelques mélodies qui comptent parmi ses meilleures et les plus connues, *Après un rêve*, *Nell* et *Poème d'un jour*.

Après un rêve (op. 7 n° 1), sur un texte de Romain Bussine adapté d'un poème toscan, adopte une forme peu originale (la ligne mélodique, d'une sensualité assez complaisante, est soutenue par des batteries du piano) et le ton est plutôt déclamatoire mais ces qualités, que les musicologues exigeants considèrent comme des défauts, ont fait son succès, surtout après que Pablo Casals en eut tiré une transcription pour violoncelle et piano.

Nell (op. 18), sur un poème de Leconte de Lisle, respire, dans sa brièveté, une sensualité heureuse et printanière. Le *Poème d'un jour* (op. 21), enfin, constitue le premier cycle de mélodies de Fauré. Trois pièces seulement, sur des poèmes assez ordinaires de Charles Grandmougin mais dont le contenu

aura peut-être évoqué pour Fauré ses illusions perdues auprès de Marianne Viardot. La première mélodie (*Rencontre*) a quelque chose de schumannien dans son élan. La seconde (*Toujours*) est d'une violence rare chez Fauré, avec un pathos qui sent l'opéra, pour évoquer les déchirements du couple. La dernière (*Adieu*), incontestablement la meilleure et d'un ton plus introverti et comme désabusé, chante les amours défuntes et les intermittences du cœur.

À cette même époque, Fauré, qui manifestement n'a pas encore trouvé sa voie, paraît rechercher le succès vers des genres "grand public". Comme tous les compositeurs de son temps, il semble vouloir composer un opéra et correspond avec Gustave Flaubert à propos de *Faustine* et de *Dolorès*, deux pièces de Louis Bouilhet, grand ami du romancier, qui était son exécuteur testamentaire. Louis Gallet, collaborateur de Saint-Saëns puis de Massenet, aurait été pressenti pour écrire le livret mais les deux projets firent long feu, de même qu'un autre sur *Manon Lescaut*, un sujet que Massenet traitera bientôt avec le succès que l'on sait. Le projet d'un *Concerto pour violon* aura en revanche été mené à bien aux deux tiers. Le mouvement lent, *Andante*, fut créé d'abord, fin 1878, par Ovide Musin et André Messager au piano. La partition a été perdue mais l'on sait que le matériau en sera réutilisé dans l'*Andante pour violon et piano* (op. 75). Les deux premiers mouvements seront créés en 1880 avec orchestre, toujours par Musin et sous la direction d'Édouard Colonne. Le premier est une pièce assez développée d'une quinzaine de minutes, sans grand relief cependant, et qui ne sera pas éditée. Il faut cependant croire que Fauré s'y était attaché car il réutilisera le thème principal de l'*Allegro* initial comme premier thème de l'*Allegro* du *Quatuor à cordes*, son œuvre ultime, quarante ans plus tard. Le troisième mouvement ne fut apparemment jamais composé, ce que l'on peut mettre au compte de la nonchalance du compositeur. Surtout, il semble que le concerto pour violon, du moins tel qu'on le concevait en France, avec son brio, sa virtuosité extérieure, une certaine facilité démonstrative aussi et une sensualité facile (que l'on pense aux concertos de Saint-Saëns, ou même à sa propre *Berceuse* op. 16, chérie de tant de violonistes), ne correspondait pas du tout à ce que Fauré recherchait encore confusément. Pour preuve, la composition, à la fin de l'été 1879, de la *Ballade* pour piano (op. 19). Est-ce

un hasard si cette œuvre d'assez amples dimensions est à peu près contemporaine d'un voyage effectué à Munich en compagnie d'André Messager pour assister à un cycle complet de la *Tétralogie* ? C'était en fait son deuxième pèlerinage wagnérien de l'année puisqu'il s'était rendu à Cologne quelques mois plus tôt pour entendre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*. La musique de Wagner, apparemment si opposée à la sienne et à toute la musique française de l'époque, devait agir en lui comme un ferment durable, sans que l'on puisse en rien parler d'influence directe. Il retournera en Allemagne fréquemment, en juillet 1880 pour des représentations des *Maîtres chanteurs* et de *Tannhäuser* à Munich, et en septembre 1881, toujours à Munich, pour assister à *Lohengrin*, *Tristan* et *Les Maîtres chanteurs*. L'année suivante, il retrouvera les artistes de Bayreuth à Londres pour une nouvelle *Tétralogie*. Il se rendra enfin à Bayreuth pour la première fois en 1888 pour voir *Les Maîtres chanteurs* et *Parsifal*. Peut-être Wagner l'aida-t-il à se libérer progressivement d'un ton mondain, à composer une pièce de longue haleine, à respirer amplement. Ce sont là les qualités de la *Ballade*, dont il écrivit d'abord la version pour piano seul avant de l'orchestrer (il créera lui-même en 1881 la version avec orchestre sous la direction de Colonne). Disons tout de suite que l'orchestration, judicieusement allégée, n'ajoute pas grand-chose à l'original, sinon qu'elle souligne certains traits mélodiques et donne plus de densité à certains passages lyriques. La composition ne possède pas le caractère épique généralement associé aux ballades pianistiques (on pense à Chopin, Grieg et Brahms). La structure d'ensemble est d'une parfaite clarté, organisée autour de trois idées mélodiques exposées dans les deux premières sections (*Andante cantabile* et *Allegretto moderato*) – mais progressivement, par un subtil jeu de rappels, les trois thèmes vont dialoguer entre eux dans la dernière section (*Allegro molto moderato*). Tout s'enchaîne sans choc et sans rupture jusqu'à la fin sereine.

L'achèvement du *Premier quatuor pour piano* en ut mineur (op. 15) est à quelques semaines près contemporain de la version originale de la *Ballade*. On n'ira pas jusqu'à affirmer que la fréquentation de Wagner soit aussi responsable de la réussite du *Quatuor* mais enfin, les faits sont là : Fauré

signe deux chefs-d'œuvre en même temps. Alors que la composition de la *Ballade* semble avoir coulé de source, celle du *Quatuor* durait depuis trois ans au cours desquels la partition avait été remaniée. Dans la musique française, Fauré disposait de peu de modèles, cette forme étant essentiellement de nationalité allemande. Mais, dans les années précédentes, elle avait été importée successivement par Alexis de Castillon dans son beau *Quatuor avec piano* op. 7 (1869) et par Camille Saint-Saëns, dont Fauré connaissait forcément le *Quatuor avec piano* en si bémol, op. 41 (1875), au contenu et au langage très différents du sien. Ici, Fauré assume le romantisme allemand mais en développant un langage harmonique très souple, fondé sur une partie pianistique puissante et virtuose, elle-même créatrice de sortilèges harmoniques. Mieux encore que dans la *Sonate pour violon*, on découvre ici un Fauré au ton vigoureux jusqu'à l'épopée, dans les mouvements extrêmes, tandis que l'*Adagio* est d'une intériorité rare jusqu'alors dans la musique française. Seul le *Scherzo* vient apporter un moment plus détendu, plus proche de l'esprit des *Fêtes galantes* que de la prestidigitation assez superficielle du *Scherzo* du *Quatuor* de Saint-Saëns. Fauré semble en ces années partagé (en eut-il conscience ?) entre une voie relativement facile et des tendances plus exigeantes. L'*Élégie pour violoncelle et piano* créée lors d'un concert privé chez Saint-Saëns, en juin 1880, reste à ce jour l'un de ses morceaux les plus connus et appartient à la première veine. Cela n'a d'ailleurs rien d'infamant – mais enfin, dans ces moments, il se rapproche de son confrère Massenet, lui aussi auteur d'une *Élégie*. La *Sonate pour violon*, la *Ballade* et le *Quatuor avec piano* empruntent en revanche la voie difficile. Le *Quatuor*, comme les *Mélodies* op. 18 et la célèbre *Berceuse* pour violon furent publiées par Julien Hamelle, qui devait, après Choudens, devenir l'éditeur de Fauré.

Les mélodies de ces années hésitent elles aussi entre les deux voies. L'une des plus célèbres, *Les Berceaux*, sur un poème de Sully Prudhomme, possède une grande séduction mélodique, quelque peu complaisante, proche de l'*Élégie*, mais on peut entendre cette pièce comme une méditation amère sur l'existence, témoin d'un romantisme tardif et douloureux. Elle fut publiée dans un recueil de trois mélodies (op. 23) avec deux poèmes d'Armand

Silvestre, *Notre amour*, léger comme du vif-argent, qui montre un autre versant de l'inspiration fauréenne, et *Le Secret* où le poète parnassien approche la mystérieuse sensibilité symboliste, tandis que Fauré déploie une ligne vocale grave et pure, laissant entrevoir le style épuré qui triomphera à la fin de sa carrière. Cela montre à quel point son inspiration est intimement liée aux textes qu'il traite. Dans *Les Berceaux*, la méditation de Sully Prudhomme est élégiaque, fondée sur une tristesse "romantique" et conventionnelle. Silvestre n'est pas, loin s'en faut, un poète de premier ordre mais les trois strophes du *Secret* possèdent un mystère particulier qui dépasse la simple sentimentalité. Choudens, le premier éditeur de Fauré, publie un premier recueil de vingt mélodies fin 1879, un signe que ces pages étaient désormais lancées et considérées comme vendables.

Une œuvre peu connue montre clairement les contradictions dans lesquelles vit alors le compositeur, la "scène mythologique" *La Naissance de Vénus* (op. 29). C'était une commande d'Antonin Guillot de Sainbris. Ce Versaillais au nom aristocratique avait formé un chœur d'amateurs de qualité et lui passa commande de cette partition assez importante, sur un poème de Paul Collin. Le poème ressemble aux innombrables textes de cantates proposées aux candidats du prix de Rome. Le sujet est évidemment mythologique, mais la rhétorique du texte est marquée par une "vieillesse poétique" qui remonte à André Chénier :

*Ô mes sœurs, blanches Néréides,
Jusqu'en vos demeures humides
Quel frisson de tendresse est soudain parvenu ?*

ou :

*Salut à toi, déesse blonde,
Enseigne à tous les cœurs la douceur de ta loi.*

Les conventions du texte contrariaient les tendances les plus profondes de Fauré, sauf sur un point, la sensualité sous-jacente du mythe, qui lui inspire des parcours harmoniques subtils, en particulier dans la belle introduction

pianistique, mais le texte et la musique ne sont pas en accord, comme si un compositeur de 1880 traitait un poème de 1780 ! Il peine en revanche à se mettre dans le ton emphatique de la péroraison, qui n'était décidément pas pour lui et qui ne lui inspire qu'une fausse grandeur.

Fauré devait pourtant tenir à cette cantate puisqu'il l'orchestra en 1895, la dirigea à Londres et la fit programmer lors d'un des concerts marquant l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées, en 1913, trente ans après sa création, lors d'un concert de la SNM.

Dans la *Messe des pêcheurs de Villerville*, composée pour la société d'entraide en mer du village normand, Fauré adoptait un ton plus frais et plus naïf. Il en partagea la composition avec André Messager. Une première version, pour trois voix de femme, harmonium et violon, fut donnée en l'église de Villerville en 1881. Une seconde vit le jour l'année suivante, avec accompagnement d'un petit ensemble instrumental. Une troisième, entièrement de Fauré, qui aura entretemps écarté le *Kyrie* de Messager pour le remplacer par une nouvelle composition et modifié substantiellement le reste, sera éditée en 1906 sous le titre de *Messe basse*. On y trouve, particulièrement dans la dernière version, les qualités habituelles qui signent la musique religieuse de Fauré, douceur, tendresse, absence d'emphase, raffinement et originalité des parcours harmoniques qui restent cependant très clairs.

Le début des années 1880 voit également la composition de plusieurs pièces pour piano du plus vif intérêt. Après avoir abordé la grande forme avec la *Ballade*, Fauré se cantonne à des formes de dimensions plus réduites avec une série de pièces composées entre 1881 et 1884 : en 1881, *Deuxième nocturne* op. 33 n° 2, *Premier impromptu* en mi bémol majeur, op. 25, *Première barcarolle* en la mineur, op. 26 ; en 1882, la *Première valse-caprice* en la majeur, op. 30, et le *Deuxième impromptu* en fa mineur, op. 31 ; en 1883, le *Troisième nocturne* en la bémol majeur, op. 33 n° 3, et le *Troisième impromptu* en la bémol majeur, op. 34 ; en 1884, le *Quatrième nocturne* en mi bémol majeur, op. 36, le *Cinquième* en si bémol majeur, op. 37, et la *Deuxième valse-caprice* en ré bémol majeur, op. 38. Plusieurs de ces morceaux furent créés à la SNM par le fidèle Saint-Saëns. Il n'a

échappé à personne que les titres renvoient à Chopin. Fauré partage avec son aîné polonais une défiance à l'égard du pittoresque et de la description musicale. Les titres des morceaux sont suffisamment vagues. Un nocturne est un morceau plutôt lent et *cantabile*, doté d'un épisode central plus vif ; un impromptu est une pièce de caractère délié et léger ; la barcarolle se définit par un balancement ternaire quelque peu alangui et un caractère *cantabile* soutenu (Fauré a lui-même enregistré sa *Première barcarolle* et son interprétation est un modèle de sensualité discrète et de legato chantant) ; une valse-caprice, titre emprunté à Liszt qui avait qualifié ainsi ses adaptations de *Valses* de Schubert, c'est d'abord forcément une valse, au ton assez mondain mais aux évolutions plus fantasques que les *Valses* "sans caprices" de Chopin. Dans l'ensemble, ces pièces se distinguent de celles de ses contemporains. Si l'on compare les œuvres pour piano composées par Fauré à cette époque avec celles de Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Massenet, Godard, on discerne bien sa singularité. Saint-Saëns opte pour la haute virtuosité de bravoure et un style plus néoclassique que romantique ; Bizet se situe davantage dans une lignée post-romantique mais assez peu personnelle ; Chabrier, qui publie ses étonnantes *Pièces pittoresques* en 1881, travaille sur les jeux de lumière, les harmonies atypiques pour laisser entrevoir ce que l'on qualifiera plus tard d'"impressionnisme". Massenet cisèle de petits bibelots charmants et descriptifs ou d'un romantisme conventionnel ; Godard se laisse tenter par le romantisme allemand mais se rapproche par moments du style fauréen. À entendre dans leur diversité tous ces morceaux, on comprend pourquoi Fauré aura été fasciné par Verlaine. Chez l'un comme chez l'autre, "l'indécis au précis se [joint](#)*". Les formes de ces pièces sont généralement très simples (A-B-A'), les thèmes, *cantabile*, aisément mémorisables. À partir de ces bases clairement classiques, Fauré trace des parcours inattendus, ménage des climats subtils qui justifient le terme de "clair-obscur" souvent employé à leur propos.

Cette série pianistique ainsi que les mélodies contemporaines commencent à dessiner le portrait du "vrai" Fauré, qui ne sera jamais un virtuose d'estrade comme Saint-Saëns ni un musicien d'église. Une carrière "à la Liszt" ne l'intéresse pas, quelle que soit son admiration pour le compositeur

hongrois, que Saint-Saëns lui présente lors d'un séjour à Zurich, à l'occasion d'une exécution de la *Légende de sainte Élisabeth*. Il faut bien vivre, surtout que, plus de cinq ans après la rupture des fiançailles avec Marianne Viardot, il se marie le 27 mars 1883. À trente-huit ans, il était temps. Marie Fremiet, alors âgée de vingt-sept ans, est la fille du sculpteur Emmanuel Fremiet à qui l'on doit notamment la statue qui orne la flèche du Mont-Saint-Michel (*Saint Michel terrassant le dragon*), ainsi que la statue équestre de Jeanne d'Arc, place des Pyramides à Paris. Ce mariage marque une forme de consécration bourgeoise. Le jeune couple s'installe avenue Niel (17^e), dans un immeuble récent et cossu. Les beaux-parents possèdent une maison de campagne à Louveciennes.

Comment s'étaient-ils connus ? On a vu que Fauré n'était plus un jeune homme. Son amie Marguerite Baugnies, future Mme de Saint-Marceaux et animatrice d'un salon célèbre, bien lancée dans la bourgeoisie d'art, lui aurait fait tirer au sort un nom parmi trois jeunes filles dont le nom commençait par la lettre F : Feuillet (la fille du romancier sentimental Octave Feuillet), Feydeau (la sœur de l'auteur) et Fremiet. Ce fut ce dernier nom qui sortit. Fauré fit apparemment ce qu'il put pour se prouver qu'il l'adorait, comme le sous-entend une lettre à Mme Clerc, datée du jour même du mariage, mais le caractère de la jeune femme, charmante peintre de fleurs mais terriblement inhibée, manquant totalement d'estime de soi, peu élégante, silencieuse, casanière, mère surprotectrice, le découragea vite. Et pourtant, comme l'on dit parfois en ce cas, ils s'aimèrent "à leur façon". Et jusqu'à la fin de ses jours, en dépit d'une vie sentimentale agitée et d'un double ménage, il continua à échanger avec son épouse une affectueuse correspondance parsemée d'anecdotes et de réflexions sur ses compositions en cours. Leur premier fils, Emmanuel, futur biologiste, professeur au Collège de France et membre de l'Institut, naquit le 29 décembre, deux semaines avant la première audition d'une de ses plus jolies pièces chorales, le *Madrigal* op. 35, un peu mièvre certes en raison du texte faussement précieux d'Armand Silvestre, mais d'une écriture chorale très fine et cryptée, non sans un brin d'humour que seul à l'époque l'ami Messenger, son dédicataire, pouvait déguster. Le thème est en effet emprunté à la cantate

BWV 38 (*Aus tiefer Not*) de Bach – et on le trouve également, légèrement modifié, dans la *Fugue en mi bémol mineur* du premier livre du *Clavier bien tempéré*.

* Paul Verlaine, *Art poétique*, in *Jadis et naguère*, 1884.

IV

VERS LA MATURITÉ (1884-1888)

À près de trente-neuf ans, voici Fauré enfin installé. À cet âge, Massenet était déjà membre de l'Institut et professeur au Conservatoire, marié et père d'une adolescente. Saint-Saëns, auteur de plusieurs œuvres à succès, était depuis longtemps un virtuose internationalement reconnu, toujours célibataire (mais c'est un autre problème !). Fauré est introduit dans quelques salons. Il a déserté celui des Clerc (d'ailleurs, Camille Clerc est décédé et madame reçoit moins) pour des maisons plus huppées, comme le salon de Marguerite Baugnies (1850-1930). Cette jeune femme, née Jourdain, appartenait, comme les Clerc, à la bourgeoisie normande et descendait d'une famille de drapiers de Louviers. En 1870, elle avait épousé le peintre Eugène Baugnies et, dès lors, tint un salon où elle réunit de nombreux musiciens. Veuve en 1891, elle se remaria avec le sculpteur René de Saint-Marceaux et poursuivit ses activités artistiques et mondaines. Fauré l'avait probablement connue par l'intermédiaire des Clerc. C'était également grâce à eux que Fauré avait connu, quelques années auparavant, une jeune Américaine passionnée de musique, Winnaretta Singer (1865-1943), fille du célèbre inventeur des machines à coudre, mariée pour lors au prince de Sceaux-Montbéliard, dont elle divorcera avant d'épouser, en 1893, le prince Edmond de Polignac (1834-1901), bon musicien et même compositeur. Cette richissime héritière, unie à l'un des représentants de la plus ancienne aristocratie française ("l'union de la lyre et de la machine à coudre", persiflait une dame du monde), sera la régente de la vie musicale française jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Un peu plus tard, vraisemblablement vers 1886, Fauré entrera en relation avec l'indispensable comtesse Élisabeth Greffulhe – nous y reviendrons bientôt. Entre le salon Baugnies-Saint-Marceaux, le salon Polignac et le salon Greffulhe, en un temps où l'action culturelle de la puissance publique était presque inexistante, Fauré se trouvera muni de trois puissants alliés. Il était toujours maître de chapelle à la Madeleine, et surchargé d'occupations diverses comme le montre une lettre du 19 novembre adressée à l'organiste Gaston Choissnel. Il s'agit certes de refuser de donner des leçons, mais cette lettre sonne vrai : "... mes occupations à la Madeleine ne me permettent pas de disposer d'une minute avant une heure de l'après-midi, à cause des répétitions et des convois et mariages. Cela même me crée bien des loisirs forcés, mais il suffirait que je tente de les occuper pour que j'en sois immédiatement empêché. Le samedi à quatre heures, répétition encore à la Madeleine. Le lundi à partir de trois heures et demie, j'appartiens à mon cours ainsi que le vendredi où je suis obligé de faire travailler les soli. Le jeudi, je donne des leçons à Saint-Germain toute (*sic*) l'après-midi. En dehors de tout cela, j'ai les leçons Halphen, Guyon, La Bélouge, Gossien, Laisonnier etc. etc. etc. qui se partagent le temps qui me reste." Comme interprète, il participe toujours activement aux concerts de la SNM. Faute de moyens pour réunir un orchestre complet, il donne avec ses amis Saint-Saëns ou Messager des exécutions à deux pianos de pages symphoniques. Et puis il compose lui-même, sans excès, avec une modération toute fauréenne. L'année 1884 verra ainsi la naissance du *Quatrième* et du *Cinquième nocturne* (op. 36 et 37), de la *Deuxième valse-caprice* (op. 38), de quatre mélodies (op. 39) : *Aurore*, *Fleur jetée*, *Le Pays des rêves*, sur des poèmes d'Armand Silvestre, et les voluptueuses *Roses d'Ispahan*, sur un poème de Leconte de Lisle. Surtout, Fauré travaille à sa *Symphonie en ré mineur*. On se rappelle qu'il avait déjà fait jouer une *Symphonie* ou *suite d'orchestre en fa*, sans gros succès et probablement sans grosse satisfaction personnelle. Il en ira de même de cette seconde *Symphonie*, finalement détruite et qui n'a survécu que par le réemploi, bien plus tard, de thèmes dans la *Première sonate pour violoncelle* et la *Deuxième sonate pour violon*. Elle avait pourtant été exécutée chez Colonne en mars 1885 et en octobre à Anvers au

cours d'un Festival français, sous la baguette de Vincent d'Indy, mais Fauré ne souhaita pas la conserver. On peut comprendre son désir de s'intéresser à ce genre, qui se développait alors en France (la *Symphonie "avec orgue"* de Saint-Saëns, l'unique *Symphonie* de Franck, la *Symphonie "cévenole"* de d'Indy sont à peu près contemporaines). Reste que Fauré, qui a pourtant prouvé son sens de l'architecture, dès la *Sonate pour violon en la* et le *Premier quatuor pour piano*, ne semble pas, à rebours de toute l'école française, s'intéresser véritablement à l'orchestre ni même à l'art de l'instrumentation. Ses orchestrations sont généralement fonctionnelles mais sans personnalité particulière, et manquent d'éclat. Avec le temps, il les confiera d'ailleurs parfois à des collaborateurs de qualité.

