

CESAR FRANCK,
musicien des joies profondes

Ce n'est pas sans réticences que je reproduis ici le texte de la communication que j'ai eu l'honneur de présenter à la réunion du 9 février dernier de la Société liégeoise de Musicologie, car je me rends trop bien compte qu'elle puisait sa force dans les nombreux exemples qui l'illustraient. Privés de ce soutien, mes commentaires me paraissent bien peu originaux. Mais qui pourrait dire quelque chose de bien neuf après les excellentes monographies de Vincent d'Indy et de Maurice Emmanuel, les études pénétrantes de Romain Rolland, de Paul Dukas, de Henri Woolett, de Charles Van den Borren qui analysent si parfaitement l'art et le rôle historique de Franck? Léon Vallas, dans La véritable histoire de César Franck, paraît bien avoir épuisé tout de ce qu'on peut dire de sérieux sur sa biographie et sur le milieu artistique contemporain. Parallèlement, La Musique de l'amour de Charles Oulmont et les très nolis livres de notre concitoyen Maurice Kunel, où l'auteur s'attache à faire revivre le milieu familial du maître, raviront les amateurs d'anecdotes authentiques.

Le thème même que j'avais choisi était bien dangereux. N'allait-il pas m'entraîner dans un développement littéraire où le parallèle avec Camille Mauclair s'établirait automatiquement à mon désavantage. N'avais-je pas un peu trop présente à l'esprit son évocation de la sonate de Franck, jouée par Ysaÿe et Pugno, dont la première phrase m'avait si fort impressionné quand j'étais adolescent :
" Le piano est un cecueil auprès duquel le violon prie..."

A l'opposé, l'ouvrage du musicologue allemand Wilhelm Mohr, paru à Stuttgart en 1942, me ramenait assez brutalement sur terre. Partant d'un point de vue raciste, il s'évertue à démontrer que les ascendances germaniques de Franck sont la raison fondamentale de l'orientation romantique et mystique de son génie (1)

Certes César Franck - pas plus d'ailleurs que Berlioz, Gounod, Lalo ou Saint-Saëns - n'a jamais dissimulé son admiration pour Beethoven et Schubert, ni pour Weber et Liszt. Il est exact que sa famille est originaire de Völkerich (Gemmenich) où son père est né en 1794 et sa mère, Marie-Catherine-Barbe Frings d'Aix-la-Chapelle. Nicolas Franck, le père de César, s'est installé à Liège en 1817; il s'y est marié en 1820 et César est né à Liège le 12 décembre 1822. Si sa maman lui a appris à réciter ses prières en allemand, par contre, toute son éducation se fit à Liège en langue française, y compris à l'École royale de Musique qui venait d'ouvrir ses portes en 1826, à l'intervention du gouvernement hollandais, pour lors maître du destin des Belges. Les locaux provisoires de l'École s'élevaient à quelques pas du domicile des Franck. Sous l'impulsion de son directeur, Joseph Daussoigne-Méhul, l'enseignement s'inspirait directement de celui du Conservatoire de Paris, le plus moderne qui fut à cette époque (2). C'est d'ailleurs là que César Franck parachèvera des études brillamment commencées à Liège.

Pour en terminer avec ces considérations d'ordre biographique, rappelons que Léon Vallas explique dans quelles circonstances César Franck, qui croyait avoir été naturalisé français avec son père dans son enfance, opte officiellement pour la France beaucoup plus tard, au moment de sa nomination de professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Mais depuis longtemps déjà, sentimentalement, il avait fait de la France sa terre d'élection. En 1870, ses

fils veulent s'engager comme volontaires et lui-même apporte le témoignage de son amour pour la France en composant deux odes patriotiques pleines d'enthousiasme : Paris (1870) et Patria, sur des vers de Victor Hugo durant la Commune de Paris (1871). (3)

Mais plutôt que de nous égarer dans ces dédales politico-racistes, relisons l'inscription qui figure sur le monument César Franck, érigé dans le foyer du Conservatoire de Liège. Elle résume sa biographie en quelques mots qui suffisent largement : "César Franck. 1822-1890. Hommage de la Ville de Paris où il a vécu, à la Ville de Liège où il est né".

* * *

César Franck présente le cas assez fréquent, encore que méconnu, du jeune artiste admirablement doué, tant pour la virtuosité que pour la composition, qui s'enlise dans un milieu artistique banal. Pour s'en dégager, pour écrire son oeuvre, pour se "réaliser", il lui faudra beaucoup de courage, de volonté, de patiente ténacité et aussi, il faut bien en convenir, le coup de pouce du Destin.

Pour Franck, ce sera, en 1858, sa nomination d'organiste à la basilique Sainte-Clotilde, à Paris, dont il inaugurera, l'année suivante, le nouvel orgue symphonique construit par Cavallé-Coll. Beaucoup plus tard, en 1872 - il a cinquante ans! - c'est une autre nomination : celle de professeur d'orgue au Conservatoire national de Paris.

