

« Modulez, modulez ! »

Gérard Condé

On peut s'interroger sur la passion tardive de César Franck (1822-1890) pour la composition lyrique qui lui inspira deux opéras : *Hulda* (1879-1885) puis *Ghiselle* (1888-1890). Il semblait avoir renoncé au théâtre après d'infructueux essais de jeunesse, *Stradella* (vers 1841) et *Le Valet de ferme* (1851-1853), au bénéfice de la musique pure : la *Symphonie en ré mineur*, la *Sonate pour violon et piano*, le *Quintette avec piano* ou les *Variations symphoniques* dont l'ardent lyrisme n'a nul besoin de paroles pour se manifester. C'est vers lui que s'était tournée la nouvelle génération avide de maîtriser l'écriture et les formes de la musique instrumentale qui n'étaient pas inscrites au programme des études du Conservatoire.

Chargé de la classe d'orgue depuis 1872, pilier de l'établissement, le prestigieux titulaire du Cavallé-Coll de Sainte-Clotilde n'avait pourtant aucun titre à enseigner la composition. Mais il réservait nécessairement dans ses cours une large place aux techniques de l'improvisation liées aux exigences de la liturgie et aux aléas des circonstances. Accompagner le plain chant, trousser (au moment de la quête) un *O salutaris* propice à la générosité, prolonger une *Communion* ou une *Sortie* sur un motif traité en style sévère (imitations, contrepoint) ou gracieux (variations) sans commettre de fautes d'harmonie, tout cela va bien au-delà de la maîtrise des claviers, du pédalier et du choix des registrations en termes d'efficacité, mais surtout d'esthétique. Rapporté par Léon Vallas, l'impérieux « Modulez, modulez ! » lancé par Franck à ses élèves témoigne qu'il donnait, à travers ses conseils et ses critiques, des leçons de composition. D'ailleurs, nombre d'élèves ne fréquentaient sa classe que pour y boire les paroles

magistrales d'un apôtre de la musique pure, d'un artiste dont l'idéal se situait aux antipodes du mercantilisme supposé des fournisseurs attirés de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, calquant leur inspiration sur les goûts d'un public réputé paresseux et ignorant.

Certes, en entreprenant *Hulda* (en novembre 1879), Franck ne songeait pas à rejoindre ces anges déchus qui ternissent le Ciel de l'Art, sacrifiant leurs convictions au Démon du succès. Peut-être entendait-il se donner les moyens de postuler à la succession de Massé ou de Reber et prendre place parmi les professeurs de composition. Car cet enseignement conçu pour former des aspirants au grand prix de Rome dont l'épreuve principale était l'écriture d'une scène lyrique, n'était confié qu'à des auteurs dramatiques. Aussi plausible qu'invérifiable, cette hypothèse de Joël-Marie Fauquet relativise celle, répandue auparavant, des pressions exercées sur Franck par son épouse et son fils aîné dans l'espoir d'une réussite autrement lucrative que celle, à peu près nulle, des oratorios ou de la musique instrumentale chichement achetée par les éditeurs.

Le vent ne tourna pas pour autant en sa faveur : on lui préféra Guiraud puis Delibes. Mais les huit mois de vacances qu'il consacra à *Hulda* (jusqu'en septembre 1885) témoignent du soin tenace qu'il déploya pour conférer une éloquence lyrique à un drame de Bjørnstjerne Bjørnson, *Hulda la boîteuse*, découvert dès 1870, dont l'adaptation par Charles Grandmougin (auteur des poèmes de *La Vierge* de Massenet et du *Tasse* de Godard) ne pouvait retenir que les grandes lignes.

