



André Caplet musicien mystique

Toute la musique française a pleuré André Caplet, mais la musique religieuse avait des raisons spéciales de déplorer sa mort. Depuis quelques années, il travaillait avec une ardeur magnifique soit pour l'église ou le concert spirituel et il semblait même leur consacrer la meilleure part de son activité créatrice. Prévoyait-il obscurément une fin que, certes, nous n'attendions pas ; croyant, voulait-il achever sa carrière en édifiant de ses mains harmonieuses un monument votif à son Dieu

Mourir en ciselant dans l'or un ostensor ?

Il est certain qu'il ne s'agissait pas seulement, pour lui, de se promener dans un jardin nouveau et délicieux, où son maître Debussy avait hasardé quelques pas, le temps de chanter deux ou trois chansons que les hommes n'oublieront pas. S'il s'est « penché sur les bords de la fontaine de piété », comme le dit heureusement son ami Roland-Manuel, c'était vraiment pour y chercher « la secrète figure d'un ancien désir ». Ce magicien baptisé emploie les sortilèges de son art à traduire, sans indiscrete confidence, des sentiments indicibles et de chères pensées. De là, une sincérité profonde sur quoi, dès l'abord,

il est impossible de se méprendre et une émotion qui, auditeur illettré ou connaisseur habile, vous saisit avec une impérieuse douceur. C'est une gerbe qu'il dépose sur l'autel, comme le plus humble chrétien. Mais cet assembleur de corolles est un grand artiste et le parfum de ses fleurs emplit le sanctuaire et toute l'assistance en est enivrée.

L'été qui précéda sa mort, Caplet avait fait un assez long séjour à Solesmes, puis, charmé, il était revenu, pendant la même saison, vers le merveilleux couvent, château de rêve, « château enchanté », comme eût dit Claude Lorrain, qui se lève, majestueux et souriant, au milieu d'un pur jardin de France, et qui, tout solidement planté qu'il soit sur la colline apaisée, semble miraculeusement suspendu au bord d'une large et limpide vallée. Enclos d'une séduction infinie pour le penseur, l'écrivain ou l'artiste. J'en sais plus d'un qui, n'y étant resté que quelques heures, en garde la charmante nostalgie. L'accueil qu'on y reçoit et la politesse exquise, au vieux sens du mot, qui vous attend dès le seuil de l'hôtellerie, — car l'hospitalité bénédictine est autre chose qu'une métaphore, — la conversation, sous de beaux arbres, avec des moines savants et raffinés, la présence invisible et souveraine d'une antique et savoureuse culture qui rejoint sans effort la culture la plus moderne en une vivante tradition, voilà qui compose aussitôt une impression inoubliable et nous tient le discours le plus persuasif. La musique grégorienne est ici chez elle et, à côté du laboratoire où on déchiffre les vieux textes, une église magnifique est l'asile de choix où se déploient dans l'ombre colorée ses vocalises aériennes. Elle y prend une valeur d'enchantement incomparable.

Le voyage à Solesmes me semble un épisode caractéristique dans la vie musicale d'André Caplet. Je ne doute pas que les œuvres qu'il nous eût données, les belles œuvres qu'il nous avait promises, en eussent gardé le parfum pénétrant. Peut-être en devinerons-nous quelque chose : dès la fin de l'été, je sais qu'il préparait notamment une *Sonata di chiesa* (pour violon et orgue), reprenant ainsi une tradition et un mot vieux de plus de trois siècles, et un *Hommage à Sainte Catherine de Sienne* (orchestre et orgue); je ne sais ce qu'il en a écrit. Mais il connaissait déjà fort bien et il aimait la musique an-

cienne de l'Eglise. Son attrait pour Solesmes s'explique aisément et il explique ses œuvres antérieures.

