



**HAL**  
open science

## Darius Milhaud et les poètes

Pierre Cortot

► **To cite this version:**

Pierre Cortot. Darius Milhaud et les poètes. Musique, musicologie et arts de la scène. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2003. Français. NNT: . tel-00825871

**HAL Id: tel-00825871**

**<https://theses.hal.science/tel-00825871>**

Submitted on 24 May 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

2003

N° attribué par la bibliothèque

.....

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'EHES**

***Discipline* : Histoire et théorie de la musique**

présentée et soutenue publiquement

par

Pierre Cortot

le 15 mars 2003

105 boulevard Raspail, 75006 Paris

**Titre** : *Darius Milhaud et les poètes*

***Directeur de thèse*** : Madame Françoise Escal, Directrice d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

**Jury**

Monsieur Pierre Brunel, Professeur de littérature comparée à la Sorbonne (Paris IV), membre de l'Institut Universitaire de France.

Madame Myriam Chimènes, Directeur de Recherche, CNRS, Institut de Recherche sur le patrimoine musical en France.

Monsieur Jean Roy, écrivain, musicologue, producteur d'émissions radiophoniques, Président de l'association des Amis de Darius Milhaud.



*Darius Milhaud et les poètes*

"Une vie de bonheur qui double la vie vécue et la transpose et la transfigure, comme une musique sur les paroles d'un poème".

Jean Cassou  
(*Le centre du monde*)

à Madeleine Milhaud

et

à Michèle



### Remerciements :

Ce travail n'aurait pu être mené à son terme sans le soutien constant de Madeleine Milhaud qui a su prodiguer sans relâche conseils et encouragements, qui m'a ouvert largement ses archives (et m'a permis d'en faire état) et qui a toujours été disponible pour me faire partager, avec son humour et sa franchise légendaires, des souvenirs précieux. Qu'elle trouve ici le témoignage de ma reconnaissance et qu'elle sache également que par son amitié bienveillante, elle a su accompagner avec esprit et discernement toutes mes explorations de l'univers poétique et musical qui lui est cher.

Françoise Escal a assumé la lourde tâche de diriger cette thèse. Je la remercie de son accueil bienveillant, de ses conseils et des mots d'encouragements qu'elle a su trouver pour m'aider à surmonter les moments d'incertitude. Son séminaire à l'E.H.E.S.S. a toujours stimulé la recherche intellectuelle et a permis des confrontations enrichissantes. Ses travaux m'ont donné des outils d'analyse irremplaçables.

Pierre Brunel, lorsque j'ai été son étudiant, avait déjà suscité le désir d'explorer les rencontres des domaines littéraires et musicaux. Ses travaux et ses livres m'ont permis de prolonger et de donner forme à ces aspirations. Qu'il trouve ici le témoignage de ma gratitude. Je le remercie d'avoir trouvé la disponibilité pour participer à ce jury.

Myriam Chimènes, en m'accueillant dans l'équipe de rédaction du livre sur Milhaud de la Bibliothèque Nationale, m'a permis de faire état de pistes de recherches que ce travail prolonge. Ses travaux m'ont été précieux pour la compréhension d'une époque complexe. Je la remercie d'avoir accepté de participer au jury.

Jean Roy, par ses nombreux livres, tout particulièrement ceux qui concernent Darius Milhaud et son époque, a tracé les contours des travaux qui ont été menés depuis à ce propos. Qu'il trouve ici le témoignage de ma reconnaissance pour ses recommandations et pour m'avoir accueilli à une de ses émissions radiophoniques. Je le remercie d'avoir accepté de siéger dans ce jury.

Georges Jessula m'a ouvert sans restriction les archives de son beau-père Armand Lunel. Il a relu avec attention les pages qui sont consacrées à l'ami le plus ancien de Darius Milhaud. Qu'il trouve ici le témoignage de mon amicale reconnaissance.

Madame Renée Claudel-Nantet m'a reçu avec attention et gentillesse, je la remercie du temps qu'elle m'a consacré et des documents qu'elle m'a communiqués sur l'œuvre de son père.

Je remercie tous les amis qui ont à un moment ou à un autre, pris le temps de relire ce que j'avais écrit et qui m'ont fait bénéficier de leurs précieuses remarques : Anne-Marie Bidaud, Marie-Claude Castagnou, Carlos Escoda, Jean-Pierre Lemaire, Luis Naon. Je remercie également pour leurs conseils et leurs relectures de mes traductions : mon épouse Michèle Cortot (anglais), Sybil Raederscheidt (allemand), Lise Pagès et Eleanora Salvadori (italien). Jacques Schibler est encore présent dans les thèmes développés ici et l'écho de nos discussions ne s'est pas éteint avec sa disparition.

Je remercie Frédéric Magniez qui a su avec patience et compétence m'initier au maniement d'un ordinateur et a toujours trouvé le temps de résoudre les problèmes auxquels j'étais confronté.

Je remercie enfin tous mes proches de m'avoir permis de me distraire des préoccupations quotidiennes pour trouver le temps nécessaire à mes travaux, je les remercie également de leurs encouragements et de leur patience : mon épouse Michèle, mes enfants Anne et Jean-Pierre, Fanny et Frédéric.

Je remercie mes parents qui, dans mon Mâconnais natal, ont su m'ouvrir au monde de la littérature et de la musique et qui ont suivi avec intérêt l'élaboration de ce travail.

Je remercie enfin ma belle-mère qui a conçu sa maison en Beaujolais pour que je puisse y trouver le calme et la concentration pendant les vacances d'été.

Sommaire :

<u>1-Introduction</u>	p. 3
<u>2. Poésie et musique dans l'œuvre de Milhaud : mystère des résonances, célébration de la parole et du son.</u>	p. 21
2.1 Une curiosité toujours en éveil.	
2.2 Au centre des bouleversements du XX <sup>e</sup> siècle : confrontation avec la démarche de Pierre Boulez.	
2.2.1. Milhaud ou le refus de l'esprit de système.	
2.2.2. Boulez/Milhaud, confrontation de deux univers esthétiques.	
2.2.2.1. Boulez une pensée en mouvement.	
2.2.2.2. Poésie et musique : théorisation d'une démarche.	
2.3 Enjeux du débat théorique : défense et illustration d'une pratique artisanale du métier de compositeur au XX <sup>e</sup> siècle.	
2.4 La conférence inédite de Lisbonne en juillet 1940 : " La Poésie et les Musiciens".	
2.4.1. Poésie et musique, même vibration du sentiment.	
2.4.2. Force du "sentiment poétique", importance du rythme.	
2.4.3. Une poésie pour la musique ?	
2.5 Réflexions d'un philosophe : rencontre avec Alain.	
2.5.1. Poésie et musique : témoignages culturels d'un humanisme moderne.	
2.5.2. Perspectives.	
2.6. Propos du compositeur sur son œuvre au seuil de la soixantaine.	
2.7 Démarches parallèles d'un poète et d'un musicien : Ramuz et Milhaud.	
2.8. Valéry et la caractérisation du fait poétique : orientations de recherche.	