Il n'a toujours pas renoncé à l'opéra. On a vu que les tentatives d'adapter des pièces de Louis Bouilhet n'avaient abouti à rien. Il en va de même pour un projet sur *Mazeppa*, d'après le poème de Byron, qu'il voudrait traiter autrement que vient de le faire Tchaïkovski. Mais l'opéra de Tchaïkovski existe bien, alors que celui de Fauré ne verra jamais le jour. Son domaine, pour l'instant et pour longtemps, c'est le piano, la mélodie et la musique de chambre. Les œuvres pianistiques et les mélodies de l'année précisent ce que les précédentes laissaient augurer, une sensualité certaine, comme dans le premier thème du *Quatrième nocturne*, qui sent un peu son Massenet, ou la longue mélodie du *Cinquième*, qui semble s'étirer langoureusement sans vouloir finir. Mais cette musique ne cherche pas l'effet. Mieux, si l'on examine bien la continuité du discours, on comprend bien tout l'effort que met Fauré à tenir les deux bouts d'une longue chaîne, à rester clair (dans la suite des événements musicaux, dans la forme générale du morceau) tout en ménageant de constantes et mystérieuses surprises harmoniques. Ce n'est d'ailleurs qu'un début et cette tendance s'accentuera avec le temps. Autre signature faurénne, un reste de romantisme bouillonnant et dramatique que l'on ne lui associe pas forcément mais qui est bien présent dans la *Deuxième valse-caprice* où le ton un peu mondain alterne avec des passages plus rageurs, ou dans l'épisode central du *Cinquième nocturne* où revivent les versants sombres de Chopin et de Schumann. Les valse-caprices, par la dualité que suppose leur titre, constituent le pôle le plus allègre de la

musique de piano faurénne, quitte à verser parfois dans un brio un peu superficiel. Là comme ailleurs, pourtant, Fauré évoluera vers plus de concentration, de maturité et les deux dernières : la *Troisième* (op. 59) et la *Quatrième* (op. 62), composées une dizaine d'années après les deux premières, compteront parmi les pièces les plus raffinées des années 1890.

Le *Deuxième* et le *Troisième impromptu* (op. 31 et 34), composés dans les premiers mois de 1885 et créés par Saint-Saëns, présentent une autre image, plus aérienne, de la sensibilité faurénne. Le *Deuxième* a connu une certaine notoriété car c'est l'une des pièces de Fauré qui peuvent se rapprocher le plus de ce que l'on attend d'un morceau d'agilité "à la Saint-Saëns". Il s'agit pourtant de bien autre chose. Fauré y poursuit ici une veine ouverte avec les scherzos de la *Première sonate pour violon* et du *Premier quatuor pour piano*. De là, on entrevoit *Les Collines d'Anacapri* de Debussy.

La *Deuxième barcarolle* en sol majeur (op. 41) et la suivante, en mi bémol majeur (op. 42), furent composées à la même époque, vraisemblablement au cours de l'été 1885. Moins abouties que la *Première*, leur propos n'en est pas différent. Joliesse mélodique, phrases longuement développées, ruissellements d'arpèges, harmonies indécises. Certains commentateurs les trouvent un peu longues et, de fait, elles sont nettement plus développées que la *Première* ou la *Quatrième* mais du moins, comme toujours chez Fauré, le discours y est limpide et ne perd pas l'auditeur dans ses méandres. La *Quatrième*, en la bémol majeur (op. 44), écrite l'année suivante, est nettement plus concise. Brumes en moins, on se trouve déjà dans l'atmosphère verlainienne que Fauré va bientôt explorer. Le miracle de cette musique, c'est bien qu'elle est à la fois claire et nimbée d'un léger sfumato. Le rythme hésite entre 3/4 et 6/8, et les harmonies sont complexes mais pas compliquées – entendons par là que leur complexité sonne avec naturel et que l'ensemble du parcours reste parfaitement lisible, ne fût-ce que par la forme générale, ternaire comme toujours chez le jeune Fauré, qui guide l'audition. Si la musique de Fauré se distingue, et parfois même se sépare, de celle de Saint-Saëns, du moins les deux amis restent-ils proches par cette exigence de clarté, que perdront souvent d'autres compositeurs de cette génération, notamment certains disciples de Franck.

Cette même année 1886 voit l'achèvement du *Deuxième quatuor pour piano et cordes*, en sol mineur (op. 45), vraisemblablement commencé deux ans auparavant. Ce chef-d'œuvre n'a jamais bénéficié de la réputation du *Quatuor en ut mineur*, peut-être parce que, sur de nombreux points, il lui paraît très semblable : tonalité mineure, climat expressif et "romantique", plan identique (premier mouvement : 1. *Allegro molto moderato*, 2. *Allegro molto moderato* ; deuxième mouvement : 1. *Allegro vivo*, 2. *Allegro molto* ; troisième mouvement : 1. *Adagio*, 2. *Adagio non troppo* ; quatrième mouvement : 1. *Allegro molto*, 2. *Allegro molto*). Dans l'*Allegro molto moderato* initial, le premier thème s'élève avec une force saisissante sur un impérieux intervalle d'octave. Le second thème lui oppose son grave apaisement (*pp molto tranquillamente*). La coda constitue une sorte de développement inattendu, loin des formules académiques. Le bref *Scherzo* est beaucoup plus dense que celui du *Premier quatuor*, plus grave aussi, avec des harmonies bien plus originales. Là où l'*Adagio* du *Premier* faisait entendre une belle cantilène un peu "main sur le cœur", Fauré crée ici une ambiance à la fois recueillie et déjà impressionniste (les notes graves du piano, au début, feraient référence aux cloches entendues dans les villages ariégeois de l'enfance). Et la mélodie sereine de l'alto qui présente l'idée principale du mouvement n'appartient plus à la même famille que l'*Élégie* ou la *Berceuse*. Avec ce mouvement, nous entrons vraiment dans la "seconde manière". Le finale, fort développé, très dense, au contrepoint très riche, est incontestablement un morceau d'écriture savante, mais cette science toujours lisible sert le propos expressif. Le *Deuxième quatuor* fait partie de cette série d'œuvres solaires, ardentes et puissantes, qui démentent absolument l'idée d'un aimable compositeur de salon de la Plaine Monceau, troubadour des marquises. Cette veine se poursuivra jusqu'à *Pénélope*, au *Trio en ré mineur* et à *L'Horizon chimérique*.

On peut donc avancer qu'autour de 1885, une évolution sensible mais pourtant réversible s'est faite chez Fauré. Maturité acquise à la quarantaine ? Approfondissement causé par des chagrins intimes – un ménage difficile quoique pas infernal, le décès de Toussaint Fauré, le père éloigné qu'il ne

voyait guère depuis longtemps et dont il ne dit pas grand-chose dans sa correspondance, mais dont on sent bien qu'il ressentit douloureusement la mort ? Ou peut-être des rencontres ? Fauré avait fréquenté les salons depuis son retour de Rennes. Celui des Viardot, celui des Clerc puis, dans un genre plus artiste et parisien, celui de son amie Marguerite Baugnies. En 1886, il croise le chemin d'un personnage hors du commun, Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), artiste et poète au comportement parfois excentrique, pas autant tout de même que le personnage de Jean des Esseintes qu'il aurait inspiré à Huysmans pour son roman *À rebours*, bréviaire de la décadence fin-de-siècle. Ce fils d'une des plus vieilles familles de Gascogne lui fit vraisemblablement connaître la poésie de Verlaine qu'il se risquera à mettre en musique dès 1887, délaissant enfin Armand Silvestre (il y reviendra brièvement en 1902), avec le merveilleux *Clair de lune*, tiré des *Fêtes galantes*, un recueil publié dix-huit ans auparavant. On retrouve ici tout le charme lié au balancement rythmique que l'on ressentait déjà dans *Les Roses d'Ispahan* avec une partie pianistique, très indépendante de la voix, qui joue non un menuet mais une sorte de reflet déformé de menuet. *Clair de lune* (op. 46 n° 2) fut publié avec *Les Présents* (op. 46 n° 1) sur un poème de Villiers de L'Isle-Adam (encore l'école symboliste et décadente) au texte mystérieux, d'une écriture moins sensuelle, plus sobre et linéaire, et qu'il dédia à Montesquiou.

Celui-ci l'introduisit auprès de sa cousine, la comtesse Greffulhe (1860-1952), dont Proust s'inspirera pour le personnage d'Oriane de Guermantes. Née Élisabeth de Caraman-Chimay, elle avait épousé le comte Henry Greffulhe (1848-1932), un individu atroce, brutal et vulgaire (on parlerait aujourd'hui d'un pervers narcissique), qui la trompait formidablement et à l'égard duquel elle prit ses distances pour se consacrer à la protection des arts, des artistes et aux bonnes œuvres, grâce à des moyens financiers longtemps inépuisables, du moins jusqu'à la Première Guerre mondiale. Les Greffulhe résidaient dans leur hôtel parisien de la rue d'Astorg (8^e) ou au château de Bois-Boudran, non loin de Nangis (Seine-et-Marne). Comprendre l'action de la comtesse en faveur de la musique est capital pour saisir le fonctionnement de la vie culturelle sous la III^e République. En un temps où

l'action des pouvoirs publics était à peu près inexistante, la comtesse agit en mécène. Elle fonda la Société des grandes auditions musicales de France, dont le premier "coup d'éclat" fut l'exécution de *Béatrice et Bénédict* de Berlioz. Elle subventionna la création française de *Tristan et Isolde* de Wagner au Nouveau Théâtre, en 1899, et fit de même pour *Le Crépuscule des dieux* en 1902. Elle dirigea les Chorégies d'Orange où elle fit représenter *Les Troyens* de Berlioz en 1904. La création française de *Salomé* de Strauss au Châtelet, c'est encore elle. Et ses deniers décidèrent la direction de l'Opéra de Paris à ressusciter *Hippolyte et Aricie* de Rameau en 1908. On imagine mal aujourd'hui une personne du monde finançant totalement un spectacle d'un théâtre national. Fauré, qui l'appelait "madame ma fée" ou "mon roi de Bavière", lui dédia sa *Pavane* (op. 50) pour orchestre et chœur *ad libitum*. Cette œuvre fort connue, et très agréable, est contemporaine du *Clair de lune* et montre à quel point les "périodes" fauréennes ne sont pas étanches. Autant la mélodie de Verlaine laisse augurer l'avenir, autant la jolie *Pavane* appartient à la même école de la suavité que l'*Élégie* ou la *Berceuse*.

Il est possible que Fauré ait vécu ces rencontres comme un appel vers une plus grande aisance sociale. Un signe est peut-être révélateur : Jacques-Émile Blanche, le peintre des gens du monde (un protégé de Montesquiou), exécute son portrait. D'ailleurs, la famille quitte l'appartement de l'avenue Niel pour un autre, situé au 154, boulevard Malesherbes. On reste dans le "beau 17^e", selon la terminologie des agents immobiliers, mais le numéro montre bien que ce n'est pas encore la fortune. Le professeur Adrien Proust et sa famille habitaient au 45 !

Autre signe de réussite sociale, l'exécution du *Requiem*, le 16 janvier 1888, à l'occasion de la "messe du bout de l'an" célébrée pour le premier anniversaire de la mort de Joseph-Michel Le Soufaché en l'église de la Madeleine. Cet architecte avait précisément bâti l'hôtel particulier de Montesquiou, au 1, avenue de Latour-Maubourg. On lui doit aussi le château de Sceaux, qui abrite aujourd'hui le musée de l'Île-de-France. Les funérailles d'une personnalité importante du monde de l'art fournissaient toujours l'occasion de belles cérémonies. Bien évidemment, Fauré n'avait

pas composé son *Requiem* pour l'occasion, mais la partition était prête. On a prétendu qu'il lui avait été inspiré par les décès successifs de ses parents mais c'est inexact (de fait, Hélène Fauré était morte deux ans et demi après son mari, le 31 décembre 1887, deux semaines avant la "création" du *Requiem*). En fait, cette œuvre, de loin la plus célèbre du compositeur, avait connu une genèse assez complexe. Dès 1877, Fauré avait esquissé un *Libera me*, qui trouvera sa place dans le *Requiem*. Plusieurs parties furent composées entre l'automne 1887 et janvier 1888. Le jour de la messe pour Le Soufaché, manquaient encore l'*Offertoire*, qui ne sera achevé qu'en 1889, et le *Libera me*, encore inachevé et complété seulement en 1891. L'orchestration de la version initiale était réduite (petit ensemble de cordes sans violons – sauf un violon solo pour le *Sanctus* –, timbales et orgue). Le solo du *Pie Jesu* fut chanté ce jour-là par le petit Louis Aubert, onze ans, qui devint ensuite un compositeur reconnu, très marqué par son maître. Lors d'exécutions ultérieures, au cours de l'année 1888, Fauré ajoutera d'abord deux bassons. Le 28 janvier 1892, le *Requiem* sera présenté en l'église Saint-Gervais dans une version "de chambre" (l'instrumentation initiale plus quelques vents). Ultérieurement, le *Requiem* connaissant un certain succès, Hamelle, l'éditeur de Fauré, lui demanda une orchestration pour formation symphonique complète, réalisée par son élève Jean Roger-Ducasse et créée au Trocadéro en 1900, avec un effectif imposant. Cette "grande version" fut longtemps la seule éditée. Aujourd'hui, on revient souvent à la "version de chambre" qui respecte mieux l'intimisme de la conception. En effet, si le *Requiem* de Fauré a connu un tel succès, c'est qu'il rompait, par son apparente simplicité, avec les fresques visionnaires de l'époque romantique (Berlioz, Verdi), notamment avec la suppression du *Dies Irae*, forcément spectaculaire. Les passages dévolus aux solistes, le *Pie Jesu* et les deux interventions du baryton (*Hostias* et *Libera me*) ne sont en rien des airs d'opéra et doivent être chantés avec la modestie de ton d'un chantre (l'emploi, dans les versions discographiques, de chanteurs célèbres est parfois un gros contresens). Le *Requiem* donne une image de la mort paisible et sans tragédie. Dans une lettre du 13 avril 1921 à René Fauchois, Fauré donnait définitivement son sentiment sur sa foi et le sens de la plus célèbre

de ses œuvres : “Tout ce que j’ai pu posséder d’illusion religieuse, je l’ai mis dans mon *Requiem*, lequel d’ailleurs est dominé d’un bout à l’autre par ce sentiment bien humain : la confiance dans le repos éternel.” D’une certaine manière, on y retrouve l’intériorité et la sobriété du plainchant, et les interprètes doivent veiller à éviter un ton doucereux ou trop sensuel. Reynaldo Hahn qualifiait plaisamment Fauré de “grégorianisant voluptueux”. Il est certain que l’enseignement de Niedermeyer l’a marqué, que sa musique est potentiellement sensuelle (les volutes de cordes entourant le chœur dans l’*Agnus Dei*, par exemple) mais, dans l’ensemble, le *Requiem* est remarquable par sa sereine discrétion. Il ne fit pourtant pas l’unanimité. Francis Poulenc le trouvait détestable, assurant que c’était pour lui “un vrai supplice”, qu’“il lui ferait perdre la [foi](#)^{*}”. Pour Pierre Boulez, c’était “de la [bouillie](#)^{**}”.

^{*} Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, 1954.

^{**} Pierre Boulez, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, “Folio essais”, 2016.

V

LE TEMPS DES *FÊTES GALANTES* (1889-1894)

La vie est là, relativement simple et tranquille. Philippe, le second enfant, est né le 28 juillet 1889, dans la propriété des Fremiet à Louveciennes. Il fera une carrière d'homme de lettres et de critique d'art (notamment de musique) qui le conduira à l'Académie française. Aux "travaux ennuyeux et faciles" de la Madeleine s'ajoutent des travaux de composition assez divers. Fauré n'a pas pour le moment de "grand œuvre" en vue. Sa *Symphonie en ré mineur*, qui l'a occupé assez longtemps, est morte aussitôt née. Il complète le *Requiem* en composant l'*Hostias* de l'*Offertoire*. Les projets lyriques ont fait long feu. Il se tient pourtant, si l'on peut dire, à la porte du théâtre avec *Caligula* (op. 52) puis *Shylock* (op. 57), deux musiques de scène. *Caligula* est un drame historique d'Alexandre Dumas, créé en 1837 et repris au Théâtre de l'Odéon. On comprend aisément pourquoi. Dumas prétendait illustrer la "lutte du paganisme mourant" et de la foi naissante. À l'époque de cette reprise, le thème est dans l'air du temps – que l'on pense aux opéras de Massenet *Esclarmonde* (1889), qui met aux prises un chevalier chrétien et une magicienne païenne, et *Thaïs* (1894), où s'affrontent un cénobite et une courtisane égyptienne marquée par le paganisme grec. La suite de concert tirée de la musique de scène comprend cinq numéros : *Fanfare*, *Marche* et *Chœur* ; chœur *L'hiver s'enfuit* ; air de danse ; mélodrame et chœur *De roses vermeilles* ; mélodrame et chœur *César a fermé la paupière*. La création de la version originale avait eu lieu à l'Odéon, avec un orchestre réduit ; la suite, donnée à la SNM en avril 1889, employait une formation plus étoffée. Le numéro 1 est plutôt composite. La fanfare tranche agréablement

avec les pièces analogues qui accompagnent les opéras du temps. Les deux chœurs féminins des heures du jour et de la nuit s'opposent par leur accompagnement, forcément plus vaporeux et immatériel pour les heures nocturnes. Et le numéro s'achève sur un grave andante très lyrique, malheureusement repris par tout l'orchestre dans un style assez pompier pour achever l'acte I. Les quatre autres morceaux sont tirés du dernier acte. Le numéro 2 est à nouveau un chœur diaphane pour chanter le retour du printemps. Suit un air de danse (n° 3) où Fauré mobilise tout son sens de l'exotisme antique et réussit, dans ce genre convenu, plus élégamment et avec plus d'originalité que Saint-Saëns ou Massenet. Deux chœurs terminent la suite, dont le premier (n° 4) est moins inspiré que le second (n° 5) où triomphe la magie harmonique faurénne, au service d'une Antiquité rêvée dont on chercherait en vain l'équivalent dans la musique de cette époque, si friande de couleur locale exotique ou archaïsante.

Juste après les représentations de *Caligula*, l'Odéon demanda à Fauré une nouvelle musique de scène pour le *Shylock* d'Edmond Haraucourt, adaptation au théâtre bourgeois français du *Marchand de Venise* de Shakespeare. La partition de Fauré, également publiée et exécutée à la SNM sous forme de suite, comprend six numéros d'intérêt inégal. La *Chanson* (qui fut également publiée à part comme mélodie) est une assez plate sérénade, que l'on ne doit pas confondre avec une autre *Chanson* (op. 94) sur un poème d'Henri de Régnier, composée en 1906, beaucoup plus expressive. La pièce suivante (n° 2) est dévolue à l'orchestre et son titre, *Entracte*, ne correspond pas à la réalité puisqu'il s'agit de la musique d'accompagnement de la fameuse "scène des coffrets" au cours de laquelle les prétendants de Portia doivent choisir, parmi trois coffrets, celui où est enfermé le portrait de la jeune femme. C'est une pièce grave et vigoureuse, qui accompagne bien la solennité de la situation. Le *Madrigal* est une nouvelle sérénade pour ténor, au texte précieux et d'une sensualité un peu salonnarde. Beaucoup plus intéressants, l'*Épithalame* (n° 4) et le *Nocturne* (n° 5) sont du meilleur Fauré. L'*Épithalame* peut évoquer le lyrisme éperdu du début de *Siegfried-Idyll* de Wagner et, dans le *Nocturne*, Fauré a recherché, de son propre aveu, l'ambiance d'un "clair de lune vénitien" qu'il prétend, dans une lettre à la

comtesse Greffulhe, avoir trouvée dans le parc de Bois-Boudran. Fauré pouvait donc transformer en nuit vénitienne une nuit briarde, par la magie de son admiration pour la comtesse amie des arts. Cette confusion du rêve et de la réalité signe son esthétique, empreinte de rêve et d'intériorité. À l'extérieur, c'est un maître de chapelle bon technicien à tout faire, musiques de scène pour des pièces de deuxième ordre, pièces pour piano, mélodies, motets et jolis bibelots sonores. Mais l'intérieur se révèle soudain, découvrant tout un monde sensuel, frémissant et onirique. La dernière pièce de *Shylock (Finale)* est étrangement rythmique et semble, par ses contretemps, ses traits détachés des cordes, ses sonorités crues des bois et ses pizzicati, anticiper sur les rythmes complexes de Stravinsky, bien loin de tout ce qui précède.

On l'a vu au chapitre précédent, la rencontre avec la poésie de Verlaine, en 1887, par l'entremise de Robert de Montesquiou, avait constitué pour Fauré un choc salutaire. Comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, il n'illustre pas le poème, ne démarque pas la poésie, ne donne pas vraiment un équivalent sonore du contenu. Il est vrai que la poésie verlainienne, plus suggestive que descriptive, fuyant le pathos, au contraire de celle de Victor Hugo ou d'Armand Silvestre, s'y prêtait mal. Poésie et musique vont donc emprunter des voies parallèles, la musique possédant sa logique propre, sa forme propre, nimbant cependant le poème d'un halo poétique d'ensemble qui illumine le texte plus qu'elle ne l'illustre ou ne l'explique. Fauré, à qui la princesse de Sceaux-Montbéliard avait proposé une somme rondelette en échange d'une œuvre dans le goût des *Fêtes galantes*, souhaita écrire un ouvrage sur un livret de Verlaine et rencontra le poète. Mais, l'état de santé du poète empirant, ainsi que sa déchéance morale, le projet n'aboutit pas.