Il va soi qu'il n'a jamais cherché à pasticher la musique médiévale, encore que ce musicien prodigieusement adroit eût évidemment produit, en se jouant, les « à la manière de ... » les plus séduisants (alors que chez d'autres, qui n'ont pas son charmant génie, l'imitation trop exacte du chant grégorien est souvent insupportable). Ce qu'il cherchait à Solesmes et ce qu'il cherchait dans le moyen âge musical, c'était un certain esprit, une certaine inspiration essentielle ou, comme on dit, une atmosphère. Quelques jours après sa mort se tenait à Paris un Congrès de musique sacrée où il devait lire une communication sur l'art grégorien dans ses rapports avec la musique moderne. Voilà qui indique assez bien ses tendances et ses préoccupations. Ainsi, mieux que certains maîtres de chapelles blanchis sous le harnois grégorien, Caplet interprétait le célèbre *Motu proprio* de Pie X, qui est devenu le code officiel de la musique sacrée. Musicien lui-même et homme de goût, ce pape n'a jamais obligé les compositeurs d'église à copier le langage du passé, chose vaine et stérile. « Qui voudrait, dit François Fosca (parlant de la peinture religieuse), écrire aujourd'hui une prière dans la langue de Joinville et de saint Louis ? » Il en va de même pour la musique. Pie X évidemment recommande l'usage des mélodies grégoriennes (qui d'ailleurs sont de fait incorporées aux textes liturgiques et occupent ainsi pratiquement une place éminente dans l'office sacré) ; d'autre part, il invite les compositeurs à prendre modèle sur la musique grégorienne, mais, étant d'ailleurs fort éloigné d'exclure la musique moderne de l'église, ce qu'il les engage à imiter c'est l'esprit général, non pas les détails d'écriture. On l'a remarqué bien souvent, à propos des arts plastiques, ni en architecture, ni en peinture, ni en sculpture, il n'y a de forme artistique canonisée par l'Eglise ; « il n'y a pas de style réservé à l'art religieux, il n'y a pas de technique religieuse » ; ainsi parle, avec grande raison, Jacques Maritain. Il en va de même ou à peu près en musique (sauf la place que j'ai dite et qui est réservée aux vieilles cantilènes dans l'office). Tout ce qu'on peut demander au musicien moderne, c'est de ne point transformer le sanctuaire en un laboratoire d'expériences personnelles, de ne point effarer le public, de

renoncer à une virtuosité pure et hors de saison, enfin et surtout d'observer une loi de convenance qui s'impose d'ailleurs à tous les arts et en toutes circonstances. On ne travaille pas pour l'église comme pour le théâtre. On se sert du même style architectural, qui est celui de chaque époque, on se réfère aux mêmes principes pour construire un château, un théâtre ou une église, mais l'application diffère en chacune de ces rencontres. De même, remarque François Fosca, on ne meuble pas une chambre d'enfants de la même façon que le bureau d'un banquier ; j'ajoute qu'on n'écrit pas un opéra-comique (ou bien on a tort) comme un *Crépuscule des dieux*. Cette « loi de convenance », Caplet était trop bon artiste pour ne la point observer. Sans modifier, du moins essentiellement, son vocabulaire et sa syntaxe, les adaptant seulement à une autre fin, restant toujours lui-même, mais exprimant d'autres idées, il me semble offrir un modèle parfait de ce que peut être aujourd'hui la musique religieuse soit pour l'église ou pour le concert (car il va de soi qu'elle diffère un peu dans l'un et l'autre cas).

Autre mérite et par quoi il se rattache à la meilleure tradition chrétienne. Cette musique n'est point du tout « janséniste »... Trop de musiciens « spécialisés » dans l'art religieux (non pas tous, bien entendu...), voulant être graves, deviennent lamentablement austères, ou mieux nous font entendre, pour nos péchés, des motets, des messes et saluts si gris, si monotones et si monochromes qu'on se demande s'ils ne veulent pas donner aux malheureux fidèles une salutaire impression du purgatoire. Le chant grégorien, il faut l'avouer, a un autre visage et plus paradisiaque. Cette musique s'accorde avec la décoration traditionnelle des églises, avec l'ordonnance des couleurs et le décor des broderies sur l'autel et sur les vêtements sacerdotaux, avec la pompe noble et familière des « mises en scène » liturgiques. Caplet n'avait pas en vain admiré l'exubérance délicate et les vocalises extasiées des graduels ou des alleluias « fleuris ». Voilà sans nul doute la vraie tradition. N'oublions pas que les magnificences joyeuses du style baroque sont écloses sous les papes de la Contre-Réforme, qui n'étaient pas des laxistes, et avec leur appui. A un autre bout de la chaîne, rappelons-nous que l'Eglise des premiers siècles chantait l'*alleluia* aux funérailles de ses fidèles et que