Heureuse coïncidence, un an plus tôt, Romain Bussine et Camille Saint-Saëns ont créé la Société nationale de Musique dans le but de faire entendre et de promouvoir les oeuvres des compositeurs français vivants, en particulier la musique de chambre et la musique symphonique, méconnues par le grand public français. Au programme du premier concert, nous trouvons le Trio opus 1 n°1, en fa dièse, composé par César Franck trente ans auparavant, en 1840, ignoré en France bien que Franz Liszt et von Bülow l'aient joué avec succès à plusieurs reprises en Allemagne.

Pourtant, ce n'est qu'en 1880, avec la création de son Quintette à clavier en fa mineur,) la Société nationale, que la profondeur et la puissante originalité de la musique de César Franck sont enfin appréciées à leur juste valeur par le public français.

Dès lors, pendant les dix années qui lui restent à vivre, les chefs-d'oeuvre se succèdent, qui s'imposent irrésistiblement en dépit d'âpres controverses et d'hostilités déclarées.

Paradoxe! quand Franck meurt en 1890, son oeuvre est dépassée au moment même qu'elle triomphe, mais cela n'apparaît clairement qu'avec le recul du temps. Fauré et Massenet ont quarante-cinq ans et sont au seuil de la gloire; Debussy atteint la trentaine; dans trois ans, il fera entendre son Quatuor aussitôt suivi du Prélude à l'après-midi d'un faune. A vingt-quatre ans, Eric Satie a déjà composé ses Sarabandes, ses Gymnopédies et ses Grossiennes pour piano. Au Conservatoire de Paris, un jeune étudiant de quinze ans fait ses classes chez Gabriel Fauré : c'est Maurice Ravel.

La roue du Temps a tourné! Inexorablement, elle a déplacé les données de l'esthétique musicale. Les jeunes compositeurs sont à la recherche d'un langage susceptible de traduire ces "pensers nouveaux"...

Car le langage musical est un moyen d'expression qui, s'il n'a pas la précision objective des langues parlées, a sur elles l'avantage d'un pouvoir proprement poétique, capable d'éveiller des images mentales, de suggérer les sensations les plus délicates, de provoquer les impressions les plus fugitives comme les émotions les plus vives.

L'auditeur réceptif à ces persuasions en vient à oublier que, tout comme les langues parlées, la Musique obéit à des règles de syntaxe et de grammaire à la fois rationnelles et conventionnelles qui permettent, en quelque sorte, de décoder le message du compositeur.

C'est dans cette optique que je vous convie aujourd'hui à une sorte de revue des éléments fondamentaux du langage de Franck, à une approche très générale du décryptage qu'il implique pour être appréhendé, en espérant, par cette démarche plus musicale que musicologique ou esthétique, atteindre au principe fondamental de l'éthique franckiste.

* * *

Quand on parcourt les journaux français et belges de 1922, on est frappé par l'enthousiasme qui entoure la commémoration du 100^e anniversaire de la naissance de César Franck. Par contre, en 1972, il s'en est fallu de peu que le 150^e ne soit oublié (4) C'est que dans notre monde en perpétuelle agitation, instable et braqué vers un avenir incertain, on ne se retourne plus guère vers les jalons qui ont marqué notre route. Un arpenteur qui ferait cela serait certain de zigzaguer...

Certes, la langue musicale vieillit et ses structures, sa grammaire paraissent bien plus vite désuètes que celles des langues parlées. Telle agrégation de sons dont la dissonance paraissait âpre et virulente aux contemporains de Beethoven ou de Berlioz a perdu son agressivité au cours des temps, par une sorte d'érosion due à un emploi trop fréquent de ce qui devient finalement une recette de métier.

L'harmonie classique, qui est fondamentalement un jeu naturel de tensions - provoquées par les accords dissonants - et de détentes - les repos sur les accords consonants - est une chose bien démodée depuis la lointaine époque où Monteverdi, l'un des premiers, avait compris et montré dans ses œuvres tout le parti expressif que le compositeur pouvait tirer de cette dynamique des accords, en utilisant les dissonances pour traduire le doute, l'inquiétude, la douleur et les consonances pour exprimer le calme, la joie, l'autorité, la stabilité, la puissance.

Bien sûr, cette dynamique expressive de l'harmonie n'a jamais été seule en cause dans l'art musical. Bien des siècles avant qu'elle n'existe, c'est la mélodie, le mouvement, les rythmes, les timbres des voix et des instruments qui ont joué ce rôle. Née au 17^e siècle, l'harmonie s'y associe, impose progressivement sa loi avant d'être surpassée, supplantée par les jeux de timbres et de rythmes qui occupent aujourd'hui la première place, quand ce n'est pas une position exclusive.

Naguère, et par tempérament sans doute, les maîtres italiens attribuaient la prépondérance à la mélodie. L'école française, fidèle aux principes posés par Jean-Philippe Rameau au 18^e siècle, accorde la primauté à l'enchaînement des accords: "C'est à l'harmonie qu'il appartient de remuer

les passions, écrivait Rameau; la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement".