Comme on l'a vu, la première mélodie verlainienne de Fauré avait été *Clair de lune*. Mais, à la même époque, il semble aussi emprunter d'autres chemins, avec *Larmes* (op. 51 n° 1) et *Au cimetière* (op. 51 n° 2), sur des textes de Jean Richepin, beaucoup plus tendus harmoniquement, qui semblent opter pour une sorte de réalisme sentimental et pathétique, très éloigné de l'univers imprécis de Verlaine. Mais, dans le même opus 51, les deux

dernières mélodies reviennent à la brume de Verlaine (*Spleen*) et à une certaine préciosité néohellénique (*La Rose*, poème de Leconte de Lisle). Il semble qu'en cette fin des années 1880, Fauré se cherche encore. Il ne tarde d'ailleurs pas à trouver sa voie authentique avec les cinq *Mélodies* dites “*de Venise*” (op. 58) puis *La Bonne Chanson* (op. 61). La rencontre Fauré-Verlaine se situe au carrefour de deux veines esthétiques. L'une est très personnelle. Fauré ne pouvait se satisfaire longtemps de textes conventionnellement “poétiques” et recherchait peut-être confusément le poète qui lui permettrait d'ouvrir le champ libre aux “voix du clair-obscur”, pour reprendre le sous-titre de la biographie de Jean-Michel Nectoux. L'autre est plus conventionnelle et il ne se montre pas tout à fait original. Depuis la défaite de 1871, en effet, les musiciens français redécouvrent leur patrimoine et l'émulation de l'Allemagne victorieuse leur sert d'aiguillon. Par exemple, c'est Brahms qui, le premier, aura réhabilité la musique pour clavier de François Couperin. Il sera imité par les Français. Saint-Saëns et d'Indy se lancent à cette époque, avec l'éditeur Durand, dans une édition moderne des œuvres de Jean-Philippe Rameau qui mobilisera les meilleurs compositeurs du temps, y compris Debussy et Dukas.

Ce retour aux anciens passe parfois par un travail de pastiche, tel le ballet de style néo-Rameau de *Manon* de Massenet, en 1884. Bien plus tard, vers la fin de sa carrière, Fauré pastichera délicieusement la musique du XVIII^e siècle avec son ballet *Masques et Bergamasques*. Mais certains compositeurs tentent au contraire de retrouver non la lettre mais l'esprit de ces époques poétiques et révolues. C'est ce qui explique la fascination de Fauré et de Debussy pour le Verlaine des *Fêtes galantes*. Dans le *Clair de lune* de Fauré, on peut entendre, mais en filigrane seulement, un menuet, mais ce sont bien les harmonies toutes modernes du compositeur qui évoquent cet univers à la Watteau.

On peut évidemment s'interroger sur les origines de ce mouvement néoclassique, de cette obsession plus ou moins nostalgique pour le passé. Un musicologue marxiste comme Michel Faure, auteur d'un irritant et stimulant ouvrage sur *Musique et société du Second Empire aux années [vingt](#)**, suggère que ce refuge dans un passé prestigieux et aristocratique était une

attitude purement réactionnaire. Les artistes de la bourgeoisie, en exaltant le passé, exprimaient leur défiance à l'égard des temps modernes, industriels et marqués par les revendications démocratiques. Alors qu'une génération plus tard, poètes, peintres et musiciens exalteront la modernité, le machinisme, les fonderies d'acier, les artistes fin-de-siècle se sont bien souvent tournés vers un passé idéalisé de formes pures, de jeux aristocratiques, comme pour rassurer la classe supérieure (qui forme l'essentiel de leur public et de leurs mécènes) devant les évolutions du temps. Cette défiance à l'égard de la société moderne était née avec la révolution industrielle – que l'on pense à la diatribe de Vigny contre les chemins de fer dans *La Maison du berger* (1844). Ajoutons que, dans le cas de Fauré, ce retour sur le passé est contemporain de sa rencontre avec la plus haute aristocratie de la rive droite, les Polignac de la rue Cortambert et les Greffulhe de la rue d'Astorg, et l'on peut se demander s'il ne flattait pas cette classe désormais marginalisée par le triomphe de la République (mais toujours excessivement fortunée) en lui présentant un miroir poétisé des beaux jours de l'Ancien Régime, comme le fera encore Edmond Rostand dans la scène du bal "à la Watteau" au début de l'acte IV de *L'Aiglon*.

Les cinq *Mélodies* op. 58 dites "de Venise" (*Mandoline*, *En sourdine*, *Green*, *À Clymène*, *C'est l'extase*) sont toutes tirées, comme auparavant *Clair de lune*, des *Fêtes galantes* de Verlaine. Ces poèmes, publiés en 1869, dénotaient une fascination du siècle finissant par le XVIII^e siècle, les parcs à l'anglaise et tout un monde à la Watteau. Les mélodies furent composées à l'époque d'un séjour à Venise effectué par Fauré en 1891 auprès de (et aux frais de...) Winnaretta Singer, pour l'heure encore princesse de Sceaux-Montbéliard, en son *palazzo* vénitien de location (plus tard, elle aura le sien en propre). Elles furent en fait composées ou du moins achevées au retour en France. Outre un climat commun, elles possèdent une véritable unité, procurée par un motif récurrent, souplement transformé mais moins insistant que les leitmotive wagnériens. Bref, elles illustrent l'art poétique de Verlaine, "sans rien qui pèse ou qui [pose](#)^{**}".

La Bonne Chanson constitue pour certains le sommet de l'œuvre mélodique de Fauré. On sait que Verlaine avait composé ce recueil à l'occasion de son mariage avec la jeune Mathilde Mauté de Fleurville, union qui n'allait pas tarder à tourner au désastre. À ne considérer que l'anecdote, il est évident que c'est aussi l'amour qui a inspiré Fauré, celui qu'il porte alors à Emma Bardac, plus jeune que lui de dix-sept ans. Femme charmante, cultivée, issue de la bourgeoisie israélite, elle était mariée, ce qui ne l'empêchait pas de mener une vie libre. Cette liaison permit à Fauré de trouver une âme sœur en art (pas seulement certes, mais il existait entre lui et Emma une communauté d'esprit qu'il ne semble pas avoir partagée avec son épouse). Cet épisode, qui dura plusieurs années, explique probablement les élans sensuels et passionnés, ainsi que l'ineffable tendresse de la musique. Plus tard, Emma épousera Claude Debussy. Au-delà de l'anecdote sentimentale, il est évident que le style de Fauré évolue. Saint-Saëns, gardien d'un prudent classicisme, s'inquiéta de certaines innovations harmoniques et proclama sans ambages que son ami était devenu fou. De fait, Fauré élargit tellement les parcours harmoniques qu'il en noierait (presque) le sentiment tonal. Plus que dans les *Mélodies "de Venise"*, Fauré emploie avec subtilité des thèmes récurrents. Il ne reconnaissait ce procédé qu'avec réticence mais l'analyse montre cependant qu'il existe bien six "thèmes" dans l'ensemble du cycle. Pour autant, on ne saurait parler de leitmotive au sens wagnérien. D'une part, aucun de ces thèmes (qu'il vaudrait mieux, empruntant un outil technique à la linguistique structurale, appeler "morphèmes") n'est attaché à une signification particulière. Ensuite, leur brièveté même, la manière dont ils sont insérés dans le tissu musical, parfois dans la ligne vocale, parfois dans la partie pianistique, leur caractère parfois mélodique, parfois plus rythmique, ne les laissent pas percevoir facilement, du moins certains d'entre eux, et ils réapparaissent sous des formes variées. Pour autant, et l'on voit bien que Fauré avait compris la véritable fonction compositionnelle du leitmotiv wagnérien, le jeu de ces thèmes, leur imbrication croissante, qui culmine dans la dernière mélodie où on les retrouve tous, font que le discours est à la fois unifié et sans cesse nourri par ce jeu motivique. Comme

les *Mélodies* “de Venise”, *La Bonne Chanson* fut créée par le ténor Maurice Bagès, très en cour dans les salons musicaux, et proche de Fauré.

Ce cycle est à peu près contemporain du *Sixième nocturne* et de la *Cinquième barcarolle* pour piano, qui voient le compositeur élégamment post-romantique, parfois un peu précieux, se muer en un artiste audacieusement énergique, déjà soulevé vers les larges horizons.

Le *Sixième nocturne* en ré bémol majeur (op. 63) fut composé à Louveciennes au cours de l’été 1894. C’est, avec le *Treizième*, le plus célèbre de la série. Fauré est parvenu à mêler heureusement divers styles. Le thème initial, très chantant, longuement déroulé et aisément mémorisable, semble plutôt rattaché à une lignée musicale issue de Chopin. On pourrait sans peine le transformer en pièce vocale. Le développement est plus complexe et semble illustrer le titre de la dernière mélodie du cycle futur *La Chanson d’Ève (Ô mort, poussière d’étoiles)*. Fauré imagine un poudroisement sonore harmonique qui contraste avec le lyrisme prenant du thème principal. On perçoit aussi dans ce *Nocturne* une grandeur, un chant plus ample et plus noble qui d’une certaine manière se rapproche de l’expansion énergétique de la *Cinquième barcarolle*.

Celle-ci, en *fa* dièse mineur (op. 66), fut composée très peu de temps après. Par rapport aux précédentes qui évoquent toutes plus ou moins les doux balancements aquatiques, elle adopte presque d’emblée un ton énergique qui peut surprendre – mais la *Barcarolle* de Chopin vibrait déjà d’accents épiques. On trouve dans l’opus 66 un contraste entre un élément plutôt rageur et un autre plus expressif mais tout aussi emporté.

Décidément très inspiré, Fauré composera, avant la fin de l’année, deux *Mélodies* (op. 83) d’un ton nouveau. *Prison*, sur un des plus célèbres poèmes de Verlaine, vaut par la pureté toute simple de sa ligne mélodique – mais le poète élève la voix sans pour autant troubler la rigueur de la ligne dans la dernière strophe, pour exprimer son angoisse devant sa vie détruite. *Soir*, sur un poème d’Albert Samain, se rapproche davantage de la sensibilité symboliste et décadente, mais là encore, vers la fin, l’angoisse sourd de l’harmonie.

Fauré vit dans une sorte de contradiction. Les connaisseurs savent qu'il faut compter avec lui. Les Saint-Marceaux, les Polignac, les Greffulhe et d'autres le reçoivent et il est chez lui chez eux. Mais si l'aristocratie le reconnaît, l'écoute, promeut ses œuvres, les autorités culturelles de la République le boudent. En 1894, à quarante-neuf ans, il n'obtient que quatre voix lors d'une élection à l'Institut, en dépit du soutien de la comtesse Greffulhe qui tente de mobiliser ses relations, lorsqu'il brigue le fauteuil de Charles Gounod, et c'est Théodore Dubois qui est élu avec vingt voix. Deux ans auparavant, Ambroise Thomas, le vieux directeur du Conservatoire, avait repoussé sa candidature comme professeur de composition. Un an plus tard, nouvel échec. La direction du *Figaro* lui préfère Alfred Bruneau, manifestement patronné par Émile Zola, au poste de critique musical.

Sa situation professionnelle reste donc relativement modeste. Certes, depuis 1892, il exerce les fonctions d'inspecteur général de l'enseignement musical, tout en continuant de diriger la maîtrise de la Madeleine, mais cet emploi est plus une charge qu'un honneur et l'oblige à d'incessants voyages à travers le pays pour aller inspecter les conservatoires. On peut voir dans ces situations une métaphore de la vie musicale française. L'état culturel est extrêmement en retard sur la vie artistique réelle, qui se déroule essentiellement dans les salons, pour le bénéfice d'un très petit nombre.

* Michel Faure, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Flammarion, 1985.

** Paul Verlaine, *Art poétique*, op. cit.

VI

DE LONDRES À BÉZIERS, ET DE *PELLÉAS À PROMÉTHÉE* (1894-1900)

En novembre 1894, Fauré s'était rendu à Londres pour la création anglaise du *Premier quatuor pour piano* et de la *Sonate pour violon*. Il n'y était pas retourné depuis le bref séjour de 1882, au cours duquel il avait assisté à un cycle du *Ring* wagnérien. Il y revint à l'automne suivant, puis trois fois encore au cours de l'année 1896, année heureuse sinon très fertile, où il compose la brève *Sixième barcarolle* (op. 70), beaucoup plus détendue et fluide que la précédente.

Fauré n'était pas le premier compositeur français à avoir remporté de beaux succès dans la société londonienne. Le public mélomane anglais était férù de musique française et il avait fait bon accueil à Gounod, Saint-Saëns et Massenet dont *La Navarraise* avait été créée en 1893 à Covent Garden, un théâtre que l'ami *Messenger* dirigera quelques années plus tard. L'Angleterre était donc pour sa musique un débouché naturel. Outre les concerts qu'il y donna, il y fit éditer plusieurs œuvres, dont un recueil de mélodies. En France, c'est le *statu quo*. Le 12 février 1896, le décès d'Ambroise Thomas, le très conservateur directeur du Conservatoire, toujours en poste à quatre-vingt-quatre ans, libère un nouveau fauteuil à l'Académie des beaux-arts. Fauré se représente et, comme à l'élection précédente, obtient quatre voix, contre dix-neuf à Charles Lenepveu. Bien qu'il ne faille jamais se réjouir d'un décès, celui de Thomas débloquent en partie sa situation professionnelle. Trop occupé par sa carrière de compositeur lyrique, Jules Massenet, qui avait été pressenti par le ministère pour remplacer Ambroise

Thomas, démissionne de son poste de professeur de composition et n'exerce plus désormais aucune fonction officielle d'enseignement. Deux classes de composition se trouvent donc vacantes et Théodore Dubois, le nouveau directeur, accepte que Fauré reprenne celle de Massenet, l'autre revenant à Lenepveu. Ce fut une petite révolution. Massenet s'était admirablement acquitté de ses fonctions pédagogiques. Il semblait s'être donné pour but de former des prix de Rome et, au cours de ses dix-huit années de professorat, dix-huit de ses élèves, parmi lesquels Gustave Charpentier, Gabriel Pierné, Alfred Bruneau, Henry Février, Raoul Laparra, Xavier Leroux, Florent Schmitt, Max d'Ollone, Henri Rabaud, Henri Busser... étaient partis pour la villa Médicis. Mais le compositeur de *Manon* formait essentiellement des compositeurs d'opéras. Fauré, qui avait envisagé plusieurs projets lyriques mais n'avait toujours rien composé dans le domaine de l'opéra, devait orienter sa pédagogie dans un sens différent. Par le jeu coutumier des "chaises musicales", Dubois avait quitté son poste d'organiste principal de la Madeleine lors de sa nomination au Conservatoire, il laissa le grand orgue à Fauré qui tenait depuis longtemps le modeste orgue de chœur.

C'est à peu près vers cette époque qu'il compose *Thème et variations* (op. 73), créé à Londres, au cours d'un festival Fauré donné à St James's Hall par Léon Delafosse, qui servit de modèle au violoniste Morel chez Proust, protégé de Robert de Montesquiou et pianiste favori des salons Polignac et Greffulhe. La nature même de cette œuvre peut surprendre. Le plus souvent, en effet, les variations se font sur un thème emprunté à un autre compositeur ou à une œuvre antérieure. Beethoven avait cependant déjà conçu des *Variations* sur un thème original (*Variations en fa majeur* op. 34, *Variations en ut mineur* WoO 80) et son exemple avait été suivi par Schumann dans ses *Études symphoniques* ou par Brahms (*Variations* op. 21 n° 1). Fauré s'inscrit donc dans une tradition allemande à l'époque où la musique française cherche à définir son identité face à l'Allemagne, mais les méthodes de composition et les références sont bien plus germaniques que françaises. Cette manière de désosser un thème, de le transformer jusqu'à le rendre méconnaissable vient en droite ligne des *Variations Goldberg* de Bach ou des *Variations Diabelli* de Beethoven et l'on en

chercherait en vain l'équivalent en France. Saint-Saëns stigmatisait ce procédé dans lequel le thème cesse rapidement d'être identifiable. On peut en conclure que, pour donner à la musique française toute son envergure, un compositeur français croit devoir s'appuyer sur des procédés allemands, tant la musique allemande agit à l'époque à la manière de ce que les psychanalystes nomment le Surmoi. Fauré, cependant, a eu soin de donner de l'unité à son cycle en respectant dans chaque variation la structure du thème, hormis dans la dernière où la tonalité principale de *do* dièse mineur fait place à un rare *do* dièse majeur, dans un sublime contrepoint à quatre voix. Le caractère général de l'œuvre est grandiose et énergique quoique profondément lyrique et l'on ne peut décemment pas qualifier cette esthétique de "décadente".

La carrière britannique de Fauré se développe brillamment. Fauré a été introduit auprès des éditeurs par le peintre américain John Singer Sargent (sans lien avec la famille des machines à coudre), qu'il avait rencontré à Paris et qui avait fait son portrait. Elle est également favorisée par une jeune personne dynamique, aux charmes de laquelle Fauré ne semble pas avoir trop résisté et qui remplace Emma Bardac dans le rôle délicat d'"égérie". Adela Maddison était la fille d'amis londoniens de Fauré. Celui-ci avait brièvement séjourné chez elle et son mari dans leur propriété de Saint-Lunaire en Bretagne. C'est là qu'à la fin de l'été 1896, au cours duquel il s'était aussi rendu à Bayreuth à l'invitation des Polignac pour assister au *Ring*, Fauré avait achevé l'une de ses œuvres les plus populaires, la suite pour piano à quatre mains *Dolly*. Six pièces brèves sur le thème de l'enfance, inspirées par les tout jeunes enfants d'Emma Bardac, Raoul et Hélène (dite Dolly), d'une écriture assez aisée mais d'un charme prenant, entre tendresse et humour (Fauré y cite même le finale de sa *Première sonate pour violon*). Ce petit chef-d'œuvre s'inscrit dans un ensemble de musiques de l'enfance, au même titre que les *Jeux d'enfants* de Bizet et, plus tard, *Ma mère l'Oye* de Ravel, *Children's Corner* de Debussy, *En vacances* de Déodat de Séverac ou *Âmes d'enfants* de Jean Cras. La conception de *Dolly* s'était étalée sur plusieurs années. La *Berceuse* qui ouvre le cycle avait été composée dès 1864. Les pièces suivantes, *Mi-a-ou*, *Le Jardin de Dolly*,

Kitty-valse, *Tendresse* et *Le Pas espagnol*, truculent clin d'œil à *España* de Chabrier, le furent entre le printemps 1894 et l'automne 1896. Le cycle complet fut créé par Édouard Risler et le jeune Alfred Cortot, lors d'un concert de la SNM. Les hasards ironiques du cœur firent que cette suite, associée à sa relation avec Emma Bardac, fut achevée chez Adela Maddison, à Saint-Lunaire.

Mrs Maddison (née Tindal) agit comme une activiste faurénne, suivant l'exemple de Georgina Weldon, la pétulante "égérie" anglaise (encore une !) de Gounod, mais avec plus de finesse. Comme pour Emma, le fait qu'elle et Fauré fussent mariés chacun de son côté ne représentait apparemment aucun obstacle sérieux, la société bourgeoise franco-britannique étant plus "large d'esprit" qu'on ne l'imagine généralement. Elle assista Fauré au cours de ses séjours en Angleterre, où plusieurs de ses œuvres furent exécutées et même créées, comme le duo *Pleurs d'or* (op. 72) sur un poème de Samain. En 1897, le poète lillois lui inspire encore une de ses mélodies les plus évanescentes, si caractéristique du climat symboliste, *Arpège*. Elle sera publiée sous le numéro d'opus 76 avec *Le Parfum impérissable* – avec cette mélodie, Fauré prend congé de Leconte de Lisle.

De son côté, la charmante Adela traduisit quelques mélodies en vue d'une parution chez l'éditeur anglais Metzler. Surtout, elle réalisa la version anglaise de *La Naissance de Vénus*, donnée à Leeds en 1898 sous la direction du compositeur, avec un effectif colossal peu adapté à la musique.

L'œuvre la plus importante associée aux séjours londoniens fut la musique de scène pour *Pelléas et Mélisande*. Le drame de Maeterlinck avait été créé à Paris au Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe en 1893. Une actrice anglaise, Beatrice Stella Campbell, s'était passionnée pour la diaphane héroïne et avait souhaité voir la pièce représentée à Londres. Elle s'était adressée à Debussy pour la composition de quelques passages musicaux mais celui-ci, occupé à la conception de son opéra sur le même texte, avait refusé tout net. Elle se tourna donc vers Fauré qui écrivit les divers morceaux. Pris par le temps, il demanda à son élève Charles Kœchlin d'en réaliser l'orchestration. La version anglaise de *Pelléas et Mélisande* fut représentée avec succès au Prince of Wales Theatre le 21 juin 1898. Fauré en tira ultérieurement la suite

symphonique (op. 80) que nous connaissons, pour laquelle il réalisa sa propre orchestration, pour une formation plus étoffée (bois par deux, deux trompettes, quatre cors, deux harpes, timbales et cordes). Elle comprend quatre mouvements. Le *Prélude*, sombre et lyrique, expose dès la première mesure un thème d'une ineffable tendresse, associé à Mélisande. Il est construit en arche et s'élève à un point de tension dominante avant de s'apaiser. La brève *Fileuse* déroule un mouvement vif des violons, dans le caractère de la célèbre *Fileuse* de Mendelssohn, sur lequel se développe un chant du hautbois solo. La *Sicilienne* provient d'une musique de scène inachevée pour *Le Bourgeois gentilhomme*, esquissée quelques années auparavant. C'est là le morceau le plus connu de la suite et de tout l'œuvre de Fauré. L'élégante mélodie de la flûte accompagnée par les harpes ne peut qu'évoquer une "fille aux cheveux de lin" descendant "jusqu'au seuil de la tour". Détachée de la suite, cette page a vécu sa propre vie sous différentes instrumentations. Le *Molto adagio* final, préludant à la mort de l'héroïne, est une sorte de marche funèbre une fois encore en forme d'arche atteignant un pic d'intensité dramatique avant de retourner au silence. La suite fut exécutée une première fois sans la *Sicilienne* en 1901, aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard. La création de la version complète n'eut lieu qu'en 1912, dirigée par André Messager. La musique de scène originale comprenait également une chanson (*Melisande's Song*) publiée à part.

Pelléas et Mélisande est l'œuvre orchestrale majeure de Fauré. Pour autant, en dépit de ses beautés, elle n'a jamais été considérée comme une page notable du répertoire français, au même titre que les poèmes symphoniques de Saint-Saëns ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, antérieur de quelques années. C'est que, depuis Berlioz, l'art symphonique français s'est toujours distingué par une technique orchestrale éclatante, qui se poursuivra chez Dukas, Schmitt, Ravel, Roussel, Milhaud, Jolivet, Messiaen, Dutilleux et Boulez. Or, l'orchestre de Fauré paraît en comparaison plutôt terne et peu imagitatif. De fait, il ne s'est jamais vraiment intéressé aux moirures et chatoiements orchestraux, déléguant même parfois l'instrumentation de ses œuvres, comme s'il s'agissait là d'un travail académique accessoire, que ses confrères considéraient au contraire comme

leur cœur de métier. Et, cependant, on n’imagine pas *Pelléas et Mélisande* ni aucune de ses pages orchestrales parées d’une orchestration rutilante et subtile. C’est que la pensée musicale faurénne est par nature plus portée sur le piano et la musique de chambre.