la mort même, le *natalis dies* du chrétien, ne s'entourait point de couleurs aussi sombres qu'aujourd'hui. C'est pourquoi l'admirable *Requiem* de Fauré est d'une inspiration parfaitement traditionnelle. *In Paradisum deducant te angeli...* Caplet me semble avoir assez bien compris l'immortelle « joie chrétienne ». Et Solesmes, où la charmante devise bénédictine, *Pax*, s'inscrit en souriant, ne pouvait le détourner de son chemin.

Mais il faut insister sur cette « loi de convenance » dont j'ai parlé, puisque nul peut-être, de nos jours, ne l'a mieux observée que notre cher Caplet. Il ne lui a pas seulement obéi dans l'ensemble de son œuvre religieuse et dans les traits essentiels. Tous les détails montrent cette adaptation exacte du style au sentiment qui varie, de la forme à la pensée ondoyante, — et ce tact et ce goût d'un grand artiste, à la fois « inspiré » (je n'aime pas beaucoup cette épithète, mais comment dire ?) et parfaitement conscient.

Son *Epiphanie*, ce curieux et original concerto pour violoncelle et orchestre, n'est pas évidemment une musique d'église. Mais je la classerais volontiers dans la musique religieuse. On a parlé d'*enluminure* à propos du *Miroir de Jésus*. L'*Epiphanie* se conçoit assez bien comme une miniature, mi-édifiante, mi-amusante, illustrant un « récit de l'enfance » ; elle en a les couleurs vives et fraîches qui éclatent joyeusement sur un vélin blanc. Au surplus la piété médiévale aimait ces fantaisies. Dans une telle œuvre, plus décorative naturellement que sentimentale, tous les raffinements du merveilleux technicien et son aimable virtuosité pouvaient prendre place. La longue et éblouissante cadence du violoncelle, formant la partie médiane, si plaisamment accompagnée par les temps que marque un léger tambourin et par les contrebasses lointaines, en est une preuve assez manifeste ; mais cette virtuosité même, bien différente de celle qui s'affiche en d'autres concertos, loin d'être vide et sans autre séduction que le plaisir de l'acrobatie, est exquisement décorative et même expressive, puisqu'elle traduit l'extase de Melchior devant l'Enfant divin. Quant au *Cortège* qui la précède et à la *Danse des Négrillons* qui la suit, on n'ignore pas quelles sonorités délicieuses, quelles recherches d'ornementation souvent très neuves en font des images étincelantes de mille couleurs, incroyablement diaprées, finement

somptueuses, piquantes et savoureuses comme les *Rois Mages* d'un Benozzo Gozzoli. Les exclure de l'art religieux, comme cette fresque elle-même, ce serait encore du puritanisme...

Mais, quand il écrit pour l'église, Caplet voile discrètement ses prestiges de curieux, subtil et souriant enchanteur. Ce qui ne veut point dire, certes, qu'il oublie cette science et cette prodigieuse habileté que nous lui connaissons. Mais le raffinement est à l'intérieur, il ne sert plus qu'à mettre en valeur le sentiment qui doit nous émouvoir. On sait bien quel travail merveilleux et en vérité complexe est la condition de cette apparente simplicité. Il suffit d'examiner quelques pages de sa *Messe* ou du *Miroir de Jésus* pour être édifié.