D'instinct, et sans connaître Rameau, César Franck s'est rangé à cet avis. Le thème initial de sa Sonate pour piano et violon offre un exemple caractéristique de mélodie directement issue de l'harmonie. Le piano fait d'abord résonner un accord de 9^e de dominante que le violon arpège et transforme en mélodie

Ex.1 - Sonate piano et violon - 1er mouvement - les huit premières mesures.

Vous avez entendu cet accord dissonant se maintenir longtemps en équilibre instable avant de se résoudre sur l'accord parfait de la majeur. Il en résulte une tension qui, dans le cas présent, exprime une sorte d'interrogation inquiète qui s'intensifie en même temps que l'idée musicale prend sa forme complète.

Ex.2 - Idem - Les trente premières mesures.

Le thème du final de cette Sonate - que le piano et le violon jouent en canon, un des procédés favoris de César Franck - exprime un tout autre sentiment. Issu de l'harmonie lui aussi, mais cette fois d'accords parfaits éminemment stables, il suggère une impression de paix heureuse, de bonheur rayonnant qui, d'emblée, tend vers une sorte de jubilation.

Ex.3 - Sonate pour piano et violon - Final - les 37 premières mesures.

Ces deux exemples, très représentatifs de la nature harmonique des thèmes de Franck, nous ont aussi montré l'emploi expressif qu'il entend faire de leurs caractéristiques. Aux accords dissonants la mission de suggérer l'inquiétude, la douleur, le désarroi; aux accords consonants celle de dire le calme, la paix du coeur, l'allégresse des joies profondes.

* * *

Par son insistance, la répétition d'une cellule thématique - comme Beethoven le fait au début de sa 5^e Symphonie - accroît l'intensité de l'expression. Chez Franck, cette répétition se fait sous forme d'une progression où la phrase musicale décrit une courbe très ample, que sa chute ramène le plus souvent à son point de départ. C'est le cas dans l'introduction de la Symphonie en ré mineur.

Ex.4 - Symphonie - Introduction : début.

La reprise de ce thème sur d'autres degrés de la gamme, l'apparition de dessins nouveaux fait évoluer cette méditation sombre vers une inquiétude croissante qui se justifie quand, par un changement de mouvement, de nuance et de timbres, Franck transforme cette réflexion angoissée en une véritable agression.

Ex.5 - Symphonie - Fin de l'Introduction et début de l'allegro.

Nous venons de toucher à une autre particularité de la langue musicale de Franck : l'emploi expressif des tonalités.

C'est une doctrine très ancienne que les Grecs connaissaient sous le nom d'éthos, doctrine dont le principe s'est maintenu, à travers toutes sortes de vicissitudes, jusque chez

les maîtres classiques et romantiques.⁽⁵⁾ Il est patent qu'ils se servent du mode mineur pour exprimer la peine, le désespoir et qu'au contraire la joie, l'enthousiasme sont chantés dans le mode majeur.

De surcroît, César Franck explique à ses élèves que les tons clairs sont ceux dont l'armature est chargée de dièses, tandis qu'il qualifie de tons sombres ceux qui sont affectés de bémols à la clé. Dès lors, il va de soi que, pour lui, les modulations - selon qu'elles s'orientent vers des tons diésés ou vers des tons bémolisés - exprimeront toutes les gradations de la joie ou de la peine au cours de leur cheminement.

Or, César Franck pousse l'emploi des modulations jusqu'à ses extrêmes limites. Non seulement, comme chez les maîtres classiques, toute une phrase est déportée au cours de véritables migrations tonales, prescrites par la construction même de la sonate et de la symphonie, mais de plus il innove en employant systématiquement la modulation sur place et la modulation intro-tonale.

La modulation sur place, c'est le déséquilibre momentané d'un accord consonant provoqué par le déplacement d'une, voire de deux de ses notes constitutives. Les quatre premières mesures du Quatuor à cordes de Franck nous donnent une idée de ce type de modulation. Au soprano, le 1er violon chante imperturbablement une mélodie construite sur trois notes : ré, fa dièse, la - les trois notes de l'accord parfait de ré majeur. A la basse, le violoncelle soutient sans broncher la tonique ré. Mais aux parties intermédiaires, dans la deuxième mesure, les notes de l'accord s'infléchissent. Le 2e violon décrit une très légère courbe ascendante : la - si, si bémol - la. Le violoncelle qui, en plus du ré de la basse, joue aussi un la, laisse celui-ci s'incliner momentanément - 2e mesure - vers un sol dièse.

Du point de vue expressif, c'est comme si une ombre très légère était fugitivement projetée sur la radieuse luminosité du thème chanté par le violon

Ex.6 - Quatuor à cordes - les quatre premières mesures.

La première phrase du Quatuor offre aussi un exemple très clair de modulations intro-tonales que Gevaert définit comme des modulations passagères à l'intérieur d'une phrase musicale, laquelle commence et finit, comme il se doit, dans le même ton.

Ex.7 - Quatuor à cordes - 1e phrase jusqu'à la reprise du thème par le violoncelle.