Après la création de *Pelléas et Mélisande*, le séjour londonien se poursuit quelques mois, en la compagnie d’Adela qui, l’année suivante, laissera époux et famille à Londres pour suivre son amant à Paris où, au mépris des conventions, ils seront bien reçus dans les salons. Il lui dédiera son *Septième nocturne*, la seule œuvre qui lui soit directement associée, comme *La Bonne Chanson* l’avait été à Emma Bardac. Aux élans passionnés du cycle verlainien, le *Nocturne* oppose de très étranges climats. Également de forme ternaire, sa première section nous mène vers des paysages sonores inouïs, où la tonalité se trouve quasiment dissoute par des dissonances assez acides et pas spécialement sensuelles, alors que la section centrale, que l’on aurait du mal à qualifier de passionnée, semble plutôt évoquer des états psychologiques doux et tristes, comme résignés. L’âge vient et l’on s’approche de la “forêt de septembre” que Fauré mettra en musique sept ans plus tard dans l’une de ses plus émouvantes mélodies.

Mais, en attendant septembre, Fauré va célébrer le grand midi de juillet avec l’une de ses œuvres les plus importantes et aujourd’hui les plus injustement méconnues, *Prométhée*.

Un riche viticulteur de Béziers, Fernand Castelbon de Beauxhostes, avait eu l’idée d’organiser dans les nouvelles arènes de sa ville des spectacles lyriques à gros effectifs, qui pourraient réunir des milliers de spectateurs autour d’œuvres nouvelles. Après avoir hésité entre Massenet et Saint-Saëns, il choisit ce dernier en raison de sa “culture classique supérieure”. Saint-Saëns se rendit à Béziers où on lui fit “essayer” l’acoustique des arènes, puis il s’entendit avec Louis Gallet sur le sujet du spectacle. Ce serait *Déjanire*, créée en 1898 aux arènes de Béziers sous la direction du compositeur et reprise l’été suivant sous celle de Fauré, à qui, tout naturellement, Castelbon de Beauxhostes demanda un spectacle du même genre : mythologique, simple et puissant, susceptible d’employer des

effectifs énormes (trois orchestres d'harmonie, cent cordes, douze harpes...) quoique pas toujours professionnels (pour *Déjanire*, de nombreuses chorales et harmonies de la région avaient été mobilisées). *A priori*, rien de moins fauréen qu'un tel spectacle à la Cecil B. DeMille. Ce n'était plus le salon Polignac, mais le grand espace et le peuple du Midi.

Il avait été question que Fauré mît en musique un livret d'André-Ferdinand Hérold, *Les Bacchantes*, que Saint-Saëns trouvait inepte, ce dont il dut persuader sans peine le compositeur. Finalement, le sujet de *Prométhée*, d'après le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, fut agréé. Les librettistes étaient le romancier Jean Lorrain associé à Hérold. Comme *Déjanire*, *Prométhée* est un oratorio scénique dans lequel la tragédie parlée alterne avec des épisodes musicaux. Au cours des trois actes, on voit successivement Prométhée donner le feu aux hommes et encourir immédiatement la colère de Zeus (acte I). Héphaïstos, ami de Prométhée, tarde à forger ses chaînes mais, rappelé à son devoir par les envoyés de Zeus, il exécute sa tâche (acte II). Au dernier acte, Pandore déplore le sort de Prométhée. Hermès lui apporte un coffret, don de Zeus. Bien que Prométhée avertisse les hommes de ne recevoir aucun don venant du maître, elle l'accepte et tous chantent la louange des dieux olympiens :

*Adorons la splendeur des dieux
Car voici qu'un heureux mystère
Va, de l'Olympe radieux,
Descendre encore sur la Terre.
Devant vous nous courbons nos fronts,
Maîtres sublimes des tempêtes,
Vous par qui la Terre est en fête.
Dieux forts, dieux cléments, nous vous adorons...*

Tout le monde est content, mais Prométhée reste enchaîné et a perdu son pari... prométhéen.

La réaction de Charles Kœchlin est intéressante, en ce qu'elle marque bien la fonction esthétique-politique des spectacles biterrois. "Cette musique d'Acropole, écrit-il, ne craint le voisinage d'aucune cité médiévale, si gigantesque soit-elle ; ici, Zeus est aussi grand que [Wotan](#)*." Wagner est

évidemment visé et désigné comme concurrent. Et l'Acropole biterroise s'oppose fièrement à Nuremberg, au "burg qu'on nomme Montsalvat", à la Wartbourg, etc. Béziers, c'est le Bayreuth méditerranéen et latin, le temple de la clarté, de la mesure et de la raison. Kœchlin voit dans les spectacles de Castelbon une manière de reprendre à l'Allemagne sa suprématie, de lui opposer le soleil grec, à la suite de Renan et de sa *Prière sur l'Acropole*, et tout près du classicisme maurassien démocratisé, car les milliers de personnes qui se pressaient aux arènes sont le vrai peuple, vignerons et ouvriers agricoles, et pas les aristocrates, les esthètes snobs et le grand patronat allemand qui hantent la colline de Bayreuth. Loin de la décadence épuisée de Samain, Fauré nous donne là un magnifique exemple d'épopée musicale et réussit particulièrement les épisodes solennels (*Cortège de Pandore, Chœur des Océanides, Chœur final*). Les deux soirées de juillet 1900 connurent un vif succès et *Prométhée* fut repris l'année suivante pour quatre nouvelles représentations. Il était malheureusement intransposable tel quel sur une scène d'opéra. Paris le découvrit à l'Hippodrome en 1907 et Nice aux arènes de Cimiez. L'Opéra de Paris en donna cependant une représentation, quelques jours après l'Hippodrome, dans une version adaptée, et on l'y revit pour la dernière fois en 1917. Jean Roger-Ducasse en réalisa une version pourvue d'un effectif normal. Au cours du siècle, de rares reprises eurent lieu, la dernière au Brésil en 2011 dans une version réorchestrée. Étrange destin d'un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique français, que d'être resté à ce point inconnu !

* Charles Kœchlin, "Le Théâtre", in numéro spécial *Gabriel Fauré* de la *Revue musicale*, 1922.

VII

ACCOMPLISSEMENTS ET TRISTESSES (1901-1906)

Si méconnu que soit aujourd'hui *Prométhée*, sa création fut un événement culturel important qui marqua l'accession de Fauré au zénith de la renommée. Saint-Saëns fut beau joueur et lui écrivit : “Tu nous as tous enfoncés, y compris moi-même !” Quelques semaines avant les représentations de Béziers, le *Requiem* avait été donné au palais du Trocadéro, dans le cadre de l'Exposition universelle, en version grand format avec une nouvelle orchestration pour formation symphonique complète. À cinquante-cinq ans, Fauré était donc tout à fait “arrivé”. Un séisme sentimental va alors bouleverser sa vie. Lors de son séjour à Béziers, il fait la connaissance de Marguerite Hasselmans, la fille du professeur de harpe du Conservatoire, Alphonse Hasselmans, qui avait puisé dans les effectifs de sa classe pour fournir les quinze harpistes nécessaires à l'orchestre prométhéen. Il avait aussi un fils, Louis, excellent violoncelliste et plus tard chef d'orchestre, que Fauré aimait beaucoup. Marguerite était âgée de vingt-trois ans et ce fut apparemment un coup de foudre immédiat autant que durable puisque, jusqu'à sa mort, Fauré lui restera fidèle, trouvant auprès d'elle un second foyer. Leur correspondance atteste l'évolution de la situation. En avril 1901, on en est encore à “chère madame”, en août à “mon petit oiseau”. Les formules conventionnelles ou intimes alternent ensuite, suivant que la lettre est ou n'est pas susceptible d'être lue par un tiers. Les réticences des musicographes à propos d'une situation connue de tous mais qu'ils n'évoquaient qu'à demi-mot durèrent plus d'un siècle et il fallut

attendre la publication par Jean-Michel Nectoux, en 2015, des deux cent vingt lettres que “madame H.” avait confiées après la Seconde Guerre à Vladimir Jankélévitch pour prendre la dimension de cette relation amoureuse, paternelle et esthétique privilégiée.

L’année 1901 se déroula sans compositions nouvelles, hormis une curiosité, une petite musique de scène “chinoise” inédite pour une pièce de Georges Clemenceau, *Le Voile du bonheur*, orchestrée par son élève Émile Vuillermoz. L’événement important fut la reprise de *Prométhée* à Béziers. Deux semaines auparavant, Edmond de Polignac était mort, laissant à Fauré un legs de 10 000 francs, ce qui représenterait l’équivalent de 38 000 euros (2016) et prouve, outre la générosité du prince, à quel point il faisait partie de la famille et pouvait se sentir chez lui dans l’hôtel particulier de la rue Cortambert. C’était vraiment pour lui une période de stabilisation des acquis de tant d’années. Le *Requiem*, désormais achevé et fixé dans sa grande version symphonique donnée à plusieurs reprises, commençait sa belle carrière. Bref, il arrivait à Fauré ce qui arrive à de nombreux créateurs, il marquait une pause pour reprendre son souffle, et l’on verra que le regain sera riche. En attendant, il ne reste pas inactif. On n’a pas oublié qu’il a hérité, en 1896, de la classe de composition de Massenet, coiffant sur le poteau ministériel un certain Charles Lefebvre, que l’on suppose valeureux puisqu’il avait obtenu le prix de Rome, mais dont l’injuste postérité n’a retenu aucun souvenir. Au fil des années, Fauré réunit ainsi autour de lui la fine fleur de la jeunesse créative, Louis Aubert, Nadia Boulanger, Georges Enesco, Charles Kœchlin, Paul Ladmirault, Maurice Ravel, Roger-Ducasse, Roland-Manuel, Florent Schmitt. Il semble avoir d’abord éprouvé quelque difficulté à enseigner. Pressé par Saint-Saëns de poser sa candidature pour reprendre la classe d’Ernest Guiraud, en 1892, il avait poliment décliné la proposition, arguant d’un manque de méthode. Une fois dans la place, quatre ans plus tard, il n’était pas plus avancé. Aussi dédoubla-t-il sa fonction et en confia-t-il la partie la plus “technique”, les travaux d’écriture, à André Gédalge, professeur de contrepoint et de fugue qui formera toute une brillante génération, pour conserver la composition proprement dite. Comme pour Massenet avant lui, tous les témoignages attestent qu’il se montrait

extrêmement libéral quant à l'esthétique, ne cherchant pas à se reproduire en ses élèves sur lesquels il agissait par un bizarre charisme, fait d'admiration dévote et d'imprégnation. Assez réservé, fréquemment retardataire, parfois légèrement absent, doutant même parfois des premières impressions négatives qu'il ressentait, il semblait surtout influencer par sympathie, à tous les sens du terme. Avec cela, tout de même, il ne négligeait pas les fortes bases techniques et, se souvenant peut-être de l'enseignement de l'école Niedermeyer, considérait l'œuvre de Bach comme l'alpha sinon l'oméga de la composition, faisant travailler chorals et motets avant d'aborder d'autres formes comme la symphonie et l'opéra. En ce domaine, son champ d'étude s'étendait de Monteverde (comme on disait alors) à Debussy. Ses élèves l'admiraient et quatre d'entre eux, Maurice Ravel, Raoul Bardac (le Mi-a-ou de *Dolly*), Paul Ladmirault et Roger-Ducasse, composèrent pour lui un quatuor à cordes dont chacun d'eux avait écrit un mouvement (il semble que Ravel ait réutilisé son hommage dans le premier mouvement de son *Quatuor en fa*, dédié à Fauré, tout comme ses *Jeux d'eau*).

La seule œuvre instrumentale marquante de l'année 1902 reste donc le recueil de pièces pour piano op. 84, connu sous le titre de *Huit pièces brèves*. On n'ira pas jusqu'à dire qu'à la demande de son éditeur Hamelle, il a raclé les fonds de tiroir, mais on sera quelque peu surpris de voir reparaître deux fugues composées en 1869 (en ce début de siècle, le retour au style ancien est à la mode). Tout le reste est plus récent. La pièce n° 5, intitulée plus tard *Improvisation*, est un minuscule morceau de concours pour le Conservatoire. Les autres morceaux, composés en 1899 et 1902, sont un aimable compendium de style fauréen en réduction. La dernière pièce sera considérée comme le *Huitième nocturne*. Tout à fait charmante, elle n'égale pas en profondeur les autres pages du même genre. Le recueil fut créé à la SNM par Ricardo Viñes.

Par ailleurs, Fauré revient à la mélodie qu'il avait délaissée depuis *Le Parfum impérissable* et *Arpège*, en 1897. La moisson nouvelle est particulièrement réussie avec *Dans la forêt de septembre* (Catulle Mendès), *La Fleur qui va sur l'eau* (Catulle Mendès) et *Accompagnement* (Albert Samain), réunies sous le même opus 85. Le choix des textes montre

incontestablement le penchant fauréen pour l'écriture symboliste. *Dans la forêt de septembre* semble esquisser une confession intime. Fauré s'achemine vers la soixantaine et "L'antique forêt douloureuse / S'accorde à [s]es mélancolies". Les derniers vers, assez beaux du reste, sont un aveu :

*C'est que la forêt vieillissante,
Sachant l'hiver où tout avorte,
Déjà proche en moi comme en elle,
Me fait l'aumône fraternelle
De sa première feuille morte.*

De fait, l'âge ne va pas tarder à se manifester sous une forme inattendue. Dès 1902, Fauré commence à ressentir des troubles auditifs qui ne cesseront d'empirer mais sont déjà suffisamment graves pour qu'en 1903, il fasse part, dans des lettres à sa femme, d'une épouvantable angoisse : "Le côté audition reste terriblement angoissant et attristant", "Je suis atterré par ce mal qui m'atteint dans ce qu'il m'eût été si indispensable de conserver intact", "Il y a des périodes de musique, des sonorités dont je n'entends rien, rien !", il entend "des dédoublements de son, ce qui est une chose atroce. Il semble qu'on devient fou !" Il s'accommoda tant bien que mal de cette surdité croissante, faisant toujours bonne figure par courage personnel mais aussi par nécessité professionnelle. Lorsqu'il sera devenu directeur du Conservatoire, quelle cabale n'auraient pas fomentée ses opposants s'ils avaient su qu'il devenait sourd ! C'est pourquoi, lorsqu'il tenta, pour remédier à sa maladie auditive, une cure aux eaux d'Ems en 1905, celle-ci fut attribuée à la nécessité de soigner sa gorge (qu'il avait toujours eue un peu fragile). On imagine qu'un sourd n'entend pas. C'est plus complexe. Il peut même entendre trop de choses. Fauré se plaignait d'entendre "des bruits qui n'existent pas" et plus généralement de percevoir des sons déformés. D'après son fils Philippe, "il entendait les notes graves une tierce au-dessus, les notes aiguës une tierce en dessous**". Il devait donc en résulter un magma atonal extrêmement pénible. Certains commentateurs, dont Philippe Fauré-Fremiet et Émile Vuillermoz, ont supposé que ce mal aurait influé sur la nature de son écriture musicale, lui attribuant certains traits de son nouveau

style, ce que l'on a un peu vite désigné comme sa troisième manière. C'est peu probable. D'abord, à toute époque, entre 1902 et sa mort, des pièces à l'harmonie "classique" (*Masques et Bergamasques*, *Andante du Trio*, *Chant funéraire*) voisinent avec d'autres à l'écriture étrangement resserrée et sèche (c'était déjà le cas du début du *Septième nocturne*, comme ce le sera plus tard de la plupart des *Nocturnes* et *Barcarolles* composés entre 1905 et 1913 et jusqu'à l'ultime *Quatuor*). Il paraît plus raisonnable de supposer que Fauré oscille entre deux pôles, l'un où il se montre plus soucieux d'une immédiate séduction sonore, avec une tendance nouvelle vers un style épuré, l'autre où il pousse à leurs dernières conséquences les recherches harmoniques qu'il menait depuis longtemps.

Bien évidemment, la vie mondaine se poursuit dans les salons parisiens. La comtesse Greffulhe ne l'oublie pas et projette d'organiser, pour l'automne 1902, une représentation de *Prométhée* au Théâtre Sarah-Bernhardt (actuel Théâtre de la Ville), sous la direction d'Alfred Cortot, dans le cadre de la Société des grandes auditions. À cet effet, il reprend l'orchestration de l'ouvrage pour un effectif conventionnel mais le projet n'aboutit pas. On aimerait avoir un compte rendu par Proust de la "Fête galante" organisée par l'artiste peintre Madeleine Lemaire, en ses salons de la rue de Monceau où, en juin 1902, l'on mit en scène et en danses des musiques de Fauré. À partir de mars 1903 et jusqu'en 1921, il tient la rubrique de critique musicale du *Figaro*. Cette situation peut sembler étrange à nos yeux et l'on imagine mal qu'un compositeur actuel exerce une activité de critique. D'autres l'ont fait avant ou après lui, Berlioz, Reyer, Debussy, Dukas, Honegger. Pour le journal, c'était un gage de professionnalisme. Le cas de Fauré était cependant particulier, dans la mesure où il était à cette époque professeur de composition, ce qui rendait, selon l'esprit de l'époque, ses jugements incontestables, et bientôt directeur du Conservatoire – ce qui ne manquerait pas, de nos jours, de faire hurler au conflit d'intérêts. Il exerça cette fonction avec modération et prudence, sans rigidité mais avec un principe qui ne nous étonnera pas, sa véritable phobie des gros effets, qu'il pouvait déplorer aussi bien chez Berlioz, ce que Saint-Saëns lui reprocha, que chez les compositeurs d'opéras italiens de la jeune génération.

Un mois après ses débuts au *Figaro*, il est promu officier de la Légion d'honneur. L'année 1904 est plutôt vide, marquée seulement par une pièce modeste mais promise à un grand avenir, l'*Impromptu* pour harpe, morceau de concours créé par la jeune harpiste Micheline Kahn, future mère du compositeur Jean-Michel Damase, et que tous les harpistes du monde s'approprièrent. Et puis également par deux mélodies (op. 87), *Le Plus Doux Chemin* et *Le Ramier*, où il semble retrouver une dernière fois la veine "madrigalesque" de l'époque de *Shylock*.

Puis les événements s'accélérent en raison d'un beau scandale culturel et administratif concernant son élève Maurice Ravel, pour lequel il ressentait une vive admiration, d'ailleurs réciproque. Ce dernier avait trente ans, n'était pas un inconnu et avait inscrit à son catalogue plusieurs œuvres déjà renommées (*Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Ouverture de féerie*, *Quatuor à cordes...*). En 1901, il s'était présenté au prix de Rome mais, en dépit du soutien de Massenet, n'avait rien obtenu pour la cantate *Myrrha*, et le prix était allé à André Caplet. L'année suivante, il se représenta et ce fut Aymé Kunc qui obtint le prix, pour la cantate *Alcyone*. Même défaite en 1903 pour la cantate *Alyssa*, le prix allant à l'ancien élève de Massenet, Raoul Laparra. En 1904 il ne se présenta pas mais en 1905, ayant atteint l'âge fatidique de trente ans, il revint une dernière fois. Au contraire des années précédentes, il ne franchit même pas l'étape préliminaire du concours préparatoire. Or, il s'avère que tous les candidats sélectionnés appartenaient à la classe de Charles Lenepveu – qui faisait partie du jury du concours, en tant que membre de l'Institut – et aucun à la classe de Fauré, qui n'en faisait pas partie. Scandale. Campagne de presse. Soupçons de favoritisme et de conflit d'intérêts. Théodore Dubois, déjà âgé, démissionne de la direction du Conservatoire. À la surprise générale, le ministère nomme Fauré à sa place. Il est difficile de démêler les arcanes politiques, mondains et culturels de cette nomination. On remarquera toutefois que Fauré, par sa famille, ses relations, ses idées même, était proche des républicains "opportunistes", comme Maurice Rouvier, alors président du Conseil, qui fit voter, un mois après la nomination de Fauré, la loi de séparation de l'Église et de l'État portée par Aristide Briand. Ce qui

n'empêchait pas Fauré, comme on l'a vu, d'être en relation avec Georges Clemenceau, républicain plus radical. On le savait peu suspect de cléricalisme, bien inséré dans le "monde" (il n'est pas exclu que la comtesse Greffulhe ait fait jouer son large réseau). Et puis, dans l'affaire Ravel, il avait incontestablement été lésé. La nomination était une manière de réparer une injustice. Il prit ses fonctions le 1^{er} octobre 1905 et une semaine plus tard promulguait un train de mesures qui durent faire grincer bien des dents dans la vieille maison de la rue Bergère. Quelques-unes ont perduré, qui paraissent bien naturelles : obligation pour les élèves de composition et d'harmonie de suivre un cours d'histoire de la musique ; développement du travail collectif : musique de chambre, orchestre ; exclusion des professeurs du Conservatoire des jurys de concours de leur discipline, afin d'éviter le favoritisme (il arrivait souvent que les professeurs donnassent des leçons privées aux candidats qu'ils avaient ensuite à juger !) ; élargissement des jurys à des personnalités diverses (critiques notamment), ce qui provoqua la démission de Saint-Saëns et de Dubois ; élargissement du champ culturel (ainsi les élèves des classes de chant purent-ils travailler aussi bien des maîtres anciens que du Wagner, sans se limiter aux auteurs lyriques récents). Enfin, il géra avec rigueur la discipline interne, ce qui valut à cet homme censément doux et effacé le surnom de Robespierre. Il obtint d'être déchargé d'une part importante du travail strictement administratif par son secrétaire Fernand Bourgeat, afin de se consacrer uniquement aux questions pédagogiques et culturelles. À partir de sa nomination, sa production se ralentit et se concentra sur les périodes de vacances.

Au cours de l'été 1905, il séjourna en Suisse où il composa la *Septième barcarolle* pour piano et acheva le *Premier quintette pour piano et cordes en ré mineur* (op. 89). Ce chef-d'œuvre assez méconnu était en chantier depuis longtemps. Les premières esquisses avaient été notées vers 1887 et Fauré en avait commencé la composition en 1890. Pendant quatre ans, il y avait travaillé épisodiquement et Hamelle pouvait même en annoncer alors la parution prochaine, la création devant être confiée au Quatuor Ysaÿe. Toutefois, la composition n'aboutit pas et Fauré abandonna l'œuvre jusqu'en 1904. Il refondit tout son travail et le *Quintette* l'occupa tout au

long de l'année 1905, en même temps que l'énigmatique *Septième barcarolle* en *ré* mineur (op. 90) et que le *Quatrième impromptu* en *ré* bémol majeur (op. 91), dans lequel Fauré dépasse le ton brillant des précédents pour accéder, notamment dans l'épisode central, à une expression sobrement nostalgique. Le *Premier quintette* fut finalement créé à Bruxelles en mars 1906 par ses premiers destinataires, les membres du Quatuor Ysaÿe, et le compositeur au piano. Le premier mouvement, *Molto moderato*, fluide et allant, se fonde sur des thèmes contrastés, le premier fort long et d'une ineffable beauté mélodique, le second plus concis et rythmique. Les développements n'ont rien d'abscons, au contraire de ce que l'on peut parfois déplorer dans la musique instrumentale de ses contemporains, et Fauré parvient à maintenir la double exigence du mystère et de la clarté. L'*Adagio* inaugure les musiques fauréennes que l'on a qualifiées de "troisième manière" et que les commentateurs de Fauré, à court de qualificatifs, associent souvent à l'idée de musique pure, de musique absolue. De fait, cette musique rêveuse n'opère pas par le charme mélodique évident, comme le premier mouvement, mais par la création de climats poétiques à l'environnement harmonique instable. Fauré a compris le danger d'une musique évanescence et le second thème, naïf et joliment dessiné, vient proposer un élément de contraste qui structure le mouvement. Le *Finale : Allegro moderato* s'ouvre sur un thème en carillon. Là encore, le second thème, solidement rythmé, permet une dialectique très dense mais cette polyphonie serrée reste toujours parfaitement lisible, et le *Quintette* s'achève dans une joie sereinement lumineuse.

* Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, Grasset, 1951.

** Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Rieder, 1929.

VIII

LE TEMPS DE *PÉNÉLOPE* (1906-1913)

À cette époque, Fauré voyage beaucoup, surtout en été bien sûr, pendant la fermeture du Conservatoire. Mais pas seulement. C'est ainsi qu'en mars 1906, il se rend quelques jours à Bruxelles, où s'organise un petit festival Fauré autour du critique Octave Maus, qui anime le Cercle de la libre esthétique. C'est vraisemblablement à cette occasion qu'il découvre la poésie du poète flamand Charles Van Lerberghe qui devait d'ailleurs mourir l'année suivante, à l'âge de quarante-six ans. Proche de Maurice Maeterlinck, il fut l'une des figures marquantes du symbolisme belge. En 1904, Van Lerberghe avait publié *La Chanson d'Ève*. Dans ce recueil, le poète donne la parole à la première femme, d'abord émerveillée par la nature qui l'environne, avec laquelle elle communit dans un élan plus panthéiste que proprement religieux avant de se dissoudre dans le néant de l'univers. Dès le mois de juin, sans qu'il soit encore question de mettre en musique un cycle complet, Fauré compose ce qui en deviendra la neuvième mélodie, *Crépuscule*. Au cours de l'été suivant, en vacances sur les bords du lac des Quatre-Cantons puis du lac Majeur, il met en musique plusieurs nouveaux poèmes, mais il faudra attendre janvier 1910 pour que le cycle soit terminé. D'une certaine manière, on peut penser que *La Chanson d'Ève* (op. 95) constitue la suite ou plutôt le pendant de *La Bonne Chanson*. Dans le cycle verlainien, inspiré par Emma Bardac, on sentait à chaque instant un élan de passion et de joie sensuelle, un frémissement de bonheur. Plus de dix ans plus tard, le ton de ce cycle n'est plus le même. Certes, Fauré compose à la même époque l'une de ses plus parfaites mélodies, *Le Don silencieux*

(op. 92), sur un poème de l'obscur Jean Dominique (pseudonyme d'une certaine Marie Closset), avou frémissant d'une passion contenue, mais le propos de *La Chanson d'Ève* est plus général et rien moins qu'autobiographique. Ève à peine née s'émerveille devant le Paradis terrestre et découvre un monde encore vierge avec un regard sensible et sensuel. Après une mélodie liminaire fort développée, les autres numéros, beaucoup plus brefs pour la plupart, sont autant d'expressions fugitives de la perception féminine. *Prima verba* se situe au "premier matin du monde" et dans le sublime dernier poème, *Ô Mort, poussière d'étoiles*, "C'est en toi que je veux m'étendre / M'éteindre et me dissoudre, / Mort où mon âme aspire", Ève semble s'identifier au Wotan schopenhauérien de l'acte II de *La Walkyrie* ou à l'Isolde mourante, proférant ses dernières paroles sur le corps de Tristan. Musicalement, Fauré a congédié non seulement toutes les arabesques fin-de-siècle mais aussi toutes les tensions harmoniques qui avaient effrayé Saint-Saëns dans *La Bonne Chanson*. L'accompagnement se fait plus sobre, parfois réduit à sa plus simple expression, quoique toujours d'un grand raffinement. C'est là l'évolution naturelle de la musique française du temps (que l'on songe à *Pelléas et Mélisande* de Debussy), mais aussi celle de Fauré dont, à cette époque, l'écriture devient plus sobre et concentrée. En comparaison de *La Bonne Chanson*, où la musique semble parfois surabondante, *La Chanson d'Ève* est écrite avec une grande économie, comme tout ce que Fauré compose à cette époque. Les accompagnements sont le plus souvent à la fois sophistiqués et parcimonieux, et le pianiste ne cherche pas à rivaliser avec la voix. Celle-ci déclame avec une certaine sensualité mais se cantonne à une déclamation bien prosodiée. Plus que jamais, Fauré fuit tout effet, ce qui explique que ce cycle soit resté relativement méconnu. Et c'est pourtant l'une de ses œuvres clés, qu'il convient de bien connaître pour comprendre tout son style tardif.

Avec *La Chanson d'Ève* comme un peu plus tard avec *Pénélope*, nous voyons Fauré choisir la voie d'un symbolisme absolument détaché de toute réalité sociale ou même simplement biographique et personnelle. À une époque où, à la suite du roman et de la peinture, la musique se pose la question de son enjeu social, cette tendance commence à se manifester de

manière insistante en Italie avec le courant vériste, mais aussi en France – que l’on pense aux opéras d’Alfred Bruneau sur les livrets de Zola (*Le Rêve*, *L’Attaque du moulin*), de Déodat de Séverac (*Le Cœur du moulin*), de Guy Ropartz (*Le Pays*), de Massenet (*La Navarraise*, *Sapho*, *Thérèse*) et, surtout, à la *Louise* de Charpentier, histoire des amours d’une cousette montmartroise et d’un poète libertaire, qui connut un immense succès dès sa création à l’Opéra-Comique. Au contraire, Fauré “tourne l’épaule à la vie”, selon le mot de Mallarmé dans *Les Fenêtres*, pour accéder à une forme d’art élevé et désincarné, mais qui entend atteindre à une sorte de compréhension supérieure de l’Être du monde.

Les pièces pour piano des années 1906 à 1909 ne sont pas très éloignées du style de *La Chanson d’Ève* et se situent dans un univers sonore bien différent de tout ce qu’il a confié jusqu’alors à l’instrument, comme on le pressentait déjà avec le *Septième nocturne* (op. 74). Ainsi, en 1906, la *Huitième barcarolle* (op. 96) semble-t-elle ouvrir sur un tout nouveau monde. Le rythme de la barcarolle y est seulement esquissé. Pour Fauré, la barcarolle est désormais marquée par un rythme labile et fluctuant, des motifs très brefs syncopés. L’harmonie joue de plus en plus sur l’indécision tonale. Ce que l’on perd en séductions immédiates, on le regagne en mystère. Curieusement, cette pièce étrange se conclut sur une solide affirmation tonale et d’impérieux intervalles d’octave, comme si l’on reprenait pied *in extremis* sur la terre ferme. En 1908, le *Neuvième* et le *Dixième nocturne* approfondiront encore cette impression d’étrangeté. En fait, Fauré ne se situe pas si loin des expériences plus radicales de l’école de Vienne à la même époque (*Klavierstücke* op. 11, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, de Schönberg, *Sonate* op. 1 de Berg), qu’il ne pouvait connaître : expressivité maximale fondée sur des moyens minimalistes, densité extrême de la polyphonie, travail motivique très rigoureux et sentiment fréquent, plus accentué certes chez les Viennois, d’une suspension de la tonalité.

Le *Neuvième nocturne* (op. 97, 1908) est un étonnant exemple de cette tendance à la concentration. Construit sur un motif de cinq notes (3 + 2), il va l’exploiter de manière obsédante en se fondant sur la courbe scandante des trois premières pour créer des développements en crescendo d’une grande

force expressive. Le *Dixième* (op. 99, 1908), qui le suit de près, emploie la même économie de moyens (avec un motif de quatre notes) mais avec un plus grand raffinement harmonique. Bien évidemment, ces pages sont très rarement jouées en concert, tout comme la *Neuvième barcarolle en la mineur* (op. 101). Assez brèves, d'une approche pas réellement difficile mais surprenante, elles s'adressent manifestement à un public averti et ne feraient pas beaucoup d'effet dans une grande salle.

Cette concentration extrême vient en contrepoint du grand ouvrage que Fauré a mis en chantier depuis 1907 et qui l'occupera jusqu'en 1912, *Pénélope*. Dans le même temps, de façon plus prosaïque, il supervise le transfert du Conservatoire de la rue Bergère, où il se trouvait depuis l'origine, à la rue de Madrid, dans un bâtiment plus vaste et moderne, tout près de la gare Saint-Lazare.

Fauré s'était rendu à Monte-Carlo en février 1907 pour rendre compte de la création de *Thérèse* de Massenet. Il y avait rencontré la célèbre cantatrice Lucienne Bréval qui, s'étonnant qu'il n'ait jamais composé d'opéra, lui avait proposé de le mettre en relation avec le jeune poète René Fauchois, qui pourrait lui fournir un livret. À ce jour, tous les nombreux projets, le plus souvent à peine formulés, n'avaient abouti à rien, *Faustine* ou *Dolorès* d'après Louis Bouilhet, *Manon Lescaut*, *Mazeppa* d'après Byron, un vague projet avec Verlaine, *La Tentation de Bouddha* avec Samain, *Lavallière* avec Catulle Mendès... À soixante-deux ans, Fauré n'était décidément pas un compositeur lyrique, malgré les musiques de scène de *Caligula*, *Shylock*, *Pelléas et Mélisande* et *Prométhée* qui n'était pas vraiment un opéra. C'est pourtant le caractère antique du poème de Fauchois qui le retint. Au contraire de Massenet dans *Thérèse*, de Charpentier dans *Louise* ou des véristes italiens, Fauré ne recherchait pas la vérité dramatique dans l'anecdote sentimentale mais dans le mythe, plus vrai que nature et qui seul pouvait lui offrir la noblesse des caractères. Il s'entendit avec Fauchois pour réduire à trois les cinq actes prévus et se mit au travail rapidement. Au moment où Fauré se met à la composition de *Pénélope*, la grande mutation formelle de l'opéra est achevée, entendons par là que les principaux acquis du drame wagnérien, la composition continue et la construction motivique du tissu

musical, sont désormais intégrés par tous. Fauré reconnaît lui-même dans une lettre à son épouse que cette formule est la seule valable. Massenet et Saint-Saëns eux-mêmes, toujours modérés et prudents, l'adoptèrent dans leurs derniers opéras. Comme dans *La Bonne Chanson*, Fauré utilise avec souplesse quelques motifs dont les deux plus importants sont présentés dès le prélude, l'un d'eux est associé à l'arc, l'autre, en fanfare, à Ulysse. On peut en ajouter un troisième qui apparaît sous les paroles de Pénélope : "Maître à qui j'ai donné les trésors de ma grâce." Deux points cependant restent discutés, le rapport entre l'orchestre et les voix, et la nature même du chant. À la suite de Wagner, Richard Strauss, auquel le milieu musical français s'intéresse beaucoup, pose les voix sur un tissu symphonique luxuriant et complexe, notamment dans *Salomé* (1905), mais Fauré désapprouve ce flux orchestral qui risque de noyer les voix. Il n'hésite pas, cependant, à confier à l'orchestre de puissantes interventions, de caractère grandiose et épique, notamment au début de l'acte III et dans la scène finale où l'on retrouve la veine de *Prométhée*. Pour ce qui est du rapport du chant et du texte, Debussy était allé très loin dans *Pelléas et Mélisande* en supprimant tout ce qui pourrait ressembler à un "air d'opéra", au profit d'un récitatif continu dont la prosodie très souple sert le texte, engendre les courbes mélodiques, la voix chantée suivant les inflexions de la voix parlée. Fauré ne se satisfait pas non plus de cette solution originale mais radicale. La princesse de Polignac raconte dans ses Mémoires qu'après la première de *Pelléas*, Fauré lui aurait confié : "Si c'est là de la musique, alors, je n'ai jamais rien compris à ce qu'était la [musique](#)*." Dans l'ensemble, la partie vocale de *Pénélope* sera conçue comme un récitatif en arioso, mais s'ouvrant parfois à des épisodes lyriques qui peuvent tour à tour se rapprocher de la mélodie ou ménager des "envolées lyriques" proches de l'air. Fauré s'inscrit là dans une tradition noble et tragique qui remonte à Gluck, à Berlioz et plus généralement à la tragédie lyrique française. Les principaux rôles sont d'ailleurs confiés à des chanteurs rompus à la tradition de l'opéra lyrique français. Pénélope requiert une soprano lyrique aux moyens puissants ; Ulysse, un fort ténor ; la nourrice Euryclée, un mezzo-soprano corsé ; Eumée, un baryton lyrique. Les

interprètes de *Pénélope* pourraient sans peine être distribués dans *Werther*, *Thaïs* ou *Le Roi d'Ys*.

Le livret de Fauchois produit une impression mitigée. Il est remarquablement composé :

Acte I : les prétendants harcèlent Pénélope qui les fait attendre, espérant le retour d'Ulysse. Celui-ci arrive incognito, sous les traits d'un vieillard réclamant l'hospitalité. Pénélope l'accueille mais ne se doute de rien.

Acte II : dans une longue scène qui occupe les trois quarts de l'acte, Pénélope interroge le vieillard inconnu qui lui conseille de n'épouser que le prétendant qui aura tendu l'arc d'Ulysse. Puis il se fait reconnaître des bergers.

Acte III : les prétendants s'amuse des atermoiements de Pénélope. Vient la scène capitale au cours de laquelle tous échouent à tendre l'arc. Le vieillard propose de se soumettre à l'épreuve. On se moque de lui mais il réussit l'impossible, massacre les prétendants et leurs serviteurs. Pénélope le reconnaît enfin et le peuple l'acclame.

Pour autant, et bien que l'ouvrage ne soit pas très long (environ deux heures), on sent parfois que Fauré et Fauchois ne sont pas accoutumés aux nécessités du théâtre et certaines scènes traînent un peu. L'action ne prend quelque intérêt qu'à l'entrée de Pénélope, près de vingt minutes après le début. Fauchois a en outre choisi d'écrire en une langue alambiquée qui devait lui paraître artistique. Ces réserves faites, il faut reconnaître que *Pénélope* regorge de beaux moments. Fauré s'est montré particulièrement sensible au personnage de la reine, pudique, ferme et sensible, secrètement sensuelle. Chaque fois que Pénélope paraît, et dès sa première entrée, le ton s'élève. On pourrait constituer une version anthologique de l'opéra avec ses interventions "Jadis quand on aimait, on savait aimer mieux", "Il reviendra, j'en suis certaine", "Ulysse ! Fier époux", "Les dieux ouraniens", tout le dialogue de l'acte II. Ulysse est assez subtilement traité, toujours héroïque et puissant quand il agit en son nom, humble et tourmenté quand il se fait passer pour le vieillard.

Pénélope fut créée le 4 mars 1913 à l'Opéra de Monte-Carlo avec Lucienne Bréval (Pénélope) et Charles Rousselière (Ulysse) sous la

direction de Léon Jehin, et reprise à Paris dès le 10 mai suivant, avec Lucienne Bréval et Lucien Muratore, sous la direction de Louis Hasselmans, au cours des festivités qui suivirent l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées. Dans les deux cas, le succès fut au rendez-vous. En 1919, l'ouvrage entrera au répertoire de l'Opéra-Comique et l'Opéra en donnera vingt-sept représentations entre 1943 et 1949. Ultérieurement, sans que l'on puisse dire qu'il ait disparu des scènes, il faut bien admettre que ce n'est pas un ouvrage que les directeurs de théâtre s'empressent de monter. Quand c'est le cas, on le redécouvre avec intérêt puis il disparaît pour longtemps car ses beautés, bien réelles, de nature plus musicale que dramatique, ne procurent pas au spectateur le choc immédiat de *Salomé* ou d'*Elektra* de Strauss et n'ont pas les séductions immédiates et plus faciles d'une *Thaïs* ou d'une *Tosca*. *Pelléas* a pourtant mieux réussi, sans les facilités et sans grands airs. Mais il s'agit d'une sorte d'œuvre manifeste et, en outre, Debussy possédait un sens théâtral plus affûté que son aîné.

Les cinq années pendant lesquelles Fauré travailla à *Pénélope* furent particulièrement actives. Non seulement il continue à diriger fermement le Conservatoire, mais il voyage en France et en Europe où se donnent assez régulièrement de petits festivals Fauré. Cet homme souvent jugé doux et conciliant participe même à une opération à coup sûr polémique, en prenant à la demande de ses élèves, dont Ravel, Kœchlin et Schmitt, la présidence de la Société de musique indépendante (SMI), rivale de la Société nationale de musique qu'il avait contribué à fonder trente-huit ans auparavant. La SNM avait vécu plusieurs moments difficiles, notamment lorsque Saint-Saëns s'en était retiré pour désapprouver la politique menée par d'Indy et les siens, qui entendaient intégrer dans les programmes des compositeurs étrangers ou des œuvres anciennes – alors que les statuts initiaux précisait bien que la SNM était créée pour défendre la musique française contemporaine. Peu à peu, d'Indy et ses disciples s'arrogèrent tous les pouvoirs et la Société devint l'organe de diffusion d'une chapelle musicale parfois brillante mais exclusive, d'où la création d'une nouvelle société, plus ouverte. En prenant la direction, Fauré faisait certes un geste amical à l'égard de l'avant-garde, qu'il avait lui-même en partie formée, mais aussi un geste politique

d'indépendance à l'égard de toutes les chapelles (car ses élèves n'en constituaient pas une !) à tendance sectaire et dogmatique – politique aussi car les d'indystes étaient de farouches nationalistes catholiques, souvent proches de l'Action française. En bon fonctionnaire républicain, il œuvrait en quelque sorte pour l'intérêt général.

À l'époque de la création de la SMI, fin 1909, il commence à composer le cycle trop méconnu et peu joué des *Neuf préludes* (op. 103) qui seront précisément créés par Marguerite Long lors d'un concert de la SMI. Ces *Préludes*, à peu près contemporains de ceux de Debussy, en sont très éloignés, se refusant à toute évocation visuelle. Le concept serait plus proche de ceux de Chopin ou de Scriabine, voire de Rachmaninov, en dépit des différences de style. Chaque pièce évoque un climat particulier, du doux et rêveur prélude en *ré* bémol initial au dramatique cinquième en *ré* mineur qui peut rappeler quelques pages épiques de *Pénélope*, en passant par les troisième en *sol* mineur ou septième en *la* majeur, dans le caractère d'un nocturne, ou l'immatériel neuvième en *mi* mineur, mystérieux et hypnotique. Avec les *Préludes*, on pressent que Fauré a peut-être voulu exprimer son intériorité la plus profonde et la plus secrète, au moment où il se vouait à des travaux nécessairement plus "grand public" avec son opéra.

* Winnaretta Singer, princesse Edmond de Polignac, *Souvenirs*, Fondation Singer-Polignac, 2000.

IX

LE TEMPS SE FAIT LOURD (1913-1919)

Fauré passe une partie de l'été 1913 à Ouchy, le port de Lausanne, puis à Lugano où il entame la composition de la *Dixième barcarolle*, en *la* mineur (op. 104 n° 2). Voilà une œuvre étrange et pleine de sous-entendus, la plus brève de toutes. En moins de trois minutes, Fauré va à l'essentiel en stylisant à l'extrême son propos. Le rythme même du clapotement est à peine esquissé et reste sous-jacent derrière les développements en forme de variation d'un thème assez mélodieux, dépourvu de séductions faciles mais plein de passions et d'élans. À soixante-huit ans, Fauré, qui a emmené avec lui Marguerite Hasselmans, est encore capable de goûter à la sensualité du monde et des paysages des lacs italiens. Ainsi qu'il l'écrit de Lugano à Joseph de Marliave (le mari de la pianiste Marguerite Long) : "Votre lettre m'a trouvé dans la moiteur de ce chaud climat de Lugano ; je n'avais jamais respiré ici un air à la fois aussi ardent et aussi parfumé. C'est une véritable [griserie](#)*." Il se préoccupe de la reprise de *Pénélope* au Théâtre des Champs-Élysées. Celle-ci aura bien lieu début octobre mais, peu après, Gabriel Astruc, qui avait vu trop grand, fera faillite et le théâtre fermera pendant plusieurs années, tandis que *Pénélope* sera représentée dès le mois de décembre à la Monnaie de Bruxelles. Le même mois, il compose la *Onzième barcarolle*, en *sol* mineur (op. 105 n° 1), plus austère que la précédente. C'est pourtant, de toutes les treize, la plus aquatique, la plus fluide, celle où Fauré aura le mieux exprimé l'essence même du genre, la poésie de l'eau tour à tour calme ou bouillonnante. Le *Onzième nocturne en fa dièse mineur* (op. 104 n° 1) est contemporain des *Dixième* et *Onzième*

barcarolle, et les trois morceaux seront créés par Alfredo Casella au cours du même concert de la SMI. Pour honorer la mémoire de Noémi Lalo, épouse du critique Pierre Lalo, récemment décédée, Fauré a imaginé avec ce nocturne une œuvre particulièrement intériorisée, qui ne triomphera jamais sur les estrades de concert. L'harmonie quelque peu archaïsante et modale lui donne une couleur hiératique. Le discours est à la fois très sobre, jamais abscons et très expressif. Fauré s'aventure ici aux frontières du silence. Il est donc relativement explicable que les pianistes, même les proches de Fauré, toujours en quête de pièces démonstratives, n'aient guère joué ces pièces assez mystérieuses et qui font peu d'effet. Aussi faut-il admirer (et Fauré lui-même en fut stupéfait) l'investissement du jeune Robert Lortat qui eut l'audace de venir jouer au compositeur l'intégrale de ce qu'il avait composé à cette époque, et défendit par la suite cet important massif pianistique qu'il présentera en quatre concerts à l'université des Annales à Paris, puis à l'Aeolian Hall de Londres, début 1914.