Voici d'abord une série de motets, dont quelques-uns sont admirables, tous antérieurs au *Miroir*. Je rappelle seulement les trois *Prières*, en français (*Notre Père* ; *Je vous salue, Marie* ; *Je crois en Dieu*). Rien de plus simple, mais quelle ligne émouvante et qui se plie sans effort aux détours du texte, traduit musicalement chaque parole avec une sûreté infaillible. Quelle éloquence saisissante (la bonne éloquence, évidemment, non pas celle à qui on doit tordre le cou...), ou mieux quel lyrisme... Car ces *Prières* le révèlent à qui l'aurait méconnu. Caplet était un grand poète lyrique et sous les raffinements délicieux, qui faisaient peut-être illusion à quelques-uns, se cachait une sensibilité profonde et une émotion humaine de la plus rare qualité. Ceux qui connaissaient l'homme n'avaient guère de peine à deviner l'artiste. Je ne puis oublier que c'est George Desvallières qui m'a le premier fait connaître cette belle trilogie. Le grand peintre, bon connaisseur en noblesse d'âme et qui vibre aussitôt à l'approche du sentiment religieux, en était extrêmement ému. M^{me} Croiza n'était pas moins émue et elle nous touchait profondément, quand à la messe célébrée pour Caplet à Saint-Eustache, elle chanta, de la façon qu'on imagine, la seconde *Prière* et le magnifique *Pie Jesu*. Ce souvenir nous restera cher.

C'est, bien entendu, la *Messe* à trois voix (a capella), « la messe des petits de Saint-Eustache-la-Forêt » (ainsi nommée en mémoire de son charmant village normand) qui fut exécutée ce jour-là et remarquablement dirigée par Félix Raugel. « Dans le soleil, j'ai posé ma tente. » L'épigraphie, extraite d'un psaume magnifique, ne ment

pas. Cette œuvre est toute baignée de lumière, toute vêtue de couleurs diaphanes, claires et chatoyantes. Caplet se réjouissait de cette audition et Raugel, enthousiasmé, l'avait préparée avec des soins infinis. L'auteur lui-même avait désiré qu'on la chantât au mois de mai, quand l'église est pleine de soleil et que les fleurs rayonnent. Ah ! certes, nous sommes loin de ces messes grises que je rappelais tout à l'heure... Je crois volontiers que c'est la plus belle et la plus radieuse que nous ayons entendue depuis longtemps. André George souhaitait que le *Miroir de Jésus* fût illustré par Maurice Denis : la fine couleur et la simplicité raffinée du peintre s'accordent en effet merveilleusement avec celles du musicien ; mais la messe n'évoque pas moins certaines créations de Maurice Denis, et il semble que l'un et l'autre aient entendu la leçon du moyen âge. Evidemment Caplet n'avait pas besoin de se pencher sur les *alleluia* grégoriens pour écrire les vocalises, dont il fait en sa messe un emploi si heureux et d'ailleurs discret, lianes délicieusement aériennes, calligraphie d'enlumineur, qu'il développera dans le *Miroir* plus librement, — et il est clair qu'il n'a rien pastiché ; néanmoins il s'en exhale un parfum médiéval qui me paraît fort évident ; mais Debussy n'avait-il pas cueilli ce même parfum aux gerbes grégoriennes ? De même, M. J. Pillois dit en parlant du *Miroir* : « L'écriture est proprement médiévale : c'est le règne de la quarte et de la quinte, du déchant et des mouvements parallèles, c'est celui du moyen âge stylisé par un visionnaire » (1). Sans doute, mais n'oublions pas ce mot *stylisé*, on dirait mieux : interprété. Car cette écriture est aussi moderne que médiévale. Ce qui est ici proprement « grégorien », c'est l'esprit et c'est la poésie merveilleuse. Poésie fort variée, d'ailleurs, qui va de l'ampleur du *Kyrie* à l'éclatante allégresse du *Gloria*, — où en particulier on ne manquera pas de noter certaines ressemblances avec le *Martyre de Saint Sébastien*, comme on les a notées ailleurs, mais à qui parlerait d'imitation, je crois qu'on répondrait fort aisément ; on ne remarquera pas moins l'unité de ce *Gloria* (chose si difficile et où tant de musiciens échouent) et comment ce texte si beau et si difficile, morcelé par la joie, suite de jubilations en mosaïque éblouissante, garde chez Caplet sa diversité de coloris, mais se trouve serré