Viennent ensuite les modulations classiques qui conduisent vers une autre idée musicale, exposée dans un autre ton. Reprenons l'exemple précédent à l'endroit où nous venons de l'interrompre. Le violoncelle chante à plusieurs reprises le début du thème qu'avait exposé le violon, d'abord en ré majeur, puis il module dans différentes tonalités pour nous conduire vers la 2e phrase, chantée par le violon

Ex.8 - Quatuor - suite modulante de la 1e phrase et début du 2e thème. Mesures 1⁵ à 27 et suiv.

Le début du 2^e thème de ce premier mouvement du Quatuor que nous venons d'entendre tout à la fin de cet exemple nous révèle un autre procédé caractéristique de l'écriture du maître: l'amplification thématique.

Au lieu de répéter la même formule mélodique, Franck intensifie sa signification en accroissant les intervalles qui séparent les sons les uns des autres et, d'autre part, en comblant partiellement ces vides agrandis par des éléments chromatiques. Il en résulte à la fois une amplification de l'ambitus mélodique dans le sens vertical et, dans le sens horizontal, un élargissement de la cellule thématique.

Eventuellement, ces motifs sont répétés "en miroir", par renversement.

Mais pour cela, il faut que la mélodie soit fermement accrochée à une note-pivot qui empêche les amplifications thématiques, le chromatisme et les modulations "sur place" qui en résultent de s'égarer dans des digressions oiseuses.

La belle cantilène du cor anglais au début du deuxième mouvement (Allegretto) de la Symphonie en ré mineur offre un exemple caractéristique d'amplifications thématiques bien attachées à une note-pivot (ici la dominante fa du ton de si bémol mineur)

Ex.9 - Symphonie - Début de l' allegretto.

* * *

L'esthétique de l'époque romantique, basée sur des contrastes, des sautes d'humeur que les compositeurs traduisent par des oppositions thématiques tranchées, faisait courir aux oeuvres de grandes dimensions le risque de tomber dans le disparate. Déjà Beethoven, ensuite Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner s'étaient rendus compte du danger et avaient eu recours pour y pallier, à des procédés tels que le rappel de thèmes, l'idée fixe ou le leit-motiv pour relier entre-elles les différentes parties d'une sonate, d'une symphonie ou d'un opéra.

Il appartenait à César Franck d'apporter à ce problème une solution complète et définitive en créant ce que ses disciples ont appelé la forme cyclique dont l'esprit vivifie l'architecture de tout son oeuvre.

Il s'agit tout d'abord de rappeler les thèmes entendus au début d'une oeuvre dans les mouvements suivants et surtout dans le final, où ils sont combinés entre-eux. En les faisant chanter simultanément dans un contrepoint d'une aisance déconcertante, Franck leur confère leur ultime signification.

En outre - et ceci est plus important encore - la quasi-totalité du matériel thématique d'une oeuvre est issue d'une ou deux cellules génératrices. La cellule génératrice est une sorte de matériau primitif, groupe de trois ou quatre notes dont Franck fait naître, par le truchement des procédés que nous venons d'examiner, ces thèmes expressifs, ces belles et longues idées musicales qui caractérisent sa manière.

C'est ainsi que toute la thématique de l'admirable sonate pour piano et violon est apparentée. La cellule génératrice dont elle dérive est un simple motif de trois notes, rien qu'un mouvement ascendant-descendant : ré -fa dièse -ré . C'est la raison pour laquelle un certain "air de famille" transparaît à travers la personnalité des deux thèmes que

nous avons entendus tout à l'heure: 1er mouvement: ré-fa dièse-ré -(si-sol dièse- fa dièse- si- ré), final : si- do dièse - la (sol dièse- fa dièse- mi). Nous observerons la même parenté entre :

Ex.10- Sonate pour piano et violon -

1° 3e mouvement(Recitativo fantasia): entrée du piano, suivie de l'entrée du violon en solo.

2° 2e et 3e motifs générateurs (au violon): partition p.26, mesures 53-54(1e portée): la dièse-si-ré-do dièse et mesures 59-60(3e portée): fa dièse si fa dièse -do dièse-fa d.

3° 2e mouvement : Allegro: mesures 4-5 et, de façon plus évidente encore, au moment de l'entrée du violon, mesures 14-15 : à la basse du piano : ré-fa-mi(cellule génératrice très élargie au violon : la- si-do-do-si .

De même, pour assurer la cohésion entre les trois mouvements d'esprit si différent du Prélude, Choral et fugue pour piano, Franck utilise la cellule génératrice: fa dièse(mi)mi-ré. Présentée sous divers aspects - notamment en une sorte d'aller et retour : fa dièse-sol-la-sol-fa dièse - elle voyage à travers l'oeuvre, annonçant même dès le prélude le sujet de la fugue finale. Voici ce sujet de fugue, avec sa réponse, exposé au début du final

Ex.11 a - Prélude-Choral et Fugue pour piano.Partition p.12.

Le thème du choral, tout différent, est comme un secours qui descend du ciel vers une âme souffrante

Ex.11 b- Partition, p.8 (Choral), mesures 12 et suivantes.