### 3. Permanence de l'inspiration romantique

p. 61

- 3.1 Une présence paradoxale.
  - 3.1.1 Les voies parallèles.
  - 3.1.2 Présence paradoxale du Romantisme.
  - 3.1.3 Milhaud, Stravinsky : évolution ou révolution ?
  - 3.1.4 Madame Bovary ou le Romantisme réinventé.
- 3.2. Le romantisme comme source d'inspiration explicite.
  - 3.2.1 Lamartine, poète romantique : un choix significatif.
  - 3.2.2. Examen de la partition inédite de *l'Isolement*, pièce centrale de la première série des "Poètes romantiques".
    - 3.2.2.1 Quelques remarques sur la prosodie, le climat musical.
    - 3.2.2.2 Un hommage inattendu : témoignage de reconnaissance pour Albéric Magnard.
    - 3.2.2.3 Une poésie de la "détérioration", expérience des limites de l'expression, convergences de la critique et de la création.
- 3.3. Lamartine, Lamennais, Guérin.
  - 3.3.1 De l'intimisme à l'humanisme généreux.
  - 3.3.2 De l'hommage aux Maîtres à la recherche d'un Frère.
  - 3.3.3 Approche de l'univers guérinien.
  - 3.3.4 L'exploitation de l'œuvre de Guérin par Milhaud.
- 3.4 L'image pâlie du romantisme Guérinien à travers la figure d'Hippolyte de La Morvonnais.
  - 3.4.1. Eclairage croisé : les deux amis/frères ennemis : Barbey et de La Morvonnais.
  - 3.4.2. Conclusion : Justification du cycle.
- 3.5. Figures féminines : Le cycle romantique féminin : cohérence du recueil de l'opus 19.

3.5.1. Un adieu au monde qui s'écroule, déchirements du compositeur au cours du mois d'août 1914.

3.5.2. Madame Dufrénoy : *l'Élégie*, forme romantique.

3.5.3. Madame Amable Tastu.

3.5.4. Madame Louise Colet.

3.6. Florilège féminin : Lucile de Chateaubriand, Eugénie de Guérin, Christina Rossetti.

3.6.1. Les "sœurs".

3.6.2. Milhaud et le choix de la prose.

3.6.3. Lucile de Chateaubriand.

3.6.3.1. Les aléas biographiques.

3.6.3.2. Lucile de Chateaubriand, création de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

3.6.3.3. Figures de Lucile de Chateaubriand au XIX<sup>e</sup> siècle.

3.6.3.3.1. La vision romantique de Sainte-Beuve.

3.6.3.3.2. La vision paradoxale d'Anatole France.

3.6.3.4. Le recueil de Milhaud, confrontation décalée avec Olivier Messiaen.

3.6.4. Eugénie de Guérin.

3.6.4.1. Un recueil de l'intériorité.

3.6.4.2. Un *Cahier* inédit ?

3.6.4.3. Les choix de Milhaud.

3.6.4.4. Les avatars du *Cahier inédit*.

3.6.4.5. La place d'Eugénie de Guérin dans l'histoire littéraire : regards croisés de Xavier de Maistre, de Lamartine et de Sainte-Beuve.

3.6.4.6. Transfiguration par le musicien du texte d'Eugénie de Guérin.

3.6.4.7. Les perspectives ouvertes dans la perception du texte.

3.6.5. Accent victorien à travers le mouvement préraphaélite  
Christina Rossetti et Alice Meynell.

4. Entre Romantisme et Classicisme : place d'André Gide dans l'inspiration de Milhaud, prolongement de l'idéalisation féminine p. 261

4.1. Découverte de Gide : révélation des amitiés aixoises.

4.2. Milhaud et l'univers gidien.

4.3. Milhaud et *La Porte Etroite*.

4.4. Milhaud et la composition *d'Alissa*.

4.4.1. *Alissa* : Cycle, Suite de mélodies ?

4.4.2. Examen *d'Alissa* : version de 1931.

4.5. *Alissa* : version initiale de 1913.

4.6. Conclusion, d'une porte qui se ferme à la porte qui s'ouvre : *Le Retour de l'Enfant prodigue*.

5. Milhaud dépositaire de la mémoire de Léo Latil p. 323

5.1. Place de Léo dans l'inspiration du compositeur.

5.2. L'énigme du *Troisième Quatuor*.

5.3. Léo Latil, l'ami jamais remplacé.

5.4. Figure(s) de Léo : images posthumes, identités masquées.

5.4.1. L'image héroïque : Maurice Barrès.

5.4.2. Francis Jammes.

5.4.3. L'image officielle.

5.5. L'œuvre de Latil.

5.6. À la recherche d'une reconnaissance éditoriale.

5.6.1. François Mauriac.

5.6.2. André Gide.

5.6.3. L'édition de Rio.

5.6.3.1. Le choix des textes.

5.6.3.2. L'organisation chronologique.

5.6.3.3. Mention des lieux de composition des différentes pièces de vers.

5.7. Le poème op. 73 de 1921, épilogue d'une collaboration artistique.

## 6. Milhaud et la découverte de la poésie de Francis Jammes p. 419

6.1. Lectures conjointes : Maeterlinck et Francis Jammes, du Symbolisme au Jammisme.

6.2. Les approches du musicien : découverte aixoise de la poésie de Jammes, amitiés croisées autour de Céline Lagouarde.

6.3. Portrait du poète et complicités entre Léo et Darius.

6.4. Conversion au Jammisme, ambiguïtés d'une relation amicale et ferveur poétique.

6.4.1. Rencontres avec le poète.

6.4.2. De l'usage de la critique.

6.4.3. La poésie de Jammes, champ d'exploration pour le compositeur.

6.5. Les premiers recueils inédits.

6.5.1 Le premier recueil de l'opus 1.

6.5.2 Le deuxième recueil de l'opus 1.

6.5.3 Le troisième recueil de l'opus 6.

6.6. La poésie de Jammes et l'exploration de formules inédites.

6.6.1. Variations autour d'une partition perdue.

6.6.2. Quatre voix et six mains.

6.6.3. Le cantique de N.D. de Sarrance : document d'exception pour la recherche d'une expression populaire.

6.7. Production jumelle de l'année 1956.

6.7.1. Permanence du jammisme.

6.7.2. *Fontaines et Sources* ou le chant d'un retour à la vie.