Le sujet est simple : Hulda jure de venger la mort des hommes de son clan. Son anathème s'accomplira au fil des actes : elle verra périr un à un les guerriers du clan adverse qui l'auront maintenue prisonnière sans comprendre la menace qu'elle représente. Mais la noirceur du drame et ses péripéties internes peuvent sembler caricaturales. « Pièce absolument impossible » conclura le rapport de lecture du poème (anonyme et non daté) conservé à l'Opéra de Paris. D'une ironie cinglante, ces notes ne laissaient aucune chance à la partition, sans doute pas encore achevée, d'être jamais admise. Elle ne le fut, en effet, que grâce à la ténacité du fils aîné de Franck, au Théâtre de Monte-Carlo en mars 1894, puis à Toulouse

et à La Haye en 1895, à Nantes, enfin, en 1899. De même pour les exécutions partielles publiques ou privées qui ont eu lieu, au moins jusqu'au centenaire de Franck en 1922.



CRÉATION ET POSTÉRITÉ

L'épreuve de la représentation monégasque ne rendit pas les biographes de Franck, plus indulgents. Servie par de belles voix et un orchestre impeccable, qui compensaient la pauvreté des décors et l'indigence de la mise en scène, la création posthume incomplète et remaniée de *Hulda* au Théâtre de Monte-Carlo, en 1894, remporta cependant un succès public sans pour autant réduire de beaucoup les préventions des admirateurs de Franck quant à la valeur strictement dramatique de l'ouvrage (indépendamment de ses indéniables qualités musicales). Maurice Emmanuel, dans *César Franck, étude critique* (1930), ne cite *Hulda* « que pour mémoire » (façon d'en approuver l'oubli) et s'en remet à ce qu'affirmait d'Indy vingt ans plus tôt : « Franck se contenta de faire de la belle musique sans chercher une nouvelle expression dramatique qui ne pouvait lui être suggérée par les textes mis à sa disposition. »

Elle aurait pu les obliger aussi à extraire l'icône de leur dieu du cadre doré dans lequel ils l'avaient enfermée. En vain, et il faudra attendre la parution, en 1955, de *La Véritable Histoire de César Franck* pour que le diable d'homme qu'il était aussi sorte du bénitier où ses disciples le maintenaient. Constatant, dans son livre, que ce drame effroyable avait « enchanté le doux César [...] comme si le *bien* ne pouvait plus s'exprimer et se manifester qu'au regard des faits monstrueux qui le menacent », Léon Vallas fera justement observer :

Presque toujours, ses ouvrages de musique pure, les chefs-d'œuvre – on ne l'a guère remarqué – offrent, de toute évidence, la traduction ardente des émois d'une âme tourmentée, fouguese, voire brûlante, que voile un

aspect placide, une apparente résignation. Presque dans chacune des grandes partitions on peut observer la force d'un conflit sentimental, l'ardeur de la bataille entre les éléments ennemis : brutalité de la destinée, tendresse de l'homme, qui, sous les coups accablants, conserve une espérance indestructible, un souriant ou ardent optimisme, affirmé, à la fin de la composition, par l'envol d'un hymne enthousiaste. Que l'on pense aux *Variations symphoniques* : bien autre chose que des variations pianistiques et orchestrales ; entraînante tragédie musicale !

Vincent d'Indy, qui pensait le contraire, l'avait érigé en dogme. Faut-il s'étonner que, dans la fervente monographie qu'il consacra à son maître en 1906, *Hulda* et *Ghiselle* soient évoqués si brièvement et qualifiés d'*essais* ? Un paradoxe dont le disciple s'explique aussitôt :

[...] la raison en est que, malgré leur très haute valeur musicale, incontestable et incontestée, [ces œuvres] ne me semblent pas représenter, dans l'ordre dramatique, le mouvement en avant, l'élan généreux et rénovateur qui se produit dans toute la musique symphonique de cette troisième époque de la vie du maître.

« Troisième époque » ? tout est là. Car, pour Vincent d'Indy, la carrière artistique de Franck « appelé à devenir, dans l'art religieux aussi bien que dans l'ordre symphonique, le véritable successeur du maître de Bonn », comprendrait trois étapes, à l'instar de celles dont Lenz, dans *Beethoven et ses trois styles* (1852) avait fait les jalons d'une évolution exemplaire. Ainsi, la première période de Franck, celle du pianiste virtuose dont les œuvres renfermaient davantage de notes que d'idées originales, laissait juste mesurer la solidité des fondements. La seconde portait les stigmates d'une laborieuse maturation assortie de regards en arrière, regrettables mais touchants d'innocence, et de défaillances sublimes à la mesure du progrès accompli.