Franck réalise une première association entre ces deux idées si dissemblables en introduisant les trois énoncés du choral par des phrases d'un caractère apaisant, bien que construite sur la plaintive cellule génératrice.

Ensuite, au moment de conclure la fugue, il s'arrête sur un accord suspensif de septième de dominante, comme si souvent Buxtehude et Bach l'ont fait avant lui, et se lance dans un long épisode (quatre pages et demi sur les vingt-deux que compte la partition) qu'il intitule: "Come una cadenza". Profitant de la liberté qu'il s'octroie ainsi, Franck recrée d'abord l'ambiance du prélude, avec ses accords arpégés, mais appuyés ici sur un nouvel aspect de la cellule génératrice. Le thème du choral émerge lentement de cette brume sonore, s'affirme progressivement, relègue le thème de la fugue dans le grave du clavier et conclut dans une péroraison glorieuse, tout illuminée par le ton de si majeur, où il résonne en fanfare, manifestant la victoire de la Foi sur le doute et l'inquiétude.

Ex.12 - Prélude, choral et fugue (p.17) : dernière apparition du sujet de la fugue - très brève suspension - Come una cadenza et conclusion.

Les exemples abondent de ces confrontations thématiques qui ne sont pas des jongleries de fort en thèmes, mais, bien au contraire, des épisodes nécessaires à la compréhension des idées musicales et même à la structure de l'oeuvre. A cet égard, je citerai la Symphonie où le Scherzo, au lieu de constituer, comme il est de tradition depuis Beethoven, une partie indépendante, juxtaposée aux autres, est inséré dans le mouvement lent (Allegretto), ce qui stupéfia les auditeurs de 1889

et provoqua de vives critiques chez les adversaires de Franck. Mais celui-ci expliquait tranquillement à son élève Pierre de Bréville: "... L'Andante et le Scherzo sont liés l'un à l'autre. Je les avais voulus de telle sorte que chaque temps de l'Andante égalant une mesure du Scherzo, celui-ci put, après développement complet des deux morceaux, se superposer au premier. J'ai réussi mon problème..." C'est probablement cette contrainte qui explique l'indication inattendue de ce mouvement lent : Allegretto. Il fallait éviter qu'on ne le prit trop lentement, sous peine de devoir accélérer lors de la superposition. On observe d'ailleurs un rapport de vitesses analogue dans le troisième choral.

De fait, la solution du problème imaginé par Franck est réalisée avec une telle aisance, une telle élégance que cela paraît tout simple et si naturel qu'on ne peut y trouver la moindre trace de calcul préalable.

Ex.13 - Symphonie, épisode du 2e mouvement : scherzo, suivi de l'entrée superposée du thème de l'Allegretto. Mesures M à N.

L'attitude réflexive de Franck à l'égard des formes classiques, ce comportement qui le conduit à les revivifier, à rénover leur aspect sans jamais cesser de respecter leur esprit l'incite également à ne pas répéter la solution originale qu'il a trouvée. Chez Franck, la construction de chaque oeuvre dépend de la nature des idées et du chemin qu'il leur fait suivre pour résoudre les problèmes psychologiques qu'elles expriment.

Mais pour réussir ces prouesses, il fallait être tout à la fois un harmoniste aussi novateur que Wagner, un inventeur de mélodies aussi inspiré que Franz Liszt, un architecte aussi puissant que Beethoven et un contrapuntiste aussi prodigieusement habile que Jean-Sébastien Bach lui-même.

* * *

Cet esprit d'invention se retrouve dans les quatre poèmes symphoniques de César Franck : Rédemption - les Eolides - Le Chasseur maudit - Les Djinns. Une très importante partie de piano solo fait de ce dernier une oeuvre exceptionnelle dans la littérature de cet instrument. Elle introduit aussi l'idée de "poème symphonique pour instrument soliste et orchestre", reprise par Eugène Ysaÿe et par Ernest Chausson au bénéfice des instruments à cordes.

Inspiré par une oeuvre de Victor Hugo, Les Djinns de César Franck commencent au moment où le poète évoque le déferlement des génies malfaisants sur la terre. La horde sauvage sème la terreur, passe, s'éloigne, disparaît et le poète conclut:

J'écoute
Tout fuit
Tout passe
L'Espace
Efface
Le bruit.

Ex.14 - Les Djinns - épisode final

Les adversaires de Franck critiquent volontiers la densité de son écriture orchestrale et prennent comme cible la Symphonie. C'est ne pas comprendre que le choix de l'orchestration - tout comme celui des modulations et de la structure des oeuvres - dépend chez Franck des idées qu'il veut exprimer. C'est aussi feindre d'ignorer la légèreté de l'instrumentation des Djinns, des Eolides, des Variations symphoniques et plus

encore de "Psyché, poème symphonique pour orchestre et chœurs", vaste composition en six parties - dont deux seulement font intervenir les chœurs - qui échappe elle aussi à toute classification traditionnelle.

Écoutons ce bref interlude qu'est la deuxième partie de "Psyché". Il est intitulé "Psyché enlevée par les Zéphyr". C'est avec une sobriété émue et tendre et un coloris orchestral tout en demi-teintes que le compositeur évoque le rapt de Psyché endormie, rapt ordonné par Aphrodite, jalouse de la beauté de la jeune princesse.