6.7.3 *Tristesses* ou la déchirure de l'âme.

6.8 *La Suite de Quatrains* op. 398 (1962).

6.8.1 Pièces de circonstance : Roussel, Monteux.

6.8.2 Des différentes utilisations de la voix.

6.8.3 La suite de Quatrains et l'utilisation de la cadence.

## 7. Une ouverture au monde : Claudel et la vision "cosmique" de la poésie

p. 545

7.1. Connaissance précoce, rencontre décisive.

7.2. Claudel musicien ? Le parallélisme des démarches.

7.3. Les Sept Poèmes extraits de la *Connaissance de l'Est*, prolégomènes d'une collaboration sans faille.

7.3.1 Une rencontre décisive avec un texte d'exception.

7.3.2. La sensualité du mot.

7.3.3. De la notion de rythme à celle de modulation.

7.3.4. Statut du texte dans *Connaissance de l'Est* : une "zone indécise" entre prose et poésie.

7.3.5. Les échos d'une cohérence recomposée.

7.4. Conclusion, Claudel, poète nourricier.

## 8 Une expérience des limites : Verlaine, Rimbaud et Mallarmé p. 613

8.1. Présence paradoxale de Verlaine.

8.2. Présence de Rimbaud.

8.2.1. Une découverte partagée à Rio.

8.2.2. Un Rimbaud claudélien ?

8.2.3. Les deux mélodies de janvier 1918 : *Marine* et *Aube*.

8.2.3.1. *Marine*.

8.2.3.2. *Aube*.

8.2.4. *Adieu* et la note édénique.

### 8.3. Présence de Mallarmé.

8.3.1. Attrait des formes brèves.

8.3.2. Le recueil des 8 mélodies de *Chansons bas* op. 44.

8.3.3. Échos mallarméens dans l'œuvre de Claudel, un pastiche inattendu.

8.3.4. *Petit verso carioca*, suite aux *Chansons bas*.

8.3.5. *Deux petits airs*.

8.3.6. Les résurgences ultérieures de Mallarmé.

### 8.4. Conclusion.

## 9. Armand Lunel : la Provence et la Judaité. Complicités conjugales : Madeleine Milhaud et la poésie. p. 723

9.1. Amitié au lycée Mignet, rencontre en poésie.

9.2. Les découvertes de l'adolescence : courses à bicyclette, chasse aux fers et poésie.

9.3. Complicités juvéniles et sentiers de la création conjointe.

9.3.1. Rejet de l'esprit de sérieux.

9.3.2. découvertes de la poésie et rejet des fausses valeurs.

9.3.3. Complicités dans le rythme créatif.

9. 4. Armand Lunel, poète.

9.4.1. deux témoignages de production poétique : *Rêve d'orient* et *Le premier frisson*.

9.4.2. Un texte d'exception : *Frère Gris*.

9.4.3. Célébration du monde d'autrefois : *Le Château*.

9.4.4. Attachement indéfectible à la nature provençale.

9.5. Le voyage, l'exil et la déchirure à propos d'une partition énigmatique : *Rêves*. Madeleine Milhaud poète.

9.6. La tradition Judéo-Comtadine : renouvellement et continuité dans les relations poético-musicales des deux amis.



10 Les engagements : une œuvre en prise avec son temps. À la découverte de l'œuvre de Jean Cassou. p. 809

10.1. Un texte "inspirant" : le recueil *des 33 sonnets écrits au secret*.

10.2. Milhaud et les engagements humanistes de l'entre-deux guerres.

10.3. Milhaud, compagnon de route du mouvement social des années trente.

10.4. Construction d'un nouveau rapport avec le public populaire, les démarches parallèles de Paul Hindemith et de Darius Milhaud.

10.4.1. Les remises en cause de l'après-guerre.

10.4.2. Abolition des hiérarchies dans le domaine musical.

10.4.3. La prise en compte des évolutions de la technologie.

10.4.4. Un nouveau rapport avec le public.

10.5. *Les trente trois sonnets composés au secret* ou la poésie comme révolte.

10.5.1. Itinéraire d'un résistant.

10.5.2. Le choix de la forme du sonnet.

10.5.3. La poésie, lien vivant avec le monde.

10.5.4. Lecture de peintres et de musiciens.

10.6. *Les trente trois sonnets* et l'hommage de Milhaud.

10.6.1. Une partition singulière pour un recueil singulier.

10.6.2. Retrouvailles après guerre.

11. Conclusion. p. 929

11. 1. Jean Cocteau ou les vertus d'une amitié sans faille.

11.2. Trois moments poétiques.

12. Annexes p. 957

13. Bibliographie p. 975

## 1. Introduction

La compagnie des poètes a été constante dans la longue vie créatrice de Darius Milhaud. L'ampleur du catalogue en témoigne. On y rencontre plus d'une centaine de noms de poètes, poètes contemporains, poètes du passé et poètes d'horizons géographiques et culturels très divers. Mais la connaissance de ces multiples fréquentations a quelque chose de paradoxal. En effet, l'œuvre immense d'un compositeur qui a abordé tous les genres n'a trop souvent été envisagée que de façon partielle et sélective. Les programmes de concerts, les ouvrages grand public ne retiennent habituellement qu'une période très restreinte, en l'occurrence les années vingt et, communément, le musicien n'est associé qu'avec quelques poètes emblématiques de ces années phares, tout particulièrement Jean Cocteau en s'appuyant sur "sa fausse réputation de bateleur"<sup>1</sup>. Seules, les compositions liées aux révolutions poétiques de ce que l'on a appelé "les années folles" sont exaltées en oubliant que l'essentiel du travail musical concerne des écrivains qui ont marqué sa jeunesse et qui ont conditionné, de près ou de loin, tous les choix ultérieurs, y compris bien sûr ceux qui paraissent les plus provocateurs. Remarquons déjà que le Surréalisme, en tant que mouvement, est absent de ces choix, à l'exception notable de Robert Desnos qui fréquente Milhaud un peu plus tard, dans les années trente. Dans cette étude, il ne s'agit pas d'ignorer l'importance des années cruciales qui ont suivi la guerre dans l'histoire culturelle du vingtième siècle, bien au contraire, mais il s'agit d'essayer d'abord de faire le lien entre les années de formation d'avant 1914 et les réalisations d'une maturité précoce qui sont immédiatement entrées en résonance avec une histoire bouleversée par le premier conflit mondial. Milhaud, réformé à cause de sa santé précaire, a été durablement marqué par "la catastrophe de 14-18"<sup>2</sup>. En insistant sur les conséquences dramatiques de

---

<sup>1</sup> André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris, éditions du Seuil, coll. "écrivains de toujours", 1957, p. 108

<sup>2</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, N. R. F., Gallimard, 1994, p. 188

ces quatre années d'horreur, Jorge Semprun, rétrospectivement, en remarque le poids encore sous-estimé :

Nulle étude d'ensemble n'a encore dressé, me semble-t-il, l'inventaire des désastres spirituels provoqués par cette guerre-là. Pour ne rien dire des désastres politiques<sup>3</sup>.