La troisième époque serait celle du glorieux épanouissement : les chefs-d'œuvre se succèdent et se complètent, le public applaudit sans que l'auteur lui ait concédé quelque platitude. C'était, pour ses admirateurs, le

moment de se mesurer à Wagner et de le dépasser dans la sphère supérieure de la symphonie où le sublime auteur de *Parsifal* n'avait à son actif qu'un essai juvénile.

Franck avait lu les partitions de Wagner avec l'admiration qu'il vouait aux plus grands, mais il n'en avait écouté que des fragments au concert et, faute d'avoir pu se rendre à Bayreuth, n'en mesurait pas la portée scénique. De ce fait, *Hulda* et *Ghiselle* n'étaient pas assez nourries des conquêtes du drame wagnérien pour lutter sur le même terrain. Ces ouvrages ne pouvaient donc figurer dans la troisième période qu'à titre de simples « essais » où le génie de Franck se serait fourvoyé en pure perte quand il aurait pu triompher sur son terrain d'élection.



UN OPÉRA CLASSIQUE

Sans contester aux disciples le droit de mettre les convictions qui les confortent dans leur admiration au service d'une pieuse sévérité, il est permis d'envisager *Hulda* dans la perspective de l'*opéra romantique* (d'*Euryanthe* à *Hamlet*) et de ses racines (*Alceste* de Gluck, *Guillaume Tell* de Grétry) plutôt que dans celle de l'*Action musicale* (*musikalische Handlung*) wagnérienne à laquelle elle est tout à fait étrangère.

Témoin de la création et de discussions oiseuses sur le *wagnérisme* de l'ouvrage, Julien Tiersot ira jusqu'à préciser (dans *Le Temps* du 6 mars 1894) :

Hulda est un opéra dans toute la force du terme, un opéra classique, comme *Don Juan* ou *Fidelio*, d'un style tout autre, mais dérivant du même principe, et n'ayant pas d'autre but que d'interpréter musicalement des situations propres au développement lyrique. [...] il est certain que les harmonies sont d'aussi grande richesse chez Franck que chez Wagner ; elles coulent des mêmes sources : Bach, Beethoven [...] mais, partis d'un même point, tous deux ont abouti à des résultats au fond très différents.

Les harmonies de *Hulda* appartiennent en propre à son auteur ; ce sont les harmonies de Franck ; et Wagner n'eût jamais existé que le maître français les eût parfaitement trouvées de lui-même.

Alfred Bruneau connaissait et admirait, lui aussi, assez intimement Franck et Wagner pour éviter une confusion réductrice. Ce qui lui permit de souligner, dans *Gil Blas*, à l'issue de la création monégasque :

La ligne orchestrale ne se développe point en retours de thèmes, en transformations ni enchevêtrements de motifs, mais dans l'union intime des voix et des instruments ; le moindre dessin sert de commentaire utile, le trait le plus effacé joint sa signification symphonique à l'effet de la parole et les harmonies sont toujours d'une extraordinaire richesse descriptive, tandis que le chant, expressif et clair, par la seule force de l'inspiration, atteint à des hauteurs prodigieuses.

Considérée ainsi du point de vue essentiel (au sens propre) sinon exclusif, de sa qualité musicale, la partition de *Hulda* n'est pas seulement conduite souverainement, avec cette maîtrise des modulations très différente de celle de Weber, Meyerbeer ou Thomas. Elle se révèle en outre puissamment lyrique, d'une vocalité exigeante (proche, en rudesse, de celle du *Roi d'Ys*) culminant dans les deux grands duos d'amour du ténor avec l'héroïne, puis avec sa rivale. Le troisième acte est sans doute le point d'apogée, avec la scène d'étreinte nocturne que Joël-Marie Fauquet, après avoir écarté toute ressemblance avec le duo de *Tristan* – hors le « principe de l'extension de l'intensité du sentiment dans la durée » – n'hésite pas à placer sur un pied d'égalité, soulignant « la sûreté avec laquelle la progression psychologique détermine la structure thématique et harmonique de cet incroyable duo » et « la beauté captivante qui se dégage de la fusion des voix et de l'orchestre. La musique achemine les amants et l'auditeur vers l'extase. »