Ex.15- "Psyché" : 2e partie "Psyché enlevée par les Zéphyr".

* * *

Les qualités des œuvres vocales de Franck - comme la "Messe à trois voix" avec son célèbre "Panis angelicus" et le délicieux oratorio "Rebecca", composé en 1889 et très injustement négligé - ont été éclipsées par la magnificence des "Béatitudes, poème musical en un Prologue et huit Chants d'après le Sermon sur la montagne" auquel Franck a travaillé pendant dix ans, de 1869 à 1879.

Il est bien embarrassant de choisir un exemple dans cette monumentale partition où Franck a accumulé les beautés musicales en dépit de la médiocrité de la paraphrase poétique que lui avait fournie une certaine Madame Colomb. C'est assez arbitrairement que j'ai choisi la fin de la 2e Béatitude en particulier parce qu'elle fait entendre les différents protagonistes de l'œuvre. Dans sa première partie, c'est l'orchestre qui a symbolisé l'esprit de révolte qui anime les humains. Mais il s'apaisera devant les consolations apportées par un quatuor de voix célestes et par le chœur des Anges et il s'inclinera devant la promesse du Christ qui proclame : "Heureux ceux qui sont doux car ils posséderont la Terre".

Ex.16 - Fin de la 2e Béatitude.

* * *

C'est après les "Béatitudes", vers 1880, que les disciples de César Franck en vinrent à le considérer comme un immuable "Pater seraphicus". Pourtant, alors même qu'il atteint la soixantaine, sa personnalité passionnée éclate dans trois chefs-d'œuvre qu'il nous reste à évoquer : le "Quintette en fa mineur" (1879), les "Trois chorals d'orgue" (1890) et entre eux, en 1885, les "Variations symphoniques pour piano et orchestre" qui nous serviront de conclusion.

Chacun d'eux, à sa manière, montre un César Franck très humain, en proie à des luttes intérieures, à des impulsions parfois violentes qu'il surmonte à force de volonté et soutenu par sa foi inébranlable en la bonté de Dieu et même, quoiqu'il n'en ait guère de raisons, dans celle des hommes.

On a peine à croire que cette œuvre tumultueuse qu'est le "Quintette à clavier en fa mineur" ait été composé à l'époque où Franck achevait ses "Béatitudes", c'est-à-dire en 1878-1879. Faut-il y voir une sorte de catharsis, un exutoire à des passions trop longtemps refoulées ? De nombreux témoignages contemporains montrent que le "Père Franck" n'était pas un personnage aussi paisible que sa réelle modestie, son désintéressement et sa véritable bonté peuvent le faire supposer. Un homme "intense", disait de lui son fils Georges. Il est certain

qu'il s'est appliqué, sa vie durant, à maîtriser ce tempérament par un constant effort de volonté, nourrissant son combat de sa confiance en Dieu.

A ne s'en tenir qu'aux apparences, la profusion de thèmes contrastants du "Quintette" est une parfaite illustration du conflit romantique qui oppose l'artiste à la société. Mais là où Beethoven, victime de l'adversité, entre personnellement en lutte contre des éléments extérieurs à lui-même, il s'agit toujours, chez Franck, d'une lutte intérieure. Conflit à la fois psychologique et sentimental, où il combat les passions qui l'agitent et que sa morale lui enjoint de refouler.

S'il en était autrement, s'il s'agissait d'une lutte contre un adversaire venu de l'extérieur, comment justifier la forme cyclique et l'apparemment des thèmes ? Car, ne nous y trompons pas, pour l'artiste créateur, la technique n'est jamais qu'un moyen dont il se sert pour exprimer ses pensées. Les cadres traditionnels deviennent-ils insuffisants ? il les élargit, les brise au besoin, leur associe des formes différentes, en crée de nouvelles, amalgame des procédés issus d'époques et de styles différents que son génie fond dans le creuset d'une oeuvre originale.

C'est ce qu'ont fait Monteverdi, Bach, Beethoven. C'est aussi ce que fait César Franck pour qui la forme cyclique n'est rien d'autre qu'une technique d'expression et la parenté thématique le procédé qui rend tangible les divers aspects d'un seul et même fondement spirituel : l'âme de César Franck.

Écoutons, dans le "Quintette", le thème passionné de l'introduction, avec sa terminaison subitement implorante, et le second thème plaintif, las, résigné qui lui répond aussitôt, chanté par le piano, comme l'interrogation angoissée d'une âme qui cherche la force de Dieu.

Ex.17a- Quintette en fa mineur. Début de l'introduction: Molto moderato quasi lento. Mesures 1-25 (lettre B)

Le conflit tragique longuement développé dans ce premier mouvement devenu un "Allegro" - avec mutation du premier thème (mesure 50) et introduction de nombreux motifs secondaires - se termine dans une sorte de désespérance

Ex.17b - Quintette - Fin du 1er mouvement: (Lettre X, page 33 de la partition de piano) jusqu'à la fin.