À défaut d'étude d'ensemble, on peut néanmoins essayer de comprendre comment les artistes, et tout particulièrement Milhaud, ont perçu les transformations de la sensibilité et comment leurs œuvres en ont été pénétrées. Milhaud pourrait aisément souscrire aux termes employés par Fernand Léger, futur collaborateur du musicien, qui, du fond des tranchées, explique à un ami de l'arrière qu'une page était irrémédiablement tournée :

Je suis sûr que cette guerre-là m'aura appris à vivre. Je crois que je ne gaspillerai plus de minutes comme je l'ai fait des mois entiers parce que je verrai les choses dans leur « valeur », leur valeur vraie, absolue, nom de Dieu ! Je connais la valeur de chaque objet, tu entends, Louis, mon ami ? Je sais ce que c'est que du pain, du bois, des chaussettes, etc. Le sais-tu toi ? Non, tu ne peux pas savoir cela car tu n'as pas fait la guerre. Sais-tu ce que c'est que de sentir la peur te prendre à plein corps et t'arracher d'un abri sûr, pour te foutre dehors à la mort comme un imbécile ? Non, tu ne peux savoir cela, tu n'as pas fait la guerre. Toi, tu vas rester un homme « d'avant la guerre » et ce sera ta punition, Louis, mon vieil ami, et moi malgré mes 34 ans, malgré ma vie déjà commencée comme mon œuvre et que cette tragédie a cassées en deux. Je suis tout de même encore assez jeune, assez vivant pour être, moi aussi, si le Dieu de ma mère me le permet, pour être, tu entends, pour être de la grande génération *d'après la guerre* !<sup>4</sup>

Milhaud a lui aussi pris conscience qu'une époque avait pris fin et qu'une aventure nouvelle l'attendait, mais cette conscience d'être de "la génération d'après la guerre" ne suppose pas une table rase de tout ce qui la précède. Même si Milhaud signe sa présence dans le tableau de Picabia *L'œil cacodylate*

---

<sup>3</sup> ibid.

<sup>4</sup> Lettre de Fernand Léger à Louis Poughon du 12 avril 1915 in *Fernand Léger, Une correspondance de guerre*, Les Cahiers du musée national d'art moderne, Hors-série/Archives, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 35

de la fameuse formule "Je suis dada<sup>5</sup> depuis 1892", il ne s'agit pas pour lui de détruire, de renier ce qu'il a été et de brûler ses admirations de jeunesse. Bien au contraire, renversant les idées reçues, Milhaud "dont l'originalité débridée a fait scandale", peut reprendre à son compte "l'audacieuse assertion" citée par Roland-Manuel, selon laquelle "tout ce qui n'est pas tradition est plagiat"<sup>6</sup>. La formule peut sembler contradictoire et gratuite, mais le producteur de la célèbre émission radiophonique *Plaisir de la musique* précise qu'il n'entend pas par tradition la perpétuation de recettes éprouvées :

Ta tradition à toi est trop haute et trop généreuse pour se borner à l'horizon des « coteaux modérés » où se complait un académisme étriqué et stérile. Ta tradition, née, comme toi, sur le rivage de la Méditerranée, remonte de Paul Claudel, maître des grandes orgues du verbe, à ce troubadour marseillais du grand siècle – j'entends le XIII<sup>e</sup>, pour qui « la strophe sans musique est un moulin sans eau ». C'est assez dire que ta lignée spirituelle et sensible est marquée de ce signe d'élection que le lyrisme définit d'un seul mot<sup>7</sup>.

Milhaud arrive à un moment où le rapport de la parole et du son est problématique dans la mesure où les normes qui avaient permis la rencontre entre poètes et musiciens ont déjà volé en éclats dans les quelques années qui ont précédé le déclenchement de la guerre. Gabriel Fauré représente cette génération qui voit s'écrouler à la fin de sa vie un équilibre et une harmonie qui ont caractérisé un moment artistique privilégié :

Il y a dans l'histoire des périodes émouvantes où l'on voit la poésie et la musique fraterniser l'une avec l'autre comme par l'effet d'une soudaine conspiration. Moments heureux et en quelque sorte uniques pour les pays qui les ont vécus ! Les poètes semblent écrire pour les musiciens, les musiques de leur côté, se coulent si exactement dans les poèmes qu'elles semblent nées pour leur faire l'offrande de leur lyrisme et de leur ardeur ; il arrive même – tant l'harmonie préétablie est impérieuse – que plusieurs musiciens se rencontrent dans

---

<sup>5</sup> puisque le surnom affectueux de Milhaud a été Da, mais très souvent dans sa jeunesse ses amis s'adressaient à lui en commençant leurs lettres par un retentissant : "Mon Dada" (en particulier Léo Latil ou Armand Latil).

<sup>6</sup> in Jean Roy, *Darius Milhaud*, coll. "Musiciens de tous les temps", Paris, éditions Seghers, 1968, p. 165

<sup>7</sup> *ibid.*

l'illustration d'un même poème, qu'ils commentent chacun selon son humeur et sa température affective ; et comme *Mignon* a inspiré Schumann, Franz Liszt et Hugo Wolf, ainsi certains poèmes de Verlaine sollicitent parallèlement les musiques de Debussy et de Fauré. Cette conjonction privilégiée s'est produite deux fois dans l'histoire de la musique : d'abord à l'époque du Romantisme allemand et ensuite en France, à partir de 1870<sup>8</sup>.