La musique de *Hulda* n'est pas simplement belle. Elle peut se révéler, à la scène, réellement dramatique, conçue avec un sens très sûr du théâtre ; sensuelle aussi, dans la lignée du poème symphonique *Psyché*, le

plus injustement négligé des chefs-d'œuvre de Franck, avec des trouvailles d'orchestration éloquentes par leur puissance, dans le respect d'un juste équilibre entre la scène et la fosse, comme par leur subtilité dans les alliages raffinés de timbres, notamment dans le ballet allégorique (*Lutte de l'Hiver et du Printemps*) que Franck avait choisi de faire entendre sous sa direction à Paris au Trocadéro puis à Anvers en 1885 et 1886.

Nous avons l'avantage sur d'Indy et ses contemporains – voire sur Charles Van den Borren (auteur d'un livre militant intitulé *L'Œuvre dramatique de César Franck : Hulda et Ghiselle, 1907*) – de ne plus juger *Hulda* selon les critères réducteurs de la modernité ou de la crédibilité immédiate. L'élargissement du répertoire rend aussi plausible qu'attrayante une saison lyrique où se succéderaient *Les Huguenots*, *Così fan tutte*, *La Périchole*, *Elektra*, *Rigoletto*, *Jenùfa*, *Orfeo*, *Tannhäuser*, *Manon* et *Atys*. Soit une dizaine d'ouvrages obéissant à autant de conventions différentes sinon radicalement opposées. Ce qui n'interdit pas de se sentir plus immédiatement touché par Verdi que par Gounod ou par Wagner, mais relativise les préventions et ouvre à des sensations imprévues.



AU FIL DE L'ŒUVRE

Lors de la création monégasque de *Hulda* en 1894, les nombreuses coupures dont témoigne la partition imprimée (sans qu'elles soient mentionnées) attestent moins du souci d'en élaguer d'éventuelles longueurs, que d'en supprimer ce qui semblait relever de l'opéra pré-wagnérien. La première coupe touche, de façon significative, la conclusion du premier acte : pour finir sur la malédiction de Hulda (« Je serai la ruine et la mort »), en *fa dièse* mineur, le chœur sombrement triomphant qui lui répondait (« Victoire ! Victoire ! ») a été retiré. Sans égard pour le contraste qu'apportait la brutale simplicité d'un *sol* mineur (presque) inaltéré tandis que la pulsation à 6/8, évoquant quelque chasse sauvage, se situait aux antipodes d'un tout autre 6/8, celui, pastoral (miné d'inquiétudes

chromatiques) de la première scène. Il y avait là une volonté délibérée – aussi justifiable, dramatiquement, que l'espace accordé au chœur des pêcheurs : faux hors-d'œuvre, qui semble plomber l'action, alors qu'il est le calme précédant la tempête.

Quand le rideau se relève, les accents harmonieux d'un chœur féminin instaurent un climat inattendu dans le palais des féroces Aslaks. Mais la *Chanson de l'hermine* (si douce à caresser quand elle a été tuée) cache un cynisme résigné ; sa feinte bénignité s'oppose, par une écriture plus accidentée, à la joie primaire des guerriers.