La même sobriété domine dans le recueil de mélodies *Le Jardin clos* (op. 106). On ne saurait à proprement parler le qualifier de cycle, au contraire des précédents, puisque l'on n'y retrouve pas le jeu de leitmotive structurants et plus ou moins cachés. Chaque mélodie est musicalement indépendante des sept autres. Lors de son séjour à Lugano, au cours de l'été 1913, Fauré avait lu les *Entrevues* de Charles Van Lerberghe. Les huit poèmes du *Jardin clos* sont tirés de ce recueil on ne peut plus emblématique du symbolisme belge. Le titre fait évidemment référence au Cantique des cantiques, "*Hortus conclusus soror mea, sponsa ; hortus conclusus, fons signatus*" ("Ma sœur, ma fiancée est un jardin clos ; le jardin clos est une source fermée"). On peut interpréter cette référence de deux manières. D'une part, selon la mystique traditionnelle, le jardin clos est associé à la Vierge Marie – mais le Cantique des cantiques invite textuellement à l'identifier avec la femme aimée. D'autre part, c'est un lieu de délices et d'amour, un Éden fermé. Les poèmes de Van Lerberghe présentent un aspect à la fois chaste et mystique :

Alors qu'en tes mains de lumière

*Tu poses ton front défaillant,
Que mon amour en ta prière
Vienne comme un exaucement*
(Exaucement)

mais aussi peuvent se parer d'un certain trouble érotique :

*Quand ta main effleure mes seins,
J'y monte comme un feu soudain*
(Quand tu plonges tes yeux dans mes yeux).

Dans le cas de Fauré, l'aspect autobiographique du *Jardin clos* ne semble pas faire de doute. Il est amoureux comme un jeune homme de Marguerite Hasselmans ("mon enfant chéri", "mon cher petit oiseau", "mon bien-aimé bijou", "mon Rimimi"), la correspondance amoureuse publiée en 2015 montre bien l'intensité de ses sentiments (il lui adresse quarante-cinq lettres au cours de l'année 1913 où les voyages l'obligent à vivre loin d'elle). Mais cet amour est à la fois incarné et spiritualisé, et le cycle s'achève sur la sereine évocation d'une princesse lointaine et disparue dont seules les pierres du désert gardent la mémoire (*Inscription sur le sable*). Musicalement, *Le Jardin clos* se situe dans un univers sonore assez proche de ses pièces pour piano contemporaines. La musique se raréfie. Les accompagnements pianistiques sont souvent d'une relative simplicité (des accords soutenant la mélodie). Il utilisait déjà ce procédé dans sa jeunesse (*Lydia*) mais, cette fois, il s'agit moins d'une belle mélodie accompagnée que d'un art décanté, dépouillé de tout effet, séduisant par sa volonté de se détourner de toute séduction au premier degré. On remarquera que Fauré n'est pas le seul à simplifier sa manière. D'autres illustres confrères comme Saint-Saëns ou Massenet en font autant, comme si, passé l'inflation discursive du post-romantisme ou les raffinements byzantins du style fin-de-siècle, on entrevoyait déjà les prémices du néoclassicisme qui se développera après la guerre. Les tonalités même sont simples : *ut* majeur, *fa* majeur (deux fois), *sol* majeur, *mi* bémol majeur, *mi* majeur et mineur. Seul *Dans la nymphée* nous ramène au *ré* bémol si typiquement fauréen. La

prosodie du *Jardin clos* a profité de l'expérience de *Pénélope* et épouse le plus fidèlement la courbe de la langue parlée.

Comme *La Chanson d'Ève*, comme les pièces pour piano de ces années d'immédiat avant-guerre, *Le Jardin clos* n'a guère tenté les interprètes. Il est vrai que, pendant sa composition, les temps devinrent peu propices à de telles évocations mystiques. On était en juillet 1914 et le jardin clos allait faire place aux champs de bataille. Fin juillet 1914, Fauré se trouvait en cure à Bad Ems. Il retourne immédiatement en France, passant par Genève, d'où il rentre à Paris. En raison des événements, le Conservatoire retarde la rentrée de plusieurs semaines. Il en profite pour séjourner chez l'un de ses frères, à Pau, pas très loin de son épouse qui est à Dax avec sa mère, tandis que la bataille de la Marne fait rage. Son fils Emmanuel s'engage, ce qui le plonge dans une angoisse bien compréhensible. La vie musicale continue pourtant. À la publication du *Jardin clos*, le vieux Saint-Saëns lui adresse une sympathique lettre qui est aussi une sorte de profession de foi esthétique : "Je viens de lire *Le Jardin clos*. Malgré son apparente simplicité, il n'est pas d'une lecture très facile ; mais combien attrayante et absorbante !... En attendant, je te loue d'écrire des accompagnements vraiment écrits pour le piano et non des orchestrations plantureuses et injouables, et d'écrire pour la voix vocalement et littérairement. Pour la littérature elle-même, assurément, ce sont de jolis vers faits de main d'ouvrier, mais souvent bien obscurs : il y a certaines choses qu'il m'a été impossible de [comprendre](#)^{**}." Deux mois plus tard, le ton est moins amène : "Ne me maudis pas si je t'avoue que *Le Jardin clos* ne s'ouvre pas pour moi et que les vers me sont aussi inhospitaliers que la musique."

Une part importante de l'activité de Fauré, en ces années de guerre, a consisté à préparer pour Durand, qui est devenu son éditeur en 1913, de nouvelles éditions de classiques de la musique allemande. Les ponts étant coupés avec les éditeurs d'outre-Rhin, Durand avait eu l'excellente idée commerciale de publier un ensemble d'œuvres fondamentales du répertoire allemand, dont la révision serait assurée par les compositeurs français les plus en vue. Fauré travailla donc à une nouvelle édition du *Clavier bien tempéré* de Bach, en collaboration avec Marguerite Long, à une monumentale

intégrale de son œuvre d'orgue, avec les organistes Joseph Bonnet et Eugène Gigout, son condisciple chez Niedermeyer, ainsi qu'à une révision de l'œuvre pianistique de Schumann. Ces éditions, comme l'édition Beethoven de Paul Dukas, firent longtemps autorité dans le milieu musical français. L'âge, les travaux éditoriaux et la direction du Conservatoire en temps de guerre lui laissent peu de loisir pour l'avancement de ses propres compositions. Ainsi l'année 1915 voit-elle seulement deux nouvelles œuvres, la *Douzième barcarolle* en *mi* bémol majeur (op. 105 n° 2) et le *Douzième nocturne* en *mi* mineur (op. 107). La barcarolle surprend, après le style émacié des précédentes, par sa joliesse mendelssohnienne qui dément un lien direct entre l'œuvre et l'époque, et semble nous ramener aux années 1870, par la clarté de son développement, le délicat archaïsme de son harmonie. Le nocturne en est l'exact négatif. Sombre, offrant de lourds frémissements comme une houle prête à déferler, peu mélodique, pleine de dissonances, animée de rythmes obsédants, cette pièce semble l'antithèse même de ce qu'un connaisseur superficiel attendrait de Fauré.

En août 1916, séjournant à Évian, il met en chantier sa *Deuxième sonate pour violon et piano* en *mi* mineur (op. 108), plus de quarante ans après la *Première*. Elle n'a jamais connu le même succès bien que le contenu, certes d'accès moins aisé, en soit plus original et profond.

Le début de l'*Allegro non troppo* initial met en évidence un goût pour les sombres martèlements rythmiques, qui caractérisera souvent, désormais, la production du compositeur. Mais le second thème, lumineux et suave, rappelle la sensualité faurénne, créant ainsi une forte tension entre deux pôles d'intensité. L'*Andante*, par son ton général sinon par son style, peut évoquer le caractère éthéré du dernier Mozart ou du dernier Schubert. Ce sont là des musiques de l'au-delà des sentiments, auxquelles il est malaisé d'associer un caractère psychologique. Fauré a réutilisé, en le modifiant, un thème de sa *Symphonie* en *ré* mineur inédite. On peut y voir aussi, après certaines mélodies du *Jardin clos*, une nouvelle étape vers un art plus simple et linéaire. Le dernier mouvement, *Allegro non troppo*, est de structure assez complexe – comme l'*Andante* mais on ne sent jamais l'effort, car l'exposé des trois thèmes s'y fait avec une parfaite fluidité et les développements

paraissent limpides, alternant entre des épisodes tour à tour délicatement mélodieux et vigoureux, avec peu avant la fin un lumineux retour du deuxième thème du premier mouvement. Là encore, on peut parler de l'esprit mozartien de Fauré.

Il ne continue pas moins de vivre dans le siècle et souhaiterait qu'en réponse aux événements militaires particulièrement tragiques en cette année de la bataille de Verdun, les musiciens français pussent présenter un front uni. Pour cela, il appelle à une fusion de la SNM et de la SMI. Il n'y parvient pas, en dépit d'un appel publié dans *Le Courrier musical*.

Il faut dire que l'époque est tendue, la guerre totale, et tout cela n'incite pas à l'élévation et à l'oubli des querelles. Saint-Saëns souffle sur les braises, en ferraillant avec ceux qu'il accuse de "germanophilie" (titre d'un de ses pamphlets) parce qu'ils n'entendent pas chasser la musique allemande des programmes. Ces tensions ne semblent toutefois pas avoir altéré l'amitié de Fauré et de son vieux maître. Leur correspondance est à cette époque comme toujours pleine d'une chaleureuse cordialité. Peut-être existait-il cependant entre eux une certaine émulation, qui aurait incité Fauré à mettre en chantier une *Sonate pour violoncelle et piano*. Il en avait été question à l'époque de l'*Élégie*, qui devait constituer le mouvement lent d'une sonate. Depuis, en dépit de nombreuses réalisations, la seule sonate française pour violoncelle à avoir connu une certaine notoriété était la *Première sonate* de Saint-Saëns, mais elle datait de 1872. La *Première sonate pour violoncelle et piano* en ré mineur (op. 109) de Fauré fut composée entre le printemps et l'été 1917. On y retrouve des éléments stylistiques de la *Deuxième sonate pour violon*. L'*Allegro deciso* est étonnamment rythmique et tourmenté (mais n'était-ce pas aussi le cas de la *Sonate en ut mineur* de Saint-Saëns ?) et on l'a justement rapproché du prélude de l'acte III de *Pénélope*, qui évoque la fureur d'Ulysse. L'*Andante*, en forme d'arche, déploie une mélodie ininterrompue, de caractère mélancolique sans complaisance, dénotant un penchant du compositeur pour les lignes pures, quoique d'un caractère moins évidemment lyrique que l'*Élégie*. L'*Allegro comodo* fait l'objet d'une controverse de violoncellistes. L'édition propose 80 à la noire (80 noires par minute au métronome), ce qui est bien lent pour un allegro, même

commodo, mais le manuscrit ne précise rien. Récemment, le violoncelliste Alban Gerhardt et la pianiste Cecile Licad ont enregistré deux versions, l'une plus lente (mais plus rapide que 80), l'autre plus rapide encore qui donne une fluidité joyeuse au mouvement.

La fin de la guerre sera marquée par deux nouvelles œuvres à diffusion relativement limitée. La plus modeste par ses dimensions a connu un plus gros succès, auprès des harpistes du moins, *Une châtelaine en sa tour* (op. 110), dont le titre évoque évidemment la première mélodie de *La Bonne Chanson*, fut écrite pour Micheline Kahn, comme l'*Impromptu* de 1905.

L'autre est la *Fantaisie pour piano et orchestre en sol majeur* (op. 111). Cette page assez peu jouée marque l'affirmation d'un Fauré solaire, qui se développera pendant les dernières années de la vie du compositeur. Très loin du clair-obscur romantique de la *Ballade*, sa célèbre sœur aînée, la *Fantaisie* adopte dès la première mesure un ton franc, conquérant et positif, qui reparaitra à plusieurs reprises. La seconde section (*Allegretto*) est plus tourmentée, violente (le retour d'Ulysse en colère ?), tandis que la dernière (*Allegro moderato*) conclut brillamment et même triomphalement. C'est un Fauré méditerranéen que nous découvrons là, à la fois savant et clair, prodigue en richesse mélodique mais économe dans le traitement de l'orchestre, qui dialogue le plus souvent avec le soliste par petits groupes instrumentaux, avec cependant de belles envolées lyriques. Malgré tout, cette année de la victoire ne fut pas très heureuse. Fauré, jadis de constitution robuste, doit passer plusieurs semaines à Nice pour soigner une grave bronchite. Il perd deux de ses frères. L'état de santé d'Emmanuel, qui avait fait l'objet d'un rapatriement sanitaire après la bataille des Dardanelles et un séjour à l'hôpital de Salonique, n'est pas complètement rétabli. Celui de Marguerite Hasselmans lui cause également des soucis ; il affronte la concurrence de Germaine Lubin et Lucienne Bréval, lorsque l'Opéra-Comique envisage de reprendre *Pénélope* ; et au Conservatoire, où sa fonction de directeur a été prolongée jusqu'à la fin des hostilités mais durera en fait jusqu'en 1920, il doit régler certaines hostilités internes, dont la moindre n'est pas celle de Marguerite Long. Étrange situation que celle d'une pianiste qu'il avait promue, avec laquelle il s'était brouillé en

réfrénant son ambition, mais qui s'autoproclamait son interprète favorite et de référence avec une arrogance presque comique, ce qui incommodait au plus haut point le compositeur.

* Gabriel Fauré, *Correspondance*, éditée par Jean-Michel Nectoux, Fayard, 2015.

** Gabriel Fauré, *Correspondance*, *op. cit.*

X

UN VIEILLARD PRODIGIEUX (1919-1924)

Quoique sa santé soit fragile, qu'il soit sans cesse terrassé par des crises plus ou moins longues de bronchite et qu'il traverse des moments dépressifs, accentués par ses problèmes d'audition, Fauré est plus productif et plus joué que jamais. Comme l'octogénaire Verdi, il fut un vieillard prodigieux. Il a atteint tardivement une sorte de gloire nationale mais il est ailleurs. Sa musique innove mais elle n'est pas moderne au sens superficiel du terme et d'ailleurs ne va susciter aucun disciple important dans la jeune génération. Dès le printemps 1919, il connaît un gros succès, artistique et mondain, avec un charmant ballet qui lui avait été commandé par le prince Pierre de Monaco (un Polignac, neveu par alliance du prince Edmond). Ce ballet au titre verlainien, *Masques et Bergamasques* (op. 112), reprend en l'élargissant un spectacle donné chez Madeleine Lemaire, l'artiste peintre des beaux quartiers, en 1902. L'argument de René Fauchois met en scène les personnages de la *commedia dell'arte*. La partition comprend huit numéros, dont un seulement est nouveau, la *Pastorale*. La jolie ouverture en style de pastiche, dont Reynaldo Hahn estimait qu'elle était l'œuvre "d'un Mozart qui aurait imité Fauré", est une version retravaillée de l'*Intermède symphonique* composé à Rennes. Pour les autres morceaux, Fauré reprend en les orchestrant deux mélodies : *Clair de lune* et *Le Plus Doux Chemin*, insère le *Madrigal*, la *Pavane* et des versions orchestrales de deux pièces pour piano de 1869, un *Menuet* et une *Gavotte*. Repris par l'Opéra-Comique, ce ballet y connut plus de cinq cents représentations. Deux jours après la création monégasque, Marguerite Hasselmans crée à Monte-Carlo la *Fantaisie pour*

piano et orchestre, qui sera reprise le mois suivant à Paris par Alfred Cortot. Mais Fauré, entre deux voyages, a déjà entrepris un nouveau projet plus consistant, un nouveau cycle de mélodies, *Mirages* (op. 113), écrit au cours de l'été 1919 à Annecy-le-Vieux, chez ses amis Maillot qui l'accueillirent fréquemment. Renée de Brimont (1880-1943), l'auteur des poèmes, est aujourd'hui très peu connue, mais les quatre poèmes retenus prolongent l'esthétique d'un Albert Samain : détachement désenchanté (*Cygne sur l'eau*), aspiration au néant (*Reflets dans l'eau*), paganisme décoratif (*Danseuse*), lassitude sensuelle (*Jardin nocturne*), et on retrouve chez elle les ingrédients d'un symbolisme tardif. *Mirages* est relativement proche du *Jardin clos*, avec peut-être des courbes mélodiques et des parcours harmoniques plus construits et accessibles. L'art du vieil homme, muré dans sa surdité désormais presque totale, a évolué vers toujours plus d'intériorité, excluant toute facilité. Paradoxalement, Fauré devient de plus en plus classique et rigoureux, tout en évoquant la plus brûlante sensualité (la "languide et chaude volupté" et les "charmes troublés de désirs et d'ennui"). On trouve à la fin de la deuxième mélodie (*Reflets dans l'eau*) un effet réaliste saisissant auquel Fauré ne nous avait pas habitués. Sous les vers "Si je glisse, les eaux feront / Un rond fluide... un autre rond... / Un autre à peine...", Fauré imagine une sorte d'onde pianistique, de clapotis figurant l'eau qui se trouble avant de se refermer sur la noyée. Par une étrange coïncidence, à la même époque, Berg imaginait un effet orchestral quelque peu analogue pour figurer en musique la noyade de Wozzeck dans l'étang (III, 4).

La création de *Mirages* fut confiée à la jeune mezzo-soprano Madeleine Grey – elle collaborera plus tard avec Ravel qui écrira pour elle les *Chansons madécasses*. Juste après, Fauré mettait en œuvre une partition d'une tout autre ampleur, son *Deuxième quintette pour piano et cordes en ut mineur* (op. 115). Si le premier n'avait connu qu'une diffusion discrète et avait dérouté les rares auditeurs, celui-ci recueillit d'emblée tous les suffrages et connut une création triomphale, grâce au travail approfondi du Quatuor Hekking et de Robert Lortat. Le thème initial de l'*Allegro moderato* qui s'élève tout droit avec un élan schumannien ne peut manquer de saisir

l'auditoire, alors que le second crée une nouvelle surprise par son aspect rythmique puissamment affirmé. Dans ce mouvement, Fauré semble vouloir dépasser le classicisme de la forme-sonate par un développement continu, complexe et pourtant toujours clair, et parcouru par une énergie sans relâche. Surprise encore avec le *Scherzo*, capricieux et plein d'imagination sonore, petit-fils des musiques féeriques de Mendelssohn, d'une forme relativement simple fondée sur l'opposition de deux textures sonores, l'une plus aérienne, l'autre plus sensuelle. C'est à dessein que j'emploie ici le mot de "texture" car ce mouvement transcende la dialectique habituelle des thèmes. Le sublime *Andante moderato*, en revanche, est plus classiquement lyrique et élégiaque, et également fondé sur des idées. Quant au *Finale : Allegro molto*, c'est un vaste rondo d'une écriture savante (mais, encore une fois, l'on en retient plus l'enthousiasme et la force qui s'en dégage que la science compositionnelle). La coda en *ut* majeur, grandiose et rayonnante, est emblématique de la puissance solaire du dernier Fauré.

Alors qu'il achevait la composition du *Quintette*, à Nice où il passait l'hiver 1921 pour protéger ses bronches, il composa sa dernière *Barcarolle*, la treizième de la série (op. 116), dans la blanche tonalité d'*ut* majeur, assez rare chez lui (mais, comme on vient de le voir, le *Quintette* en *ut* mineur s'achevait dans cette tonalité). La *Treizième barcarolle* est différente de toutes les autres. On n'y retrouve pas le charme mondain et sensuel des premières, ni la vigueur de la *Cinquième*, ni l'extrême concentration et l'étrangeté des barcarolles d'avant la guerre. Comme souvent à cette époque, elle part d'une idée mélodique facile à saisir, dans le caractère d'une chanson, fortement contrariée par des tensions harmoniques, des mouvements de houle inaboutis qui se résolvent dans des variations sur la tendre cantilène, soutenue par les traits fluides qui évoquent le mouvement de l'eau. Cette *Barcarolle* évasive illustre les propos de Vladimir Jankélévitch : "Gabriel Fauré possède au plus haut degré l'art de jouer avec le ton principal et le souvenir que l'oreille en garde. Une envie contrariée par un obstacle, ou par un détour ou par une contre-envie, cela s'appelle une tentation... Avant de retrouver le havre de paix du ton fondamental, la ligne mélodique décrira bien des circuits, et le mouvement harmonique fera bien

des détours, comme Ulysse dut courir beaucoup d'aventures et boucler un long périple avant de rejoindre le lieu [natal*](#).”

Délivré du Conservatoire et de ses intrigues depuis le 1^{er} octobre 1920, Fauré y avait été remplacé par Henri Rabaud, compositeur moins négligeable qu'on ne l'a longtemps cru et qui s'était signalé, juste avant la guerre, par un opéra orientaliste tout à fait charmant, *Marouf, savetier du Caire*. Il avait soixante-quinze ans, son mandat avait été prolongé largement après la fin de la guerre. Et puis il était sourd, ce qui ne pouvait que faire jaser. Après quinze ans de direction, comment Fauré vécut-il cette fin de carrière administrative ? Selon son fils Philippe, “il en éprouva une grande tristesse silencieuse”. Pourtant, quelques mois avant son départ, il disait à sa femme tout son soulagement devant ce qu'il considérait comme une délivrance. Mettons que ses sentiments étaient mitigés. Cette retraite lui vaut une promotion au titre de grand officier de la Légion d'honneur – c'est dire s'il était considéré comme un officiel de la République. Il est donc tout naturel que l'État lui ait commandé une musique de circonstance à l'occasion du centenaire de la mort de Napoléon I^{er}, célébré aux Invalides le 5 mai 1921.

A priori, on pourrait considérer que de telles musiques, qui auraient ravi Saint-Saëns ou Gounod, étaient étrangères à l'univers fauréen, surtout en ce temps où il multipliait les musiques de l'intimité. Il répondit cependant favorablement à la demande du ministère et composa son *Chant funéraire*, pour ensemble d'instruments à vent. À l'entendre, on comprend bien que Fauré est resté dans sa manière habituelle. On l'avait remarqué depuis quelques années, il aimait les lignes mélodiques pures et dans l'ensemble, par rapport aux époques antérieures, sa manière s'était décantée sans pour autant devenir simpliste. Le *Chant funéraire* développe donc une sobre et longue cantilène, d'un sentiment grave et réservé. Dans le genre officiel, c'est très réussi mais cela correspondait profondément aux aspirations du compositeur puisque cette page solennelle, qui risquait de ne pas survivre au glorieux centenaire, devint le mouvement lent de la *Deuxième sonate pour violoncelle et piano en sol mineur* (op. 117), dont les deux mouvements extrêmes furent composés juste après. Le premier mouvement (*Allegro*) est assez proche du mouvement identique du *Quintette en ut mineur*. Le matériau

mélodique est simple et agréable, moins emporté toutefois que dans le *Quintette*. Les deux thèmes sont si bien agencés que la transition de l'un à l'autre se fait sans couture visible. Dans le développement, il utilise bien un procédé académique comme le canon mais, au contraire de certains de ses confrères qui semblent vouloir introduire à tout prix mais sans nécessité une forme savante, il utilise ces formes contrapuntiques pour densifier, animer, faire avancer le discours qui semble une fois encore d'une parfaite continuité. L'*Andante* est donc la transcription du *Chant funéraire* et fait la part belle aux qualités mélodiques et élégiaques du violoncelle. Par rapport à l'*Élégie* op. 24, le style est devenu moins complaisant. La forme bithématique est une fois encore menée très logiquement, avec une simplicité supérieure (A-B-A'-B'-coda). Après quoi, le bref finale (*Allegro vivo*), spirituel, léger comme du vif-argent, se fonde sur deux idées contrastées, l'une plus mouvante, l'autre plus délicieusement coulante. Toute la fin est animée d'un joyeux dynamisme que l'on associerait plus volontiers à un jeune homme qu'à un vieillard de soixante-dix-sept ans.