Si Milhaud a toujours proclamé son admiration pour un musicien qui a su garder "intactes, la même jeunesse, la même tendresse, mais plus pures, plus dépouillées", il observe que les épigones de Fauré, "à l'exception de Charles Koechlin, furent tous les champions de cet art impressionniste dont le dernier mot [lui] paraît avoir été dit depuis longtemps"<sup>9</sup>.

La conscience d'avoir à travailler sur une nouvelle conception qu'implique le renouvellement des formes suppose la recherche de nouvelles définitions qui concernent aussi bien la musique que la poésie. Cette interrogation a traversé tout le XX<sup>e</sup> siècle, elle va, évidemment bien au-delà de la musique et concerne toutes les catégories artistiques. Car le travail créateur de Milhaud est inséparable des contacts permanents qu'il a nourris avec d'autres artistes, qu'ils soient ses collègues musiciens, les peintres, les poètes, etc. C'est ce qui frappe tous les observateurs de cette période :

Je voudrais saluer la présence des peintres et des poètes qui ont participé à la vie intellectuelle de ces années 20. En quête de nouveauté, les plus audacieux, les plus originaux, ont croisé les musiciens sur leur chemin. Comment, par exemple, ne pas citer Paul Claudel, pourtant très éloigné de l'esprit des *Six*, qui a inspiré aussi bien Arthur Honegger que Darius Milhaud ?<sup>10</sup>

Cette effervescence artistique conduit à s'interroger sur les lignes de force qui ont guidé Milhaud et l'ont conduit à explorer des voies dont, parfois, le développement est retardé ou abandonné. Chez lui, rien de linéaire qui suivrait une progression univoque, mais une sûreté dans l'audace qui révèle

---

<sup>8</sup> Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, éditions Plon, 1939, p. 1

<sup>9</sup> Darius Milhaud, *Hommage à Gabriel Fauré*, in *Notes sur la musique*, p. 116

"un être puissant, devant qui les obstacles scolastiques n'ont qu'à céder"<sup>11</sup>. Le rapport de la voix et du son va même jusqu'à remettre en question la notion même de musique. Remarquons avec Betsy Jolas, future élève du compositeur, qu'il fut le premier à tenter, en 1916, dans les *Choéphores* de tirer parti des qualités sonores et musicales de la voix parlée :

Milhaud assimile ici très justement la voix parlée aux sonorités courtes des instruments de percussion à son indéterminé qui lui sont associés. D'où un effet de sauvagerie primitive, peut-être un peu évident, néanmoins saisissant. En abattant les barrières qui le séparaient du parler, le musicien a ouvert toutes grandes les portes de l'expression.

On comprend alors que la frontière entre le son et le bruit est remise en question<sup>12</sup> et qu'à la suite de Berio, qui succède à Milhaud comme professeur à Mills College, on puisse s'interroger sur la possibilité même d'une quelconque identification des caractéristiques de la poésie ou de la musique :

Chercher à définir la musique –qui, de toute façon, n'est pas un objet mais un processus– c'est un peu comme essayer de définir la poésie : il s'agit donc d'une tentative heureusement impossible, vu la futilité qu'il y a à vouloir tracer les limites qui séparent la musique de ce qui n'est plus la musique, entre poésie et non-poésie. Avec la différence toutefois qu'en poésie la distinction, implicite entre langue et littérature, entre langue parlée et langue écrite rend plus aisée la définition d'une telle limite. Peut-être la musique est-elle proprement ceci : la recherche d'une frontière perpétuellement reculée.[...] La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique<sup>13</sup>.

On s'interrogera donc dans un premier temps sur la façon dont le musicien a abordé la poésie dans son travail musical en confrontant sa pratique avec

---

<sup>10</sup> Claude Samuel, *Le groupe des Six, un accident ?* in *Honegger-Milhaud, musique et esthétique*, Actes du colloque international tenu à la Sorbonne en novembre 1992 réunis et édités par Mafred Kelkel, Librairie J. Vrin, Paris, p. 31

<sup>11</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, Genève-Paris, éditions Slatkine, 1982, p. 68

<sup>12</sup> Milhaud n'est bien sûr pas le seul à se poser ces questions à ce moment là, pensons à Russolo dans le mouvement futuriste italien, à Satie dans *Parade*, et bien sûr à Varèse.

<sup>13</sup> *Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte*, traduit et présenté par Martin Kaltenecker, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, première édition en italien en 1981, 1983, p.

celle de certains de ses collègues compositeurs. Ses écrits permettront de mettre en perspective quelques aspects théoriques d'une pratique de la composition qui tire sa substance d'une culture extrêmement étendue. Enfin l'exploitation d'une conférence inédite<sup>14</sup> où Milhaud parle explicitement des rapports de la musique avec la poésie sera l'occasion de réfléchir sur la place essentielle des poètes dans l'univers créatif du compositeur aixois.

La plupart du temps, le travail sur les textes poétiques n'a pas été l'objet de commandes, mais il a été le résultat d'un choix libre et répondant toujours à une nécessité intérieure. Les décisions du compositeur sont, par elles-mêmes, déjà une indication précieuse aussi bien par le nom des poètes retenus que par celui des écrivains absents de cet immense catalogue. Les évolutions du compositeur ont toujours été accompagnées d'un travail parallèle sur des textes. Il serait par là même outrecuidant de vouloir être exhaustif dans la perspective qui a été la nôtre, et restent encore de nombreuses voies à explorer. Des choix se sont imposés d'eux-mêmes et des sacrifices ont été nécessaires pour donner à cette étude un cadre cohérent. Il s'agit d'accompagner le lecteur dans une musique faite de contrastes, d'oppositions, mais qui, paradoxalement, relève d'une profonde unité d'inspiration soulignée tant par Paul Collaer que par Jean Roy, celle du "chant" :

La mélodie est la raison d'être de la musique de Milhaud. C'est en elle que s'opère la transmutation d'un poème, d'un sentiment, d'un paysage. C'est elle qui, traduisant ce qu'il y a en eux d'essentiel, les rend vivants, universels. La musique de Darius Milhaud est d'abord un chant<sup>15</sup>.

Si le lyrisme, au sens propre, est au centre de l'inspiration de Milhaud, la poésie peut représenter un des prismes, choisis par Milhaud lui-même, à travers lequel il peut sembler fructueux de "lire" une œuvre protéiforme, rétive aux simplifications hâtives. On peut espérer y découvrir des

---

<sup>14</sup> cf. annexe

<sup>15</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 48

perspectives, des éclairages qu'une approche univoque et spécialisée (qui a aussi son prix et peut paraître indispensable) pourrait occulter. Cette tentative oblige à balayer la totalité de la période créatrice et contraint à aborder des époques variées et des domaines littéraires qui dépassent la seule production répertoriée comme "poétique".