(1) *Revue Musicale*, 1^{er} juin 1924.

dans les mailles souples et fermes d'une remarquable composition. Et ce n'est pas avec moins de plaisir qu'on passe de la sérénité large du *Sanctus* (achevée par l'exaltation de l'*Hosannah*) aux tendres délicatesses du merveilleux *Agnus Dei*. La messe est complétée par un *O Salutaris* qui est un pur enchantement ; les procédés les plus simples : franchise des accords parfaits et des quintes directes, une ligne mélodique qui se détache lentement d'une pédale de tonique, s'en rapproche encore et s'en écarte ; mais l'écriture n'est rien ; toute la richesse qui convient en la rencontre, c'est l'harmonie de la forme et de l'idée, la suavité céleste de la prière eucharistique. Quelques lecteurs se rappellent peut-être la façon exquise et comme transparente, dont le chanoine Besse la fit chanter, au dernier concert qu'il put donner, quelques jours avant sa mort. Je sais que Caplet en avait été ravi... Mais que j'aimerais entendre cette messe exécutée, au Raincy, dans l'admirable église de Perret, dont les murs sont d'immenses verrières encastrees dans une dentelle de ciment : elle s'élancerait véritablement dans le soleil multicolore.

Comment parler en quelques lignes du *Miroir de Jésus*, qui est vraisemblablement le chef-d'œuvre de Caplet ? Ici éclate, avec la leçon empruntée au grégorien, la merveilleuse adaptation du texte musical aux sentiments évoqués, la soumission même aux vers du poète Henri Ghéon (d'ailleurs charmants) et l'impeccable prosodie qui ne gêne en rien la souplesse de la ligne mélodique, l'extraordinaire variété de ces quinze tableaux, qui, différant toujours, ne fût-ce que par des nuances, appellent toujours une musique différente, enfin la volontaire sobriété, le renoncement, dirait-on, d'un artiste infiniment raffiné, qui, voulant nous communiquer une haute et pure émotion religieuse, jette par-dessus bord une richesse dont il nous a maintes fois enchanté... Mais il sait bien ce qu'il perdrait à déployer ici trop de somptuosités sonores. « On aime, dit joliment Roland-Manuel, à découvrir l'élan du plus naïf des croyants sous les artifices du mécanicien le plus adroit ; on aime à voir l'agronome enrichi des plus récentes acquisitions de la science cultiver avec un tel succès l'humble jardin de saint François d'Assise. » On sait comme il a restreint ici son orchestre ; et on sait pourtant comme il aimait les petits tours de force d'instrumentation : on se rappelle notamment *Le Triomphe*