La *Sonate* aussitôt terminée, Fauré entreprend son dernier cycle de mélodies, le plus bref. *L'Horizon chimérique* (op. 118), composé à l'automne 1921, emprunte ses quatre poèmes à un recueil de Jean de La Ville de Mirmont (1886-1914), jeune écrivain bordelais très prometteur tombé au champ d'honneur. Comme dans les meilleures œuvres de la fin de sa vie, Fauré fait entendre ici une voix ferme et décidée, quoique parfois secrètement tourmentée. Plus de jardin clos, plus de cygne voguant sur l'eau, cette musique fait voile vers le grand large. Il a évolué quant à ses goûts poétiques. Du point de vue littéraire, *L'Horizon chimérique* rompt avec le Parnasse et le symbolisme. Bien que n'appartenant à aucune école poétique particulière, en un temps où elles pullulaient, Jean de La Ville de Mirmont s'est montré sensible à un retour du classicisme qui saisit la poésie française au début du siècle (que l'on pense à l'École romane). Fauré, consciemment ou non, reconnut en ce tout jeune homme, plus jeune que lui de près d'un demi-siècle, des inclinations communes vers la fermeté du dessin, la clarté et la simplicité.

*La mer est infinie et mes rêves sont fous.
La mer chante au soleil en battant les falaises,
Et mes rêves légers ne se sentent plus d'aise
De danser sur la mer comme des oiseaux soûls.*

N'est-il pas émouvant d'entendre le vieillard clore sa carrière de compositeur de mélodies sur un glorieux accord de *ré* majeur, dans une tonalité vigoureusement reconquise chantant à pleine voix "les grands départs inassouvis" ? On retrouve dès les premières mesures du cycle, mais aussi dans les dernières, cet élan qui parcourait l'*Allegro* initial du *Quintette*.

Le *Treizième nocturne en si mineur* (op. 119), achevé le 31 décembre 1921, sera la dernière œuvre pianistique de Fauré, qui y renoue avec l'écriture du grand large du *Sixième* et du *Septième nocturne*, par-delà les nocturnes mystérieux et resserrés des années 1908 à 1913. La première section est sobre et intérieure comme un choral de Bach et se fonde sur une phrase d'une beauté limpide, comme Fauré nous en offre désormais dans chaque nouvel opus. La deuxième section (*Allegro en si majeur*) est nettement plus emportée, d'une virtuosité lisztienne qui étonne chez ce vieillard. Au retour de la première section, on ne saurait dire si c'est la sérénité ou l'accablement qui l'emporte. En dépit de deux passages soudainement plus tendus, la conclusion mène au silence.

Une partie de l'année 1922 se déroule en hommages et retours sur le passé. Charles Panzéra crée *L'Horizon chimérique*, qu'il enregistrera plus tard (il faut absolument connaître cette version, témoignage précieux sur l'art du chant fauréen mais aussi, plus généralement, l'art du chant français). Hekking et Cortot créent la *Deuxième sonate pour violoncelle et piano*. La Sorbonne lui rend hommage au cours d'un festival, ainsi que le casino d'Annecy. Ses anciens élèves publient de brèves pièces en son honneur dans la *Revue musicale*. Il prépare pour Hamelle l'édition revue et corrigée de ses œuvres pianistiques. Mais la maladie gagne. Il part pour Annecy-le-Vieux soigner une énième bronchopathie, contractée lors d'un séjour dans les Pyrénées. Il a mis en chantier son *Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur* (op. 120) – il avait un moment imaginé que la clarinette pût

remplacer le violon, et de récents interprètes ont enregistré cette version, qui sonne aussi très bien. Ce nouveau chef-d'œuvre opère la synthèse de plusieurs tendances que dénotaient déjà les œuvres précédentes. D'abord, un goût pour la concision, comme dans la *Deuxième sonate pour violoncelle et piano*, *Mirages* ou *L'Horizon chimérique*. Il dénote aussi une inclination pour les mélodies bien dessinées. Le premier *Allegro non troppo* s'ouvre sur une phrase d'une ineffable beauté chantée par le violoncelle ; l'*Andantino* procédera de même – mais, cette fois, c'est le violon qui chante le premier un thème pointé quelque peu hiératique. Certains procédés d'écriture sont tout simples, comme les batteries d'accords au piano qui soulignent la mélodie du violon, mais ce caractère chantant, immédiatement séduisant, sert un propos extrêmement lyrique, auquel la sophistication de l'harmonie donne tout son relief. Comme toujours, les formes d'exposition et de développement restent très classiques. Le *Trio* offre sagement les trois mouvements traditionnels et chaque mouvement est organisé de façon conventionnelle si ce n'est que, comme on l'a déjà vu dans le *Deuxième quintette*, le développement à flux continu permet d'estomper les limites de chaque section. Et, dans l'*Andantino*, la progression harmonique par échelle modale ascendante ou descendante confère au centre du mouvement une grande tension dramatique. Le *Finale : Allegro vivo* s'ouvre sur un thème de cinq notes, qui semble un cri de douleur. On remarqua tout de suite que ce thème ressemble comme deux gouttes d'eau au “*Ridi, Pagliaccio*” (“Ris donc, Paillasse”) que chante le malheureux héros de l'opéra de Leoncavallo. Quelques commentateurs ont glosé sur la douleur de Fauré vieillissant, qui l'apparenterait à un comédien forcé de jouer encore, mais, bien évidemment, c'était un hasard et non une citation, car rien n'est plus éloigné de Fauré que le vérisme italien. Aussi fut-il mécontent quand on lui fit remarquer cette coïncidence. Ce finale plutôt bref, au contraire des mouvements précédents, est volontiers heurté, avec des thèmes principaux aux rythmes anguleux, auquel s'oppose un élément mélodique beaucoup plus chantant. L'ensemble du mouvement offre un caractère dramatique jusqu'à une étonnante modulation qui apporte comme un coup de soleil déchirant les nuages et l'œuvre, comme le *Deuxième quintette*, se conclut dans une atmosphère

joyeuse conquise de haute lutte. Le *Trio* fut créé à la SNM le jour du soixante-dix-huitième anniversaire du compositeur, par des musiciens proches (Tatiana de Sanzévitch, Robert Krettly, Jacques Patté) et repris peu après par le Trio Cortot-Thibaud-Casals.

Dès l'été suivant, qu'il passe une fois encore à Annecy-le-Vieux, Fauré se met à composer, dans le plus grand secret et comme timidement, un quatuor à cordes. Ce genre majeur de la musique de chambre était considéré comme le Graal des compositeurs. En France, certains l'atteignaient en fin de carrière (Franck, Saint-Saëns), d'autres s'y attelaient dès leur jeunesse (Debussy, Ravel) mais n'y revenaient pas. Fauré seul n'avait pas encore composé son quatuor à cordes.

On connaît la suite. Ce *Quatuor en mi mineur* (op. 121) est un bouleversant chef-d'œuvre. Non parce que ce sont ses *ultima verba* mais parce que l'on y retrouve les qualités des œuvres précédentes (concision, qualité des thèmes, caractère chantant et inspiré) avec un surcroît de profondeur mystérieuse. Rien, certes, n'y paraît sibyllin, rien n'y trahit l'effort, quoique la composition, qui dura plus d'un an, ait été interrompue par la maladie. Pourtant, Fauré nous amène vers des climats harmoniques étranges et nouveaux, baignés de clair-obscur. Le discours est très fluide mais moins contrasté que dans le *Trio* ou le *Deuxième quintette*. Il y a quelque chose d'immatériel dans les trois mouvements. Le premier *Allegro* se fonde sur un thème emprunté à son *Concerto pour violon* de 1878, complété par un second thème très lumineux. Comme toujours, Fauré utilise un contrepoint très serré pour densifier la texture sonore. Le long *Andante en la mineur* constitue le centre de gravité de l'œuvre. Sa structure, complexe à l'analyse, se perçoit cependant comme un continuum lyrique fondé sur de longs effets en arche (*crescendo/decrescendo*) où l'on retrouve le procédé de modulations ascendantes de l'*Andante* du *Trio*.

Le *Finale : Allegro* est d'une forme plus classique. Le thème initial, chantant et presque nonchalant, laisse place à un second thème plus angoissé mais, au cours du long développement, le mode majeur va peu à peu s'infiltrer et mener à une conclusion d'une puissance symphonique qui évoque les dernières mesures puissamment affirmées de *L'Horizon*

chimérique. Le *Quatuor* fut achevé le 11 septembre 1924. Peu après, l'état de santé de Fauré s'étant soudain dégradé, il indiqua à Marguerite Hasselmans que la partition devrait être soumise à l'examen d'un petit groupe d'amis, parmi lesquels Paul Dukas et les critiques Pierre Lalo et Camille Bellaigue, auxquels il donnait toute licence pour la faire publier ou détruire. Dès ce moment, tout alla très vite. Quelques jours après avoir posé la double barre de mesure du finale, il subit un nouvel accès de bronchopneumonie. Il resta encore quelques semaines à Annecy-le-Vieux, puis se résolut à retourner à Paris le 18 octobre. Il mourut chez lui le 4 novembre, entouré des siens. Au cours des obsèques nationales, célébrées à la Madeleine, on exécuta son *Requiem*, devenu sa propre stèle funéraire.

* Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, op. cit.

ANNEXES

CHRONOLOGIE

- 1845 (12 mai) : Naissance de Gabriel-Urbain Fauré à Pamiers (Ariège), rue Major, au foyer de Toussaint Fauré, inspecteur de l'Instruction publique, et Hélène de Lalène-Laprade.
- 1854 : Gabriel est envoyé à Paris, à l'école Niedermeyer.
- 1861 : Nomination de Camille Saint-Saëns comme professeur de piano à l'école Niedermeyer.
- 1865 : Obtient son diplôme de maître de chapelle. *Cantique de Jean Racine*.
- 1866-1870 : Organiste de la paroisse Saint-Sauveur de Rennes.
- 1869 : Publication de ses premières mélodies (composées à partir de 1860).
- 1870 : Nomination comme organiste de Notre-Dame de Clignancourt, à Paris (mars). S'engage dès le début de la guerre (juillet).
- 1871 : Quitte Paris pour Rambouillet puis Lausanne (Suisse). Nomination à Saint-Honoré-d'Eylau. Fait partie de l'équipe fondatrice de la Société nationale de musique.

- 1872 : Fait la connaissance de Pauline Viardot, dont il fréquente le salon.
- 1873 : Est régulièrement invité dans le salon de M. et Mme Clerc, à Sainte-Adresse et Villerville.
- 1874 : Remplace Saint-Saëns à la Madeleine pendant ses nombreuses absences. S'installe rue de Parme (9^e).
- 1875 : *Première sonate pour violon et piano.*
- 1876 : Met en chantier le *Premier quatuor pour piano et cordes.*
- 1877 : Devient maître de chapelle à la Madeleine (orgue de chœur et direction de la maîtrise). Déménage 13, rue Mosnier, aujourd'hui rue de Berne (9^e). Brèves fiançailles avec Marianne Viardot, rompues en octobre. Voyage à Weimar pour la création de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.
- 1878 : Colonne crée *Les Djinns*, pour chœur et orchestre. *Poème d'un jour. Concerto pour violon.*
- 1879 : Deux projets d'opéras sur des pièces de Bouilhet, *Faustine* et *Dolorès*. Se rend à Cologne avec Messenger pour y entendre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* de Wagner, puis à Munich pour la *Tétralogie* complète. Projet d'une *Manon Lescaut*. Publication par Hamelle du premier recueil de mélodies (vingt titres).
- 1880 : Nouveau voyage wagnérien à Munich. Compose la *Ballade pour piano.*
- 1881 : *Messe des pêcheurs de Villerville* (avec Messenger). Voyage wagnérien à Munich.
- 1882 : Rencontre Liszt à Zurich. *La Naissance de Vénus* (automne).

- 1883 : Mariage avec Marie Fremiet (mars). Le couple s'installe 93, avenue Niel (17^e). *Élégie pour violoncelle et piano*. Naissance d'Emmanuel (29 décembre). Nombreuses pièces pour piano (*Impromptus*, *Première valse-caprice*, trois *Nocturnes*, *Première barcarolle*, *Mazurka*, *Romances sans paroles*).
- 1884 : *Quatrième et Cinquième nocturne*. *Deuxième valse-caprice*. *Mélodies*. Travaille à une symphonie.
- 1885 : Décès de son père (25 juillet). Projet d'un opéra sur *Mazeppa*. Création à Anvers de sa *Symphonie* (octobre). *Deuxième et Troisième barcarolle*.
- 1886 : Rencontre Tchaïkovski. *Deuxième quatuor pour piano et cordes*. Déménagement boulevard Malesherbes (17^e). Robert de Montesquiou lui fait découvrir Verlaine. *Quatrième barcarolle*.
- 1887 : Compose plusieurs mélodies, dont *Clair de lune* (Verlaine). Esquisses d'un requiem. Décès de sa mère (31 décembre).
- 1888 : Exécution du *Requiem*, encore inachevé, à la Madeleine (16 janvier). Plusieurs autres suivront, de plus en plus complètes. Voyage à Bayreuth (juillet). *Caligula* d'Edmond Haraucourt à l'Odéon (novembre). *Pavane*.
- 1889 : Naissance de son fils Philippe (28 juillet). Musique de scène de *Shylock* d'Edmond Haraucourt (décembre).
- 1890 : Winnaretta Singer lui passe une commande qui ne sera jamais honorée. Premières esquisses d'un quintette pour piano et cordes. Nommé chevalier de la Légion d'honneur.
- 1891 : Contacts avec Verlaine pour l'œuvre commandée par Winnaretta Singer. Échec, en raison de l'état de santé du poète. Séjour à Venise avec Winnaretta Singer (mai-juin). Commence la composition des *Mélodies "de Venise"*. Au cours d'une fête donnée à Versailles par la comtesse Greffulhe, exécution de la *Pavane*.
- 1892 : Albert Samain lui écrit un livret d'inspiration orientale (*La Tentation de Bouddha*). Nommé inspecteur de l'enseignement musical. Échec de sa candidature de professeur de composition

au Conservatoire. Liaison avec Emma Bardac. *Troisième valse-caprice*.

1893 : Projet d'un opéra avec Catulle Mendès (*Lavallière*). Tient les orgues aux obsèques de Gounod, à la Madeleine (octobre). *La Bonne Chanson*.

1894 : Échec à l'Institut. Festivals Fauré à Genève et Londres (novembre). *Sixième nocturne*.

1895 : Échec de sa candidature au poste de critique musical du *Figaro* (juillet). *Thème et variations* pour piano. *Cinquième barcarolle*.

1896 : Deuxième échec à l'Institut (juin). Séjourne à Bayreuth chez Winnaretta Singer, devenue princesse de Polignac (août). *Dolly* (septembre). Reprend le poste de professeur de composition au Conservatoire, laissé vacant par Massenet. Séjour à Londres pour un nouveau festival Fauré (décembre).

1897 : Publication par Hamelle du deuxième recueil de mélodies (vingt nouveaux titres).

1898 : Compose pour le Prince of Wales Theatre de Londres la musique de scène de *Pelléas et Mélisande*. Liaison avec Adela Maddison. Ravel entre dans sa classe. *Septième nocturne*.

1899 : Dirige *Déjanire* de Saint-Saëns aux arènes de Béziers. Commande de *Prométhée*.

1900 : Hamelle publie la partition pour chant et piano du *Requiem*. Création de la version pour grand orchestre du *Requiem*. *Prométhée* aux arènes de Béziers (27-28 août). Fait la connaissance de Marguerite Hasselmans.

1901 : Reprise de *Prométhée* à Béziers. Le prince de Polignac lui fait un legs à sa mort.

1902 : Assiste, sans guère apprécier, à plusieurs représentations de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. *Huit pièces brèves* pour piano.

1903 : Commence une carrière de critique au *Figaro* (mars). Promu officier de la Légion d'honneur. Premiers troubles auditifs.

- Reprend la composition du quintette esquissé vers 1890.
- 1905 : Nommé directeur du Conservatoire (octobre). Quitte aussitôt son poste d'organiste à la Madeleine. *Septième barcarolle*. *Quatrième impromptu*. *Premier quintette pour piano et cordes en ré mineur*.
- 1906 : Festival Fauré de la SNM (mai). Été en Suisse et en Italie. Compose *La Chanson d'Ève*. *Huitième barcarolle*.
- 1907 : Été en Suisse. Commence la composition de *Pénélope* (été). Reprises de *Prométhée* à Paris (Hippodrome et Opéra).
- 1908 : Concerts Fauré à Londres (mars). Été en Suisse. *Neuvième* et *Dixième nocturne*.
- 1909 : Contrat avec les éditions Heugel. Concerts Fauré à Barcelone (mars). Été en Suisse italienne. Fondation de la SMI par ses élèves (dont Ravel). *Neuvième barcarolle*. Commence à travailler aux *Préludes* pour piano.
- 1910 : Première audition complète de *La Chanson d'Ève*. Promu commandeur de la Légion d'honneur.
- 1911 : S'installe au 32, rue des Vignes (16^e).
- 1912 : Achève *Pénélope* (juillet).
- 1913 : Création de *Pénélope* à Monte-Carlo (4 mars). Création parisienne de *Pénélope* au Théâtre des Champs-Élysées (10 mai). Été en Suisse. Enregistre ses premiers rouleaux Welte-Mignon. *Dixième barcarolle*. *Onzième nocturne*.
- 1914 : Intégrale pianistique (provisoire) par Robert Lortat. À Paris (mai) et Londres (juin). Cure à Bad Ems. Retour précipité en France à la déclaration de guerre. Achève *Le Jardin clos*.
- 1915-1916 : Travaux éditoriaux pour Durand (Schumann, Bach). Séjour d'été à Évian. *Onzième* et *Douzième barcarolle*. *Douzième nocturne*.
- 1917 : Élu président de la SNM. Reprise de *Prométhée* à l'Opéra (mai). Été : séjour à Saint-Raphaël. *Première sonate pour violoncelle et piano*.
- 1918 : *Fantaisie pour piano et orchestre*. *Une châtelaine en sa tour*.

- 1919 : *Masques et Bergamasques* (créé à Monte-Carlo en avril). *Mirages*. Été à Annecy-le-Vieux. Met en chantier un *Deuxième quintette pour piano et cordes*.
- 1920 : *Deuxième sonate pour violon et piano*. Promu grand officier de la Légion d'honneur (avril). Prend sa retraite du Conservatoire (octobre).
- 1921 : Hiver à Nice. Achèvement du *Deuxième quintette*. *Chant funéraire*. *Deuxième sonate pour violoncelle et piano*. *L'Horizon chimérique*. *Treizième barcarolle*. *Treizième nocturne*.
- 1922 : Hommage national à la Sorbonne (juin). Séjour à Annecy-le-Vieux (automne). *Trio pour piano, violon et violoncelle*. Numéro spécial *Gabriel Fauré* de la *Revue musicale* (octobre).
- 1923 : Promu grand-croix de la Légion d'honneur (janvier). Reprise de *Pénélope* à l'Opéra-Comique (avril). Été à Annecy-le-Vieux. *Quatuor à cordes*.
- 1924 : Été à Annecy-le-Vieux. Achèvement du *Quatuor*. Tombe malade (septembre). Rentre à Paris (18 octobre). Décès le 4 novembre. Obsèques nationales le 8. Inhumation au cimetière de Passy (16^e).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

La plupart des grands classiques anciens de la bibliographie faurénne étant épuisés, le lecteur intéressé devra les chercher en bibliothèque. Pour ne pas trop lui compliquer la tâche, nous nous en tiendrons à quelques titres fondamentaux.

Rostand, Claude, *L'Œuvre de Gabriel Fauré*, J. B. Janin, 1945.

Kœchlin, Charles, *Gabriel Fauré*, Plon, 1949.

Fauré, Gabriel, *Lettres intimes* présentées par Philippe Fauré-Fremiet, Grasset, 1951.

Jankélévitch, Vladimir, *Gabriel Fauré. Ses mélodies, son esthétique*, Plon, 1951. *Fauré et l'inexprimable*, Plon, 1974.

Fauré-Fremiet, Philippe, *Gabriel Fauré*, Albin Michel, 1957.

Vuillermoz, Émile, *Gabriel Fauré*, Flammarion, 1960.

Long, Marguerite, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Julliard, 1963.

Nectoux, Jean-Michel, *Fauré*, Seuil, coll. "Solfèges", 1972. Nouvelle édition revue et augmentée, 1995.

Dans la bibliographie actuelle et disponible, deux ouvrages sont absolument indispensables :

Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Fayard, 2008.

Fauré, Gabriel, *Correspondance*, suivie de *Lettres à madame H.*, réunies, présentées et annotées par Jean-Michel Nectoux, Fayard, 2015 (cette importante édition ne reprend pas les lettres à Mme Fauré reproduites dans les *Lettres intimes*, mais révèle deux cent vingt lettres inédites adressées à Marguerite Hasselmans).

ENCYCLOPÉDIES

Cortot, Alfred, *La Musique française de piano*, PUF, 1944, rééd. coll. "Quadrige", 1981.

Guide de la musique de piano et de clavecin (ouvrage collectif), Fayard, 1987. Important chapitre sur l'œuvre pianistique de Fauré par Harry Halbreich.

Guide de la musique de chambre (ouvrage collectif), Fayard, 2000. Important chapitre sur la musique de chambre de Fauré par François-René Tranchefort.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'ÉPOQUE

Faure, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, 1985.

Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, 2004.

Pasler, Jann, *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914*, Gallimard, coll. "Bibliothèque des histoires", 2015.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

PIANO

Qui veut aller à l'essentiel écoutera d'abord l'intégrale de Jean-Philippe Collard (EMI, rééd. Brilliant Classics), quatre volumes enregistrés au début de sa carrière et, depuis, toujours présents au catalogue (avec Michel Béroff pour les œuvres à quatre mains). Collard a aussi enregistré la *Ballade* et la *Fantaisie* sous la direction de Michel Plasson (EMI). L'intégrale d'Évelyne Crochet n'a pas été rééditée en CD et si, des excellents enregistrements d'Éric Heidsieck, seuls les *Nocturnes* sont couramment disponibles (EMI), on dispose de la quasi-intégrale de Germaine Thyssens-Valentin (trois CD Testament), de l'intégrale Jean Hubeau (Erato), préférable à celle de Jean Doyen (Erato), un peu trop réservée et un peu sèche. Plus récemment, une nouvelle intégrale de Kathryn Stott (Hyperion) et une anthologie d'Angela Hewitt (Hyperion) témoignent de l'intérêt suscité par Fauré outre-Manche.