La précocité de l'éveil artistique du compositeur a fait que littérature et musique tiennent une place équivalente pendant toutes ses années de formation. Pendant quelque temps, Darius Milhaud envisage même de mener parallèlement des études de musique et des études de lettres. Le milieu provincial aixois du début du siècle ne prédisposait pas *a priori* à entretenir un commerce très actif avec la création littéraire ou musicale dont les cercles parisiens avaient la quasi-exclusivité. On peut être étonné de l'ouverture d'esprit dont témoignent les goûts du jeune Milhaud. De même, l'attirance pour des textes choisis en dehors des sentiers battus, témoigne de façon précoce d'une sensibilité exacerbée qui fait fi des modes et des conformismes. Chaque composition révèle une facette d'une personnalité extrêmement complexe et les écrivains retenus méritent toujours un examen attentif dans la mesure où ils permettent la connaissance d'un artiste somme toute très pudique . À ce propos, l'on peut tirer parti des remarques de Charles Koechlin, un compositeur qu'il a profondément aimé :

Je continue, pour ma part, à croire que de beaux vers valent mieux, même pour la musique, que de mauvais. Et tous les compositeurs de Lieds (sic), Schumann, Schubert, Gounod, de Castillon, Duparc, Fauré, Debussy furent de cet avis ; et Massenet lui-même (qui parfois choisit assez mal ses poésies) a su trouver de jolis vers d'Armand Silvestre)<sup>16</sup>.

Mais Milhaud ne se contente pas, dans ses rapports avec les poètes, de s'inscrire dans une tradition, aussi prestigieuse soit-elle. Il oblige à s'interroger sur le rapport codifié poésie-musique dans ce que la tradition française appelle la mélodie. Du même coup, il fait éclater les genres répertoriés et



ouvre des perspectives nouvelles où la présence d'un poète permet de légitimer les essais les plus audacieux. Cette approche multiple ne se referme jamais sur une formule éprouvée, mais met en question le sens même que la musique peut prêter au langage. Rien de cérébral chez lui - au sens péjoratif du terme - mais un rapport charnel avec la langue et le désir de se l'approprier avec des incursions épisodiques dans des domaines linguistiques étrangers. Les hasards de la biographie (l'exil, les rencontres) ont permis à un compositeur qui revendiquait hautement sa latinité, d'exprimer à travers le chant les tragédies qui ont ensanglanté l'histoire du vingtième siècle - sans oublier que l'enracinement provençal ou national est pour lui la condition de l'expression universelle.

La poésie semble donc occuper une place de choix dans le processus créateur de Milhaud : preuve en est l'amitié profonde que le compositeur a su faire naître entre lui et les poètes les plus importants de son temps - amitié qui savait toujours allier l'estime pour l'artiste et l'affection pour l'homme. De nombreux inédits (poèmes mis en musique, correspondances diverses, textes autobiographiques...) permettent de tracer quelques pistes dans un domaine qui reste pour une bonne part encore inexploré.

---

<sup>16</sup> Lettre de Charles Koechlin à Louis Agettant, du 10 novembre 1902, in C. Koechlin, Correspondance, La revue musicale, Triple numéro, N° 348-49-50, éditions Richard Masse, 1982, 164 pages

## 2. Poésie et musique dans l'œuvre de Milhaud : mystère des résonances, célébration de la parole et du son.

### 2.1. Une curiosité toujours en éveil

Chez Milhaud, la rencontre avec les poètes n'a rien d'une approche qui serait le terme d'une démarche cérébrale, théorique et systématique. Et pourtant la présence de références poétiques dans le vaste catalogue du compositeur accompagne constamment les fluctuations de sa création artistique. Milhaud s'est toujours défendu de la sécheresse du pur théoricien et rappelle à tout propos qu'il est "musicien-artisan". Si les rapports entre la musique et la poésie sont au centre d'une intense réflexion théorique qui concerne aussi bien les poètes que les musiciens, Milhaud semble délibérément se tenir à l'écart de ce qu'il tient pour polémiques stériles et arguties futiles. Chez lui, le texte poétique est un objet consubstantiel à l'œuvre et si c'est bien souvent dans son entourage affectif le plus proche qu'il faut rechercher l'origine de telle ou telle dilection, la création musicale qu'en tire l'artiste répond toujours à une nécessité intime. L'aléa biographique révèle un travail intérieur où domine la pulsion impérieuse de ce, qu'à défaut d'autre mot, il faut bien nommer l'inspiration.

Cela ne veut pas dire, bien sûr, que Milhaud, à propos de textes poétiques, se soit lancé dans la composition musicale sans principe, sans réflexion, sans recherche critique. Mais il ne s'agira jamais pour lui de l'élaboration avouée d'un système abouti et définitif qui est toujours, dans son cas, synonyme de limitation ; bien au contraire la curiosité insatiable du compositeur suppose une attention toujours en éveil, une capacité à s'enthousiasmer pour tout ce qui lui semble correspondre à l'exploitation des développements inventifs d'une œuvre en perpétuel devenir. Milhaud avait horreur des appauvrissements engendrés par les injonctions dogmatiques. En affirmant "ce que je ne puis concevoir, c'est que l'on s'enferme dans un

système comme dans une prison”<sup>1</sup>, il nous fait découvrir un esprit tel que Montaigne en trace le portrait dans le Livre III de ses *Essais* :

Il n’y a point de fin en nos inquisitions ; notre fin est en l’autre monde. C’est signe de raccourcissement d’esprit quand il se contente, ou de lasseté. Nul esprit généreux ne s’arrête en soy : il prétend tousjours et va outre ses forces ; il a des eslans au delà de ses effects ; s’il ne s’avance et ne se presse et ne s’accule et ne se choque, il n’est vif qu’à demy ; ses poursuites sont sans terme, et sans forme ; son aliment c’est admiration, chasse, ambiguïté<sup>2</sup>.

C’est donc la présence des poètes eux-mêmes dans l’œuvre musicale protéiforme de l’auteur de *Christophe Colomb* qui pourra seule permettre d’envisager la manière dont Milhaud a contribué, selon un mode qui lui est propre, à résoudre l’éternel problème posé par la confrontation de la musique et de la poésie.