Le 2e mouvement "Lento, con molto sentimento", n'apporte qu'un apaisement tout relatif car, à la pitié qui descend du ciel, l'âme inquiète ne répond que par une longue plainte.

Pour traduire la foi chancelante de cette âme, Franck utilise un procédé caractéristique fréquent dans son oeuvre : les trois énoncés du court motif qui sert d'assise à ce thème se font alternativement en majeur et en mineur. Cette ambiguïté modale à l'intérieur d'un thème produit des effets de lumière, que l'on pourrait comparer à ceux d'un ciel après l'orage, où la grisaille des nuages disloqués par la tempête laisse passer de fugitifs rayons de soleil. Peut-être Franck en avait-il trouvé le modèle dans le Quintette à cordes op.163, en do (1828) premier thème du premier mouvement.

Ex.18- Quintette - Début du 2e mouvement: Lento con molto sentimento. La mineur (3e et 4e mesures)

La timide espérance qui apparaît dans la péroraison de ce mouvement est balayée d'un seul coup par l'entrée agressive du final, "Allegro non troppo, ma con fuoco" qui commence par un extraordinaire "ostinato" chromatique dit par le second violon. Mais on entend aussitôt gronder au piano un thème de volonté de combat contre les forces mauvaises. Repris par les cordes avec une ardeur véhémement, il personnifie la révolte de tout ce qu'il y a de bon et de valable chez l'homme en lutte contre lui-même.

Écoutons le calme résigné de la fin du mouvement lent, suivi d'une lueur d'espérance et, tout aussitôt, du dramatique sursaut du final.

Ex.19 - Fin du Lento (4 mesures avant la lettre I, page 48
Début du final (jusque lettre D, p.55)

La thématique abondante de cette oeuvre complexe permet des confrontations passionnées au cours des divers mouvements mais surtout dans le dernier; où l'homme en lutte contre ses désirs redevient, après bien des chutes, maître de lui-même. Finalement, le thème de l'incertitude est refoulé par celui du combat qui éclate en fanfare, dans la lumière du ton de fa majeur, et se précipite dans une course haletante vers une péroraison aussi brève que catégorique.

Ex.20 - Fin du 3e mouvement (à partir de la lettre U, p.74, vers le ton de fa majeur).

Si je me suis quelque peu attardé sur ce "Quintette" - dont il y aurait encore bien des choses à dire à propos de la nature de chaque thème pris en particulier - c'est qu'il s'agit de la première oeuvre où Franck se montre tel qu'en lui-même et où il révèle à un public stupéfait mais enthousiaste toute l'étendue et toutes les possibilités expressives de sa technique de composition. Pour préciser mon idée, je dirai que le Quintette de Franck occupe dans son oeuvre une place correspondante à la 3e Symphonie, l'Héroïque, dans celle de Beethoven.

* * *

Onze ans plus tard, au seuil de la mort, César Franck paraît se résumer dans les trois "Chorals" qui couronnent son oeuvre d'orgue.

Contrairement aux chorals luthériens qui reposent sur des monodies préexistantes intangibles, les chorals de Franck sont construits sur des mélodies originales, dont l'allure seule rappelle le style du choral - comme tout à l'heure celle du "Prélude, Choral et Fugue pour piano".

Parce qu'elles naissent du coeur même du compositeur, ces mélodies se construisent progressivement et, avec elles, en fonction d'elles, la forme de l'oeuvre se construit dans la plus grande indépendance. C'est ce qui explique les trois architectures différentes de ces chorals.

L'ampleur de ces pages - chaque choral dure près d'un quart d'heure - me force à choisir deux exemples que j'espère être suggestifs, l'un pour son caractère méditatif, l'autre pour son allure glorieuse.

Voici tout d'abord la merveilleuse cantilène du 3e Choral, partie centrale d'un tryptique d'esprit réellement dramatique.

A l'audition intégrale, le calme de cette page est d'autant plus sensible qu'elle est encadrée par deux vigoureuses toccate, d'une vitalité incroyable chez un homme de soixante-huit ans que les séquelles d'un stupide accident de voiture font souffrir depuis le mois de mai et dont il mourra, le 8 novembre 1890.

Après les derniers remous de la véhémence Toccata d'entrée, suivie de quelques accords de transition largement étalés, voici la cantilène de l'Adagio.

Ex.21 - 3e choral pour orgue. Fin de la 1e Toccate et Adagio.

Parlant des chorals d'orgue dans sa belle et sobre biographie de César Franck, Maurice Emmanuel écrit: " C'est ici une application dernière de la forme que les Variations symphoniques avaient vraiment créée: on assiste à la genèse, à l'épanouissement progressif de l'idée. Elle devient avant d'être. Et lorsqu'elle éclate, triomphale, ayant franchi les obstacles que son créateur semble lui avoir suscités, pour les joies de la lutte, elle "paye", comme disait Chabrier, en monnaie d'or! "

Voici la conclusion du 1er Choral, en mi majeur, tout nimbé de joie glorieuse, où Franck fait résonner de tous ses jeux le grand orgue symphonique de Cavallé-Coll pour l'épanouissement triomphal de l'idée qui est enfin !