On trouvera aussi de très belles réalisations partielles. On accordera toute l'importance requise aux enregistrements d'Yvonne Lefébure chez Solstice (*Thème et variations, Sixième, Septième, Douzième et Treizième nocturne, Deuxième et Cinquième impromptu*), de Vlado Perlemuter chez Nimbus (*Thème et variations, cinq Nocturnes, deux Impromptus, Cinquième barcarolle*) et, plus récemment, aux trois premiers volumes parus d'une nouvelle intégrale par Jean-Claude Penner, dont ce que l'on connaît déjà est de premier plan (Mirare). Signalons également l'exceptionnelle réussite du pianiste coréen Kun-Woo Paik (*Premier, Troisième, Sixième, Onzième et Treizième nocturne, Première barcarolle*) (Decca). Émile Naoumoff (Saphir) et Laurent Wagschal (UT3) ont publié chacun une version très sensible des *Nocturnes*, et le Canadien Stéphane Lemelin a enregistré une

magnifique édition chronologique des *Nocturnes* et *Barcarolles* (Atma Classique).

Pour les collectionneurs, on trouve des éditeurs spécialisés en reprises de “vieilles cires” des enregistrements de rouleaux Welte-Mignon pour piano mécanique par Fauré lui-même, dont un enregistrement très écoutable de la *Première barcarolle*.

Les enregistrements fauréens de Marguerite Long sont indisponibles à ce jour. On peut assez facilement retrouver l’anthologie Long publiée par EMI il y a une vingtaine d’années, avec la *Ballade* dirigée par Georges Tzipine.

MUSIQUE DE CHAMBRE

On dispose aujourd’hui de quatre ensembles de qualité :

Sonates pour violon par Christian Ferras et Pierre Barbizet, *Sonates pour violoncelle* par Paul Tortelier et Éric Heidsieck. *Trios, quatuors et quintettes* par Jean-Philippe Collard, Augustin Dumay, Frédéric Lodéon et les Quatuors Bernède et Parrenin (EMI).

Quatuors et quintettes avec piano par Jean Hubeau et le Quatuor Via Nova (Erato, rééd. Apex).

Trio et quatuor à cordes par Jean Hubeau et le Quatuor Via Nova (Apex).

Remarquable intégrale très complète, intégrant les pièces pour piano à quatre mains, avec Éric Le Sage et Alexandre Tharaud, piano, Daishin Kashimoto, violon, François Salque, violoncelle, Paul Meyer, clarinette (pour la version avec clarinette du *Trio*), Quatuor Ébène (cinq CD Alpha).

Autre intégrale, aussi bien interprétée mais moins bien enregistrée, par Renaud Capuçon, violon, Gautier Capuçon et Raphaël Merlin, violoncelle, Gérard Caussé, alto, Nicholas Angelich et Michel Dalberto, piano, et le Quatuor Ébène (cinq CD Virgin Classics).

On recherchera les incunables, la *Première sonate pour violon et piano* par Jacques Thibaud et Alfred Cortot, les *Quatuors avec piano* avec Marguerite Long (EMI-Références, épuisé).

MUSIQUE D'ORCHESTRE

Seul Michel Plasson, avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse, a réuni en deux CD l'ensemble des pages orchestrales (*Pelléas et Mélisande*, *Masques et Bergamasques*, *Shylock*, *Caligula*, *Prélude de Pénélope*) et concertantes (*Ballade*, *Fantaisie*, *Élégie*, *Berceuse*) (EMI). Une réalisation très honorable.

Anthologie de pages concertantes : *Ballade*, *Berceuse*, *Élégie*, *Concerto pour violon*, *Romance pour violoncelle*, *Fantaisie pour flûte*, *Fantaisie pour piano*, par Jean-Marc Phillips-Varjabédian, violon, Henri Demarquette, violoncelle, Juliette Hurel, flûte, Jérôme Ducros, piano. Orchestre de Bretagne, dir. Moshe Atzmon (Timpani).

MUSIQUE SACRÉE ET CHORALE

Très nombreuses versions du *Requiem*, souvent couplé avec le *Cantique de Jean Racine*.

Pour la version de 1900 avec orchestre :

Michel Plasson (avec Barbara Hendricks et José Van Dam, l'Orchestre du Capitole et l'Orfeón Donostiarra) (EMI).

Philippe Herreweghe, La Chapelle royale, Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées (avec la *Symphonie* de Franck) (Harmonia Mundi).

Paavo Järvi, Chœur et Orchestre de Paris (avec le *Cantique de Jean Racine* et *Super flumina Babylonis*) (Virgin Classics).

Mais on préférera les versions avec orchestre allégé (encore que le terme de “version originale” soit très sujet à caution, puisqu'il en existe plusieurs) :

Philippe Herreweghe, La Chapelle royale, Musique oblique, Agnes Mellon et Peter Kooy (avec la *Messe des pêcheurs de Villerville*) (Harmonia Mundi).

Laurence Équilbey, Accentus, membres de l'Orchestre national de France, Sandrine Piau, Stéphane Degout (avec le *Cantique de Jean Racine*) (Naïve).

Michel Corboz, Ensemble vocal de Lausanne, Sinfonia Varsovia, Peter Harvey, Ana Quintans (avec la *Messe des pêcheurs de Villerville*) (Mirare).

Belle anthologie chorale (*Cantique de Jean Racine, Messe, Motets...*) par le Groupe vocal de France, dir. John Alldis (EMI).

MÉLODIES

Intégrales :

Gérard Souzay, Elly Ameling, Dalton Baldwin, piano. Ameling est excellente mais Souzay a été enregistré trop tard (quatre CD EMI, rééd. Brilliant Classics). On préférera la sélection de mélodies incluse dans le coffret Gérard Souzay, *Mélodies françaises* (quatre CD Philips "The Early Years").

Les meilleurs interprètes fauréens de l'après-guerre sont :

Camille Maurane et Pierre Maillard-Verger, piano : importante sélection de mélodies (XCP ou Philips "The Early Years").

Bernard Kruysen, Noel Lee, piano (Naïve).

Pour l'avant-guerre, on écouterait évidemment Charles Panzéra et Magdeleine Panzéra-Baillet, piano (EMI-Références).

Les enregistrements fauréens du créateur de *L'Horizon chimérique* sont aujourd'hui indisponibles. Certains sont téléchargeables sur le site de la BNF. On recherchera les rééditions Pearl, EMI-Références ou Dutton.

Quelques interprètes modernes se sont montrés excellents :

Nathalie Stutzmann, Catherine Collard, piano (RCA, rééd. Sony BMG).

Karine Deshayes a enregistré *La Chanson d'Ève* et *Le Jardin clos*, avec Hélène Lucas, piano (et des mélodies diverses) (Zig-Zag Territoires), ainsi que *La Bonne Chanson* dans la version avec ensemble de chambre (et le *Quatuor* op. 15), avec l'Ensemble Contraste (Zig-Zag Territoires), et sept mélodies avec orchestre, avec la suite d'orchestre de *Pelléas et Mélisande* et *Siegfried-Idyll* de Wagner (Orchestre de l'Opéra de Rouen, dir. Oswald Sallaberger) (Zig-Zag Territoires).

Yann Beuron, Billy Eidi, piano : sélection de mélodies (Timpani).

Anthologie de pages vocales dont *La Naissance de Vénus* par les Solistes de Lyon, dir. Bernard Têtu (EMI).

ŒUVRES LYRIQUES

Il n'existe plus aucun enregistrement disponible de *Prométhée*. On recherchera l'enregistrement dirigé par Roger Norrington (avec Danielle Galland, Maîtrise Gabriel-Fauré, Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo, Decca, non rééd. en CD).

Pénélope : une seule version "officielle", de haut niveau quoique stylistiquement mêlée, avec Jessye Norman, Alain Vanzo, Jocelyne Taillon et José Van Dam, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, dir. Charles Dutoit (Erato).

Les labels de rééditions permettent d'accéder à des bandes radio dont une au moins est indispensable :

Régine Crespin, Raoul Jobin, Christiane Gayraud, Robert Massard, Orchestre national de la RTF, dir. Désiré Émile Inghelbrecht (GOP ou Cantus Classics).

Les collectionneurs rechercheront trois autres versions radio :

Berthe Monmart, Georges Jouatte, Charles Cambon, Orchestre lyrique de la RTF, dir. Désiré Émile Inghelbrecht (Cantus Classics).

Régine Crespin, Guy Chauvet, Julien Haas, Orchestre du Teatro Colón de Buenos Aires, dir. Jean Fournet (Cantus Classics).

Josephine Veasey, André Turp, Richard Van Allan, Orchestre de l'Opéra de Cardiff, dir. David Lloyd-Jones (Gala).

INDEX DES NOMS

Ambroise, saint
Antonin, saint
Astruc, Gabriel
Auber, Daniel François Esprit
Aubert, Louis

Bach, Jean-Sébastien
Bagès, Maurice
Bardac, Emma
Bardac, Hélène
Bardac, Raoul
Baudelaire, Charles
Bagnies, Eugène
Bagnies, Marguerite
Beethoven, Ludwig van
Bellaigue, Camille
Berg, Alban
Berlioz, Hector
Bizet, Georges
Blanche, Jacques-Émile
Boëllmann, Léon
Bonnet, Joseph
Bouilhet, Louis
Boulanger, Nadia
Boulez, Pierre
Bourgeat, Fernand

Brahms, Johannes
Bréval, Lucienne
Briand, Aristide
Brimont, Renée de
Bruneau, Alfred
Busser, Henri
Bussine, Romain
Byron, George Gordon Noel, Lord

Campbell, Beatrice Stella
Caplet, André
Caraman-Chimay, Élisabeth : *voir* Greffulhe, Élisabeth
Casals, Pablo
Casella, Alfredo
Castelbon de Beauxhostes, Fernand
Castillon, Alexis de
Chabrier, Emmanuel
Charpentier, Gustave
Chénier, André
Cherubini, Luigi
Chevillard, Alexandre Camille
Choisnel, Gaston
Chopin, Frédéric
Choron, Alexandre
Clemenceau, Georges
Clerc, Camille
Clerc, Marie
Closset, Marie
Collin, Paul
Colonne, Édouard
Cortot, Alfred
Couperin, François
Cras, Jean

Damase, Jean-Michel
Debussy, Claude
Delafosse, Léon
Delgay, Bernard
DeMille, Cecil B.
Dietsch, Louis
Dominique, Jean
Donizetti, Gaetano
Dubois, Théodore
Dufaur de Saubiac, Simon-Lucien
Dukas, Paul
Dumas, Alexandre
Duparc, Henri
Dupont, Gabriel
Dutilleux, Henri
Dvořák, Antonín

Enesco, Georges
Eschyle

Fauchois, René
Fauré, Emmanuel
Fauré, Hélène
Faure, Michel
Fauré, Philippe
Fauré, Toussaint
Feuillet, Octave
Février, Henry
Feydeau, Georges
Flaubert, Gustave
Franck, César

Fremiet, Emmanuel

Fremiet, Marie

Gallet, Louis

García, Manuel

García, María de la Felicidad, dite la Malibran

Garcin, Jules

Gautier, Théophile

Gédalge, André

Gerhardt, Alban

Gigout, Eugène

Gluck, Christoph Willibald

Godard, Benjamin

Goethe, Johann Wolfgang von

Gounod, Charles

Gramsci, Antonio

Grandmougin, Charles

Greffulhe, Élisabeth, comtesse

Greffulhe, Henry, comte

Grey, Madeleine

Grieg, Edvard

Guillot de Sainbris, Antonin

Guiraud, Ernest

Haendel, Georg Friedrich

Hahn, Reynaldo

Halévy, Jacques Fromental Lévy, dit

Halphen, Fernand

Haraucourt, Edmond

Hasselmans, Alphonse

Hasselmans, Louis

Hasselmans, Marguerite

Haydn, Joseph

Hérolt, André-Ferdinand
Honegger, Arthur
Hugo, Victor
Huysmans, Joris-Karl

Indy, Vincent d'

Jankélévitch, Vladimir
Jean de la Croix, saint
Jehin, Léon
Jolivet, André

Kahn, Micheline
Kœchlin, Charles
Krettly, Robert
Kunc, Aymé
Lacombe, Paul
Ladmirault, Paul
Lalène, Germain
Lalène-Laprade, Hélène de : *voir* Fauré, Hélène
Lalo, Édouard
Lalo, Noémi
Lalo, Pierre
Laparra, Raoul
La Ville de Mirmont, Jean de
Leconte de Lisle, Charles
Lefebvre, Charles
Lefèvre, Gustave
Lemaire, Madeleine
Lenepveu, Charles
Leoncavallo, Ruggero
Leroux, Xavier
Le Soufaché, Joseph-Michel

Licad, Cecile
Liszt, Franz
Long, Marguerite
Lorrain, Jean
Lortat, Robert
Lubin, Germaine
Lugné-Poe, Aurélien Lugné, dit

Maddison, Adela
Maeterlinck, Maurice
Mallarmé, Stéphane
Marliave, Joseph de
Massenet, Jules
Maupassant, Guy de
Maus, Octave
Mauté de Fleurville, Mathilde
Mendelssohn, Felix
Mendès, Catulle
Messenger, André
Messiaen, Olivier
Meyerbeer, Giacomo
Milhaud, Darius
Miolan-Carvalho, Caroline
Montesquiou-Fézensac, Robert de
Monteverde, Claudio
Mozart, Wolfgang Amadeus
Muratore, Lucien
Musin, Ovide

Napoléon I^{er}
Napoléon III
Nectoux, Jean-Michel
Niedermeyer, Louis

Ollone, Max d'

Palestrina, Giovanni Pierluigi da

Panzéra, Charles

Pasdeloup, Jules

Patté, Jacques

Pierné, Gabriel

Polignac, Edmond, prince de

Polignac, Pierre de, prince Pierre de Monaco

Poulenc, Francis

Proust, Adrien

Proust, Marcel

Rabaud, Henri

Rachmaninov, Sergueï

Rameau, Jean-Philippe

Ravel, Maurice

Regnault, Henri

Régnier, Henri de

Renan, Ernest

Reyer, Ernest

Richepin, Jean

Rimski-Korsakov, Nikolai

Risler, Édouard

Robespierre, Maximilien de

Roger-Ducasse, Jean

Roland-Manuel, Roland Alexis Manuel Lévy, dit

Romieu, Auguste

Ropartz, Guy

Rostand, Edmond

Roussel, Albert

Rousselière, Charles
Rouvier, Maurice

Saint-Marceaux, René de
Saint-Saëns, Camille
Samain, Albert
Samazeuilh, Gustave
Sanzévitch, Tatiana de
Sargent, John Singer
Scey-Montbéliard, Louis, prince de
Scey-Montbéliard, princesse de : *voir* Singer, Winnaretta
Schmitt, Florent
Schönberg, Arnold
Schubert, Franz
Schumann, Robert
Scriabine, Alexandre
Séverac, Déodat de
Shakespeare, William
Silvestre, Armand
Singer, Winnaretta, princesse de Polignac
Strauss, Richard
Stravinsky, Igor
Sully Prudhomme, René Prudhomme, dit

Taffanel, Paul
Tchaïkovski, Piotr Ilitch
Theuriet, André
Thibaud, Jacques
Thomas, Ambroise
Tourgueniev, Ivan

Van Lerberghe, Charles
Verdi, Giuseppe

Verlaine, Paul
Viardot, Claudie
Viardot, Louis
Viardot, Marianne
Viardot, Paul
Viardot, Pauline
Vigny, Alfred de
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, comte de
Viñes, Ricardo
Vuillermoz, Émile

Wagner, Richard
Watteau, Antoine
Weldon, Georgina

Zola, Émile

INDEX DES ŒUVRES

MUSIQUE POUR PIANO

Allegro symphonique (piano à quatre mains) op. 68
Ballade pour piano (ou piano et orchestre), op. 19
Cinquième barcarolle, op. 66
Cinquième nocturne, op. 37
Deuxième barcarolle, op. 41
Deuxième impromptu, op. 31
Deuxième nocturne, op. 33 n° 2
Deuxième valse-caprice, op. 38
Dixième barcarolle, op. 104 n° 2
Dixième nocturne, op. 99
Dolly (piano à quatre mains), op. 56
Douzième barcarolle, op. 105 n° 2
Douzième nocturne, op. 107
Huit pièces brèves, op. 84
Huitième barcarolle, op. 96
Huitième nocturne, op. 84 n° 8
Neuf préludes, op. 103
Neuvième barcarolle, op. 101
Neuvième nocturne, op. 97
Onzième barcarolle, op. 105 n° 1
Onzième nocturne, op. 104 n° 1
Premier impromptu, op. 25
Premier nocturne, op. 33 n° 1
Première barcarolle, op. 26
Première valse-caprice, op. 30

Quatrième barcarolle, op. 44
Quatrième impromptu, op. 91
Quatrième nocturne, op. 36
Quatrième valse-caprice, op. 62
Romances sans paroles, op. 17
Septième barcarolle, op. 90
Septième nocturne, op. 74
Sixième barcarolle, op. 70
Sixième nocturne, op. 63
Thème et variations, op. 73
Treizième barcarolle, op. 116
Treizième nocturne, op. 119
Troisième barcarolle, op. 42
Troisième impromptu, op. 34
Troisième nocturne, op. 33 n° 3
Troisième valse-caprice, op. 59

MUSIQUE DE CHAMBRE

Andante pour violon et piano, op. 75
Berceuse, pour violon et piano, op. 16
Deuxième quatuor pour piano et cordes, op. 45
Deuxième quintette pour piano et cordes, op. 115
Deuxième sonate pour violon et piano, op. 108
Deuxième sonate pour violoncelle et piano, op. 117
Fantaisie pour flûte et piano, op. 79
Impromptu pour harpe, op. 86
Papillon, pour violoncelle et piano, op. 77
Premier quatuor pour piano et cordes, op. 15
Premier quintette pour piano et cordes, op. 89
Première sonate pour violon et piano, op. 13
Première sonate pour violoncelle et piano, op. 109
Quatuor à cordes, op. 121

Romance, pour violon et piano, op. 28
Romance, pour violoncelle et orgue ou piano, op. 69
Sérénade, pour violoncelle et piano, op. 98
Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 120
Une châtelaine en sa tour, pour harpe, op. 110

MUSIQUE SYMPHONIQUE ET CONCERTANTE

Chant funéraire, sans op.
Concerto pour violon et orchestre, op. 14
Élégie pour violoncelle et orchestre, op. 24
Fantaisie pour piano et orchestre, op. 111
Intermède symphonique, sans op.
Masques et Bergamasques, ballet, op. 112
Symphonie en fa majeur (Suite d'orchestre), op. 20
Symphonie en ré mineur (détruite)

MUSIQUES DE SCÈNE

Caligula (Dumas), op. 52
Le Voile du bonheur (Clemenceau), sans op.
Pelléas et Mélisande (Maeterlinck), op. 80
Shylock (Haraucourt), op. 57

MUSIQUE VOCALE

ŒUVRES LYRIQUES

Pénélope (Fauchois), sans op.
Prométhée (Lorrain, Hérold), op. 82

MUSIQUE CHORALE PROFANE

La Naissance de Vénus (Collin), op. 29
Les Djinnns (Hugo), chœur, op. 12

Madrigal (Silvestre), op. 35
Pavane (Montesquiou), op. 50

MUSIQUE CHORALE SACRÉE

Ave Maria, sans op.
Ave verum, op. 65
Cantique de Jean Racine, op. 11
Messe basse, sans op.
Messe des pêcheurs de Villerville, sans op.
Requiem, op. 48
Salve Regina, op. 67
Super flumina Babylonis, sans op.

MÉLODIES

Accompagnement (Samain), op. 85 n° 3
Après un rêve (Bussine), op. 7 n° 1
Arpège (Samain), op. 76 n° 2
Au bord de l'eau (Sully Prudhomme), op. 8 n° 1
Au cimetière (Richepin), op. 51 n° 2
Aurore (Silvestre), op. 39 n° 1
Barcarolle (Monnier), op. 7 n° 3
Chanson (Régner), op. 94
Chant d'automne (Baudelaire), op. 5 n° 1
Clair de lune (Verlaine), op. 46 n° 2
Dans la forêt de septembre (Mendès), op. 85 n° 1
Fleur jetée (Silvestre), op. 39 n° 2
Hymne (Baudelaire), op. 7 n° 2
Ici-Bas (Sully Prudhomme), op. 8 n° 3
L'Absent (Hugo), op. 5 n° 3
L'Aurore (Hugo), op. posthume
La Chanson du pêcheur (Gautier), op. 4 n° 1
La Fleur qui va sur l'eau (Mendès), op. 85 n° 2

La Rançon (Baudelaire), op. 8 n° 2
La Rose (Leconte de Lisle), op. 51 n° 4
Larmes (Richepin), op. 51 n° 1
Le Don silencieux (Dominique), op. 92
Le Papillon et la Fleur (Hugo), op. 1 n° 1
Le Parfum impérissable (Leconte de Lisle), op. 76 n° 1
Le Pays des rêves (Silvestre), op. 39 n° 3
Le Plus Doux Chemin (Silvestre), op. 87 n° 1
Le Ramier (Silvestre), op. 87 n° 2
Le Secret (Silvestre), op. 23 n° 3
Les Berceaux (Sully Prudhomme), op. 23 n° 1
Les Présents (Villiers de L'Isle-Adam), op. 46 n° 1
Les Roses d'Ispahan (Leconte de Lisle), op. 39 n° 4
Lydia (Leconte de Lisle), op. 4 n° 2
Mai (Hugo), op. 1 n° 2
Nell (Leconte de Lisle), op. 18
Notre amour (Silvestre), op. 23 n° 2
Pleurs d'or (Samain), duo op. 72
Prison, op. 83 n° 1
Puisqu'ici-bas toute âme (Hugo), duo op. 10 n° 1
Rêve d'amour (Hugo), op. 5 n° 2
Seule ! (Gautier), op. 3 n° 1
Soir, op. 83 n° 2
Spleen, op. 51 n° 3
Tarentelle (Hugo), duo op. 10 n° 2

CYCLES

Cinq mélodies "de Venise" (Verlaine), op. 58
L'Horizon chimérique (La Ville de Mirmont), op. 118
La Bonne Chanson (Verlaine), op. 61
La Chanson d'Ève (Van Lerberghe), op. 95
Le Jardin clos (Van Lerberghe), op. 106

Mirages (Brimont), op. 113

Poème d'un jour (Grandmougin), op. 21

Ouvrage réalisé
par le Studio [Actes Sud](#)

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako
www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.