de l'Amour, à l'Opéra, où il s'amuse, avec un nombreux orchestre, à imiter les sonorités du clavecin. Ici le tour de force est différent et plus malaisé... Et il lui a fallu joindre à son aimable génie toute sa science et toute sa sûreté de main pour mener à bien la périlleuse entreprise. Faut-il insister sur la variété de ces images finement contrastées ? Voyez les trois grands préludes orchestraux qui font à chaque « miroir » un portique si heureusement nuancé : celui du *Miroir de joie*, simple et clair comme une eau vive qui court au soleil matinal, déroulant à loisir son arabesque légère jusqu'au moment où les voix, après avoir égrené de courtes vocalises en triolets, chantent le titre du premier mystère : « Annonciation » ; celui du *Miroir de peine*, avec cette mélodie lente et dépouillée (souvent à l'unisson des cordes), qui semble monter au calvaire chargée de sa croix pesante et qui exprime toute l'angoisse du drame entrevu, puis se clôt par une série de larges accords, de plus en plus lents, apaisés, résignés, qu'une altération soudaine rend étrangement annonciateurs ; celui du *Miroir de gloire*, en forme de *fugato*, strictement tonal (*mi majeur*), avec son allègre mouvement ininterrompu et son staccato décidé, plein de franchise et de santé, plein de noblesse surtout et de lumière vivante. Mais quelle n'est pas la diversité des quinze tableaux annoncés par les préludes : cette *Annonciation* évoquant si divinement le jardin du miracle, parmi l'odeur des jasmins, avec la « voix principale » presque murmurante et *quasi recitativo*, et le chœur faisant onduler au ciel, *pianissimo*, l'Ave Maria ; la *Visitation* (« Jeune femme, courez vite »), à la fraîche allégresse ; le *Recouvrement*, avec l'allure inquiète et heurtée de la mélodie, les silences brusques traduisant la recherche de la pauvre mère, puis la joie, encore teintée de mélancolie, quand elle le voit « triomphant des sages » ; l'*Agonie au jardin*, page sombre et tragique, où la mélodie haletante est ponctuée par une série de notes profondes, appuyées, qui sonnent comme un glas indéfini ; la simple annonce de la *Flagellation* est lugubre, que lance la voix grave, tandis que les autres l'accompagnent sur un rythme syncopé, en groupe de deux notes ascendantes que sépare un bref silence, après quoi s'élève la maternelle déploration, si humaine et si émouvante, de la Vierge dont on martyrise l'Enfant ; le *Couronnement d'épines* exprime la même désolation

devant un autre supplice et l'ignominie dont l'aggrave la dérision du bourreau : l'orchestre la souligne d'une phrase au rythme heurté, à la couleur expressive, cependant qu'au grave la même seconde mineure, insistante, vingt fois répétée, l'accompagne de sa plainte affaiblie. Plus loin voici la joie de la *Résurrection* qui s'achève en une souriante et divine sérénité ; l'*Ascension* toute dorée, avec les harpes célestes, qu'« étoffent » noblement les vocalises en valeurs longues du chœur onduleux et que clôt un rayonnant *Sanctus* ; la *Pentecôte* vêtue de pourpre, où l'hymne de louange monte et s'enveloppe de l'allégresse de l'orchestre, contrastant avec les tenues extasiées des voix féminines, qui s'éloignent, puis se transforment soudain en rapides et joyeuses vocalises ; enfin, après l'*Assomption* volant dans le ciel bleu, c'est l'extraordinaire *Couronnement de la Vierge*, où est véritablement transposée dans le monde des sons la richesse paradisiaque des vieux tableaux florentins ; un prélude spécial ouvre ce mystère : sur un long et vif dessin de la harpe « angélique », s'élève pianissimo une large phrase apaisée par succession de quarts (qui se modifiera presque aussitôt) ; quant au chant, du moins celui de la voix principale, il « abdique », comme s'exprime le poète, devant l'ineffable ; le rythme seul subsistant, il fait place à la parole...

Œuvre admirable, où un grand musicien prête au croyant les merveilles d'un art accompli... Œuvre qui a su émouvoir, dès l'abord, à Paris et dans les provinces, les salles les plus diverses, et unir tous les auditeurs dans une louange spontanée. Faut-il ajouter que Mme Croiza, qui a lié à cette œuvre de beauté son nom glorieux, en a été partout l'incomparable messagère (1) ?

Ceux qui connaissent le *Miroir de Jésus*, fleur si neuve, si éclatante et si parfumée de l'art chrétien, fleur qui semblait en annoncer bien d'autres groupées autour d'elle en corbeille féerique, savent aussi quelle perte a fait la musique religieuse et quelle place est vide où nous pensions que s'assiérait longtemps le pèlerin de Solesmes.

MAURICE BRILLANT.

(1) On sait que la 1^{re} audition publique du *Miroir de Jésus* a été donnée au Vieux-Colombier, en mai 1924, dans un concert organisé par la *Revue Musicale*. On l'a reprise en décembre aux concerts Colonne, dans une salle un peu trop vaste et avec un orchestre (nécessairement) un peu trop fourni.