Ex.22 - 1er choral d'orgue : conclusion.

* * *

Chaque fois que l'homme, cette créature faible et complexe, faite d'instinct et d'intelligence, de pulsions difficilement contrôlées par la raison et le sens moral, seul être vivant capable d'imaginer un Au-delà et de comprendre la Musique a besoin de retremper ses forces, de retrouver des raisons de croire en lui-même, il peut se tourner vers Beethoven et vers Franck. Tous deux lui apportent un "message de vie", l'un en lui rendant confiance dans ses propres énergies, l'autre en lui montrant ce que peut la volonté qui croit en la bonté divine.

Nulle autre pièce de Franck que ses "Variations symphonique pour piano et orchestre" ne rend aussi clairement témoignage des joies profondes qui l'animent ! nulle autre non plus n'est d'une conception à la fois aussi neuve et aussi claire.

Composées en quelques mois mendant l'année 1885 - Franck a soixante trois ans! - les "Variations symphoniques" comportent trois parties qui s'enchaînent : une introduction - six grandes variations amplificatrices et un final. Le tout est bâti sur deux idées musicales escortées par des motifs apparentés.

D'emblée, l'introduction fait entendre les deux thèmes principaux. L'un à l'orchestre, arrogant, brutal, menaçant; l'autre au piano, plaintif, tendre, mais intense et soutenu par une douce obstination.

Ex.23 - Variations symphoniques. Introduction (jusque lettre B)

Les motifs des six variations s'organisent petit à petit, ne montrant leur vraie physionomie qu'à la fin de chacune d'elle qui s'agrège à la suivante dans un discours continu, et la dernière au Final. Progressivement, l'opposition entre les deux thèmes fait place au colloque, au dialogue, à l'entente, à la réconciliation qui est célébrée par le chant du 2e thème qui, de plaintif et suppliant qu'il était, éclate d'une joyeuse allégresse dans le Finale.

Écoutons l'enchaînement de la dernière variation, très paisible, avec le final, plein de joie et d'enthousiasme.

Ex.24- Variations symphoniques: fin de la dernière variation (partition de piano; p.23, au changement d'armure (fa dièse mineur) et final, Allegro non troppo (fa dièse majeur)

* * *

"Diésséquer une oeuvre musicale est à coup sûr médiocre entreprise, écrit Maurice Emmanuel, et il faut s'excuser de la tenter ici, (car c'est le) seul moyen qui s'offre à nous de pénétrer, non l'âme des maîtres, mais les plans sur lesquels ils édifient leurs ouvrages".

Mon excuse à moi, c'est l'amour que je porte à l'oeuvre de César Franck et que j'ai essayé, dans la mesure de mes moyens, de vous inviter à partager.

Ma récompense sera d'y avoir réussi !

José QUITIN
6.XII.1977

Notes

- 1- Bibliographie sommaire
d'INDY(V.), César Franck. éd.Alcan, Paris, 1906
DUKAS(P.) Les écrits de Paul Dukas sur la musique. Paris, 1948
WOOLLETT(H.) Histoire de la musique. Paris, 1924. 4e vol. 62-78.
ROLLAND(R.) Musiciens d'aujourd'hui.
EMMANUEL(M.) César Franck. éd. Laurens, Paris, 1930.
CORTOT(A.) La musique française de piano. Paris, 1932. 1er vol.
OULMONT(Ch.) La musique de l'Amour. Paris, 1935
MOHR(W.) César Franck, ein deutscher Musiker in Paris. Stuttgart 1942
LANDORMY(P.) La musique française de Franck à Debussy. Paris, 1943
KUNEL(M.) César Franck, l'homme et son oeuvre. Paris, 1947
César Franck inconnu. Bruxelles, 1958
VAN DEN BORREN(Ch.) César Franck. Bruxelles, 1950
VALLAS(L.) La véritable histoire de César Franck. Paris, 1955.
BERNARD(R.) Histoire de la musique. Franck et son école. Paris, 1962. 2e vol., 9, 716 et suiv.
- 2- QUITIN(J.) Le Conservatoire royal de Musique de Liège, hier, aujourd'hui et demain. 150e anniversaire du Conservatoire de Liège. Liège, 1977.
- 3- Cf. VALLAS, op.cit., pp. 132, 162, 164, 173.
- 4- Je dois cependant rappeler à ce sujet la qualité de l'exposition, des concerts et conférences organisées à Tongres par M. Camille SWINNEN. Il avait cru faire figure de satellite, il devint... planète.
- 5- En 1650, Jacques de Gouy écrit nettement: "il y a des tons qui sont propres pour la joye, d'autres pour les plaintes" et Marc-Antoine Charpentier n'hésite pas à établir une sorte de catalogue où il attribue à chaque tonalité une qualité précise: "Do majeur: gay et gerrier - do mineur: obscur et triste - ré mineur: grave et dévot - ré majeur: joyeux et très guerrier..." (cité d'après E. BORREL, L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution. Alcan, Paris, 1932).