## 2.2. Au centre des bouleversements du XX<sup>e</sup> siècle : confrontation avec la démarche de Pierre Boulez

### 2.2.1 Milhaud ou le refus de l’esprit de système

Milhaud a certes écrit de nombreux articles théoriques et critiques, il a donné d’innombrables conférences, répondu à de multiples questionnements, sa pensée est vive, incisive, brillante, sa culture immense dans tous les domaines de la création artistique, mais on serait bien en peine d’identifier un seul texte dans lequel il élabore un système où il se proposerait de se tracer un programme qui rendrait possible l’exploitation du fait poétique. Sur ce point, il est catégorique dans ses affirmations sans appel : “Je n’ai pas d’esthétique, de philosophie de théorie. J’aime écrire de la musique<sup>3</sup>”.

Cette affirmation provocatrice place délibérément Milhaud dans une position marginale au XX<sup>e</sup> siècle. Accompagnant l’effondrement du système tonal, les musiciens majeurs de ce siècle, d’Alban Berg et Edgard Varèse à Luciano Berio et Philippe Manoury, tentent d’accompagner leur démarche

---

<sup>1</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique, Essais et chroniques*, Textes réunis et présentés par Jeremy Drake, p.157, “la composition musicale (1941)”

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, Livre III, Chapitre XIII, p.1155, ed. Samuel de Sacy, Le Club Français du Livre, 1962.

<sup>3</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p.159.

créatrice d'une conscience aiguë, explicite, des enjeux théoriques que suppose la conquête des "terrae incognitae" esthétiques. Milhaud, lui, semble vouloir ignorer tout ce qui s'interposerait entre l'émotion et son expression musicale. Par là, on l'a vu, il relève explicitement d'une famille d'artistes-artisans dont la figure la plus représentative est sans conteste Jean Sébastien Bach :

Il (c'est-à-dire Jean Sébastien Bach) se voyait comme un artisan consciencieux, appliqué à satisfaire les clients qui lui passaient commande, qu'il s'agisse d'une sonate, d'une cantate ou d'une messe<sup>4</sup>.

Il serait bien réducteur de s'en tenir à cette image provocatrice qui ferait du compositeur aixois un naïf inconscient des évolutions du métier et ignorant les problèmes posés par la création musicale dans le climat de crise qui bouleverse tout notre XX<sup>e</sup> siècle. Ses déclarations prennent facilement alors valeur de manifeste et ne peuvent se comprendre que dans le vif débat qui confronte les approches contradictoires du problème. Soit dit en passant, Milhaud, aussi bien en tant que critique qu'en tant que pédagogue, n'ignorait rien de la musique de son temps et a manifesté sa vie durant une curiosité très vive pour tous les domaines de la création artistique. Sa "naïveté", si naïveté il y a, est une arme de polémiste au service de l'affirmation maintes fois renouvelée de l'exigence expressive dans l'œuvre musicale.

### 2.2.2. Boulez/Milhaud : confrontation de deux univers esthétiques

Pierre Boulez, personnalité majeure de la création musicale dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, paraît, dans sa démarche créatrice, symboliser précisément le type d'artiste dans lequel Milhaud ne se reconnaît pas. Il ne s'agit pas de vouloir comparer deux univers que tout sépare, mais à partir du moment où Boulez revendique lui-même le rapport à la poésie comme fil directeur de sa démarche créatrice, la confrontation de leurs deux approches du même problème est riche d'enseignement pour tenter de démêler un débat toujours ouvert. Au-delà des repères chronologiques qui séparent des

musiciens n'appartenant pas à la même génération, les positions sont suffisamment affirmées et emblématiques pour nourrir une controverse qui a le mérite de poser les problèmes fondamentaux. En effet, la collaboration des deux domaines artistiques relevant de la parole et du son a nourri des débats extrêmement vifs ; elle a suscité des prises de position tranchées ; elle suppose enfin que soit définie, *de facto*, la cohérence d'esthétiques souvent diamétralement opposées :

La recherche sans fin de solutions pour la confrontation et la fusion de la parole et du chant ne trouvera sans doute jamais (sauf dans le chant populaire) une solution moderne absolument idéale. Bel canto ? Chant "wagnérien" ? *Boris Godounov*, Stravinsky ? *Lulu* ? *Pelléas* ?<sup>5</sup>

#### 2.2.2.1. Boulez, une pensée en mouvement.

Les relations entre poésie et musique ont fait l'objet de la part de Pierre Boulez d'une attention toute particulière. Ses réflexions suivent ou accompagnent l'œuvre tout entier. Il serait réducteur et intellectuellement malhonnête de penser que le fondateur du *Domaine Musical* campe sur des positions définitives. Sa pensée, certes rigoureuse, offre toutes les fluctuations de celui pour qui le texte poétique admiré et choisi éveille les capacités de création. Dans un entretien récent, le compositeur se défend de ne voir dans l'utilisation de la poésie par le musicien qu'un jeu formel :

Ce que l'on peut prendre dans la littérature ou dans la peinture, c'est ce que l'on peut transposer. Si vous faites un emprunt littéral, cela ne marchera jamais car les catégories de la littérature, comme celles de la peinture, sont des catégories complètement différentes de la perception. Il faut savoir "abstraire", de la littérature ou de la peinture<sup>6</sup>.

André Velter rappelle que l'entreprise de Boulez "tente d'inscrire à sa place la musique du présent"<sup>7</sup> :

---

<sup>4</sup> Michel Tournier, *Léonard et Jean-Sébastien*, p. 256, in *Célébrations, Essais*, Mercure de France, 1999, 348 pages

<sup>5</sup> André Boucourechliev, *Debussy ou la révolution subtile*, p. 79, coll. "Les chemins de la musique", édit. Fayard, 1998, 125 pages

<sup>6</sup> "Entretien avec Pierre Boulez" par Omer Corlaix, propos recueillis le 13 mai 1998, revue *Accents*, N° 6, sept.-déc. 1998, p.3

<sup>7</sup> André Velter, "Pierre Boulez, son poète et son peintre", *Le Monde*, 16 XI 1989

Il n'est pas juste, de laisser la musique improviser son évolution, loin derrière les autres moyens d'expression ; il faut lui donner la chance de s'intégrer aussi totalement que possible dans la conscience actuelle, dans l'effort global d'aujourd'hui<sup>8</sup>.

C'est à la lumière de ces deux préoccupations (principe de la transposition et réflexion théorique dans le sillage du mouvement intellectuel moderne) qu'il faut comprendre un cheminement dont l'exemplarité offre des points de référence précieux pour cerner le problème complexe des relations poésie/musique que Milhaud envisage d'un tout autre point de vue. N'oublions pas que Boulez lui-même affirme :

D'une certaine manière, plus on est évident, plus on est obscur. [...] Plus vous voulez souligner, rendre évidente une idée, et plus vous créez en fait, de nouvelles connotations en ajoutant des niveaux de compréhension et de langage. C'est pourquoi les choses les plus évidentes peuvent parfois devenir les plus obscures<sup>9</sup>.