En outre, cette page d'une rare délicatesse dispose à prêter une oreille fraîche aux propos un peu sibyllins de la Mère des Aslaks, de sa fille et de sa nièce. « Paroles d'une banalité trop innocente et un peu ridicule. Aussi Franck se montre-t-il inférieur, presque pauvre » constate Van den Borren. Pauvreté toute stratégique tant il aurait été néfaste de tirer de son attention flottante l'auditeur encore sous le charme du chœur. La première phrase qui compte « Je crains Hulda », soulignée par un rappel de la descente chromatique, syncopée, qui soutenait la malédiction de Hulda, est assez saillante, mais sans cet excès qui laisserait pressentir la suite des événements. Ira-t-on jusqu'à dire que ces bavardages féminins qui se dissolvent sous répétitions d'un motif dépressif (écho des tourments de Swanhilde), préparent à l'irruption des disputes viriles, violences abruptes entre Gudleik et ses frères, dont on ne saisit pas non plus immédiatement l'objet ? Il suffit d'ailleurs qu'on le saisisse seulement à la fin, comme dans la musique instrumentale qui procède par la succession d'énigmes et de résolutions.

En prenant les choses de plus haut, si l'on voulait envisager la dramaturgie d'un point de vue de symphoniste, la *Chanson* serait le *Thème A*, le dialogue servirait de *pont* vers le *Thème B* (ensemble masculin), la tirade de Gudrun – bel exemple de récitatif-arioso lyrique – ferait office de double *développement-liquidation* : le premier apaise les hommes, le second s'adresse aux femmes qui sortent à leur tour.

Cette quasi-symphonie peut être vue aussi comme le prologue de celle, plus vaste, qu'elle introduit, et dont les quatre épisodes (Monologue

de Hulda – Cortège des fiancés – Combats – Déploration) sont régis par les mêmes lois du contraste et de la complémentarité. Si cavalière qu'elle puisse paraître, cette façon d'envisager la conduite de la partition est moins réductrice que la division en numéros successifs.

On souhaiterait, pour la beauté de la chose ou par commodité, qu'il soit possible d'analyser tout l'opéra comme une vaste symphonie lyrique dont les quatre actes seraient les mouvements canoniques... On y parviendrait sans doute avec un peu d'habileté, mais on passerait à côté de la question sans autre bénéfice que l'illusion d'avoir mis aux normes un ouvrage où l'action tragique se trouve confrontée à des épisodes d'une fraîcheur inattendue. Point culminant de la partition, l'acte III ne laissait guère présager le caractère festif et les dimensions exorbitantes du dernier où l'on s'en voudrait de prétendre y déceler les traces d'un typique *Finale* beethovenien : marche royale avec chœur, ballet dans le parc, bal au château, tout cela développé comme à plaisir...

Preuve que Franck, organiste et symphoniste, ne comprenait rien au théâtre ? Signe, plutôt, qu'il l'envisageait autrement que ses disciples. Aussi bien qu'eux, il connaissait le public qui vient là pour s'émouvoir et se réjouir. Mais il le méprisait moins. N'est-ce pas le même auditoire qui, pour des raisons proches, remplit les églises dans les grandes occasions ? Ses longues années de service à l'orgue de Sainte-Clotilde avaient convaincu Franck que le rôle du musicien n'était pas d'exposer ses convictions artistiques, mais de répondre dignement à l'attente des mariés ou des proches du défunt. Pour autant, s'accorder n'est pas s'abaisser.

Aussi Charles van den Borren insiste-t-il sur la qualité de ce qui semble une concession aux fantômes du Grand Opéra : le ballet.

Grâce à des changements de mesure et de mouvement assez fréquents, ainsi que par une extrême asymétrie dans les groupements de valeurs, il y a dans l'ensemble du ballet de *Hulda*, quelque chose d'inconsistant et d'aérien, qui cadre d'ailleurs admirablement avec le monde imaginaire dont il commente les actes [...]. La seconde partie du ballet est pleine d'humour : Franck y a atteint une impression extraordinaire de lourdeur et de comique.

[Sur quelques notes] Franck édifie un morceau symphonique d'une bouffonnerie intense assez comparable dans son esprit, à celle de l'air de danse de Pan dans la cantate *Phébus et Pan* de J.-S. Bach.

On n'ironisera pas sur la façon classique de vider la scène en annonçant un festin dans une salle voisine tant le retour au drame et à son emballage sont menés avec délicatesse. C'est la timide Swanhilde, aux charmes maintenus jusque-là à l'arrière-plan, qui va opérer ce retournement avec des arguments dont la musique seconde la détermination au fil d'un nouveau duo d'amour, bien différent du précédent et qui ne pâlit pas en comparaison.

Quel compositeur d'opéra expérimenté aurait tenté et triomphé d'une telle gageure ? Si les beautés de cette page ne suffisaient pas à justifier l'admiration, on la chargerait en outre de témoigner en faveur des dispositions dramatiques du génie de César Franck.

Comment refuser de mettre au compte d'une maîtrise des proportions et des effets du théâtre chanté, la progression dramatique du premier acte dont la menace qui pèse sur l'introduction orchestrale se précise au fil d'un dialogue informel dont la prière sera l'aboutissement, le chant des pêcheurs le prolongement, l'irruption des guerriers le bouleversement et leur triomphe le dénouement ?

Comment ignorer que la tirade de Gudrun au deuxième acte conjugue un subtil discernement dans le choix des intervalles mélodiques, des modulations et du rythme du débit (clef de l'éloquence), avec la virtuosité du symphoniste qui déduit les prolongements organiques d'une simple cellule ?

Mais, par-dessus tout, ce qui distingue le compositeur lyrique, c'est la générosité avec laquelle il insuffle à tous ses personnages une plénitude vocale digne d'empathie. Leurs paroles et leurs actes peuvent être condamnables, la musique se garde de les juger. N'est-il pas remarquable que l'un des épisodes les plus émouvants (par la puissante progression de la conduite musicale) soit la vaste déploration sur la mort de Gudleik, un personnage d'apparence secondaire, dont la disparition semble justement

méritée et qui pourrait être réglée en quelques mesures conclusives ? Si, au-delà du plaisir de développer un thrène, Franck a jugé nécessaire de faire regretter le fils aîné des Aslaks, c'est parce que tout le drame découle de son amour pour Hulda. Sans cela, la fille du chef des Hustawick serait devenue l'épouse, juste un peu nerveuse, d'un homme ordinaire.

Héroïne par le jeu des circonstances plus que par tempérament ? L'ambivalence du comportement de Hulda, qui enrichit sa personnalité, mérite aussi qu'on s'y arrête. Après son apostrophe menaçante à la fin du premier acte, on pouvait s'attendre, au matin de ses noces forcées avec son ravisseur, meurtrier cynique de tous les siens, à des répétitions vengeresses... Or, elle parle d'amour, d'un amour qu'elle ose à peine évoquer, ignorant s'il est partagé, qui s'est furtivement emparé d'elle et la subjugué jusqu'à lui faire presque oublier le devoir de justice dont elle s'est investie. Choix du librettiste ? Sans doute, mais la délicatesse du ton, la sensualité, l'ardeur de la déclamation sont du domaine de Franck ; la digne oraison funèbre qu'elle prononce sur la dépouille de Gudleik est d'une ambiguïté remarquable, laissant ouverte l'hypothèse qu'elle soit émue malgré elle. La haine qu'elle éprouvait défaille devant ce mort qui s'est battu par amour pour elle.

Sans entrer dans des considérations relevant au mieux de la psychologie élémentaire, on devine que la fragilité de Hulda est le moteur de ses emportements. Les tourments du personnage, que Franck a finement fait saillir, sous-tendent le grand duo d'amour avec Eioolf déjà évoqué plus haut. La vengeance dont elle avait menacé les Aslaks s'accomplira sans qu'elle y participe : Gudleik est tué par Eioolf qu'il a défié, Arne l'est par son père et ses autres frères seront victimes de leur désir de venger la mort de leur aîné. L'affirmation de Hulda « Tous ont péri par moi, par amour » est abusive. « Elle est folle ! » s'exclameront les guerriers d'Eioolf. Là encore, Franck ne tranche pas : le suicide de Hulda se situe entre la démence et la volonté d'opposer à la lâcheté des mâles qui la menacent, la détermination d'une femme, plus puissante que leurs armes.



Le Théâtre de Monte-Carlo.
Album photographique, sans date.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

The Théâtre de Monte-Carlo.
Photo album, undated.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.