#### 2.2.2.2. Poésie et musique : théorisation d'une démarche.

Célestin Deliège observe que chez l'auteur de *Poésie pour pouvoir*, l'expérience de composition a été accompagnée de sa théorie généralement exposée dans un article<sup>10</sup>. Dans l'article *Son et verbe*<sup>11</sup>, Boulez pose les principes qui le conduisent à nourrir sa création musicale de l'œuvre de Char, de Michaux, de Mallarmé ou de Cummings. Il observe tout d'abord que le parallélisme entre l'évolution de la musique et celle de la poésie n'est pas évident, même si "les grands courants poétiques ont une forte résonance sur le plan esthétique de la musique." Il distingue deux sortes d'influence qu'il matérialise en faisant référence à différents types d'écrivains qui constituent des couples<sup>12</sup> : Mallarmé/Rimbaud et Joyce/Kafka. En effet il oppose "les

---

<sup>8</sup> ibid.

<sup>9</sup> "Entretien avec Pierre Boulez" par Omer Corlaix, article cité.

<sup>10</sup> Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, coll. Tel Quel, éditions du Seuil, 1975, 161 pages.

<sup>11</sup> Pierre Boulez in *Relevés d'apprenti*, p.57, article paru en 1958, coll. Tel Quel, éditions du Seuil, 1966, 386 pages

<sup>12</sup> au sens où l'on peut parler de couples de force dans le domaine des sciences physiques par exemple

influences précises, dirigées”<sup>13</sup> et “les influences plus diffuses, par osmose”<sup>14</sup>. Il ne s’agit pas pour lui de choisir un poème pour en faire “le point de départ d’une ornementation qui tissera ses arabesques autour de lui”<sup>15</sup>, il s’agit bien plutôt de faire en sorte que le poème devienne “source d’irrigation de (sa) musique”<sup>16</sup>. Ainsi l’on peut comprendre que le choix de la poésie de René Char dans *Le Marteau sans Maître* est l’occasion pour le jeune compositeur de s’interroger sur les problèmes posés par la perception du temps musical :

Si un texte est trop abondant, le temps devient tellement distendu que la musique n’a plus aucune raison d’être par rapport au temps. Au contraire dans la poésie de Char, où le temps est extrêmement concentré, la musique non pas détend ce temps, mais a la possibilité de se greffer dessus. Ce poème ne rejette pas la musique, mais l’appelle, au contraire<sup>17</sup>.

Boulez développe une analyse dont la cohérence peut se retrouver tout au long de textes théoriques qui jalonnent sa carrière de créateur. Préalablement à toute approche du texte verbal, il suppose que le travail du compositeur n’est possible qu’à la condition que le texte écrit soit lu ou entendu par l’auditeur :

Si vous voulez "comprendre" le texte, alors lisez-le ! ou qu’on vous le parle : il n’y aura pas de meilleure solution<sup>18</sup>.

La “greffe” musicale, pour reprendre la terminologie de Boulez vise autre chose qu’une vague correspondance entre verbe et musique, “le chant n’est pas pouvoir de diction agrandi, il est transmutation et, avouons-le, écartèlement du poème”<sup>19</sup>. C’est à Antonin Artaud que Boulez prête le don prophétique d’opérer “la fusion du son et du mot”, en laissant percevoir dans

---

<sup>13</sup> Mallarmé, Joyce

<sup>14</sup> Rimbaud, Kafka, remarquons à ce propos que Boulez le 13 mai 1998 déclare qu’il ne pense pas sa perception de la poésie “sur le mode des influences” (revue *Accents*, article cité)

<sup>15</sup> *Son et Verbe*, article cité, p.58

<sup>16</sup> *Son et Verbe*, ibid.

<sup>17</sup> *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, p.54

<sup>18</sup> *Son et Verbe*, article cité, p.61

la lecture des textes "comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, "comment organiser le délire"<sup>20</sup>. Par là, il légitime une démarche de créateur qui propose le prisme de sa composition pour explorer les ressources du texte poétique : "De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser"<sup>21</sup>.

Interrogé par Célestin Deliège sur la genèse et la cohérence de son œuvre à propos de *Pli selon Pli*, Boulez insiste sur la rigueur d'une démarche qui le conduit à s'inspirer de Char, de Michaux, de Mallarmé. Le chapitre consacré à *Cummings ist der Dichter* l'amène à souligner que la cohérence de son entreprise est une progression dans sa démarche esthétique :

Il y a une fidélité à soi-même qui est indispensable. Il ne faut pas se figer sur des fidélités qui deviennent des fidélités académiques, mais si l'on veut progresser<sup>22</sup>, il est utile de ne pas oublier ce qu'on a fait<sup>23</sup>.

Revenant sur ce qui l'a intéressé dans l'œuvre de Mallarmé, il rappelle que chez Char comme chez Michaux, "la préoccupation formelle, le rangement des mots, leur cohésion, leur sonorité en tant que telle n'est pas une préoccupation fondamentale"<sup>24</sup>. Ce qui le séduit au contraire chez Mallarmé, "c'est l'extraordinaire densité formelle de ses poèmes"<sup>25</sup>. À partir de cet intérêt, le compositeur dégage une procédure d'une grande rigueur théorique qui explique l'œuvre en la situant dans une démarche globale :

Ce qui m'a intéressé, c'est de trouver un équivalent musical, poétique et formel à sa poésie. C'est pourquoi j'ai choisi de Mallarmé des formes très strictes<sup>26</sup>, pour leur donner une greffe qui soit prolifération de la musique à partir d'une forme aussi stricte ; cela m'a permis de transcrire en musique

---

19     ibid., p.59

20     ibid., p.62

21     ibid.

22     c'est nous qui soulignons

23     *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, op. cité, p.158

24     ibid., p.121

25     ibid.

26     en l'occurrence des sonnets



des formes auxquelles je n'avais jamais pensé, issues des formes littéraires qu'il a employées lui-même<sup>27</sup>.

Les convergences sont de trois types. La première est définie comme “convergence poétique”, Boulez parle là de plan émotionnel, expliquant que son choix de textes relève de cette convergence toute simple. Elle joue sur certaines équivalences de sonorités et fait correspondre par exemple à la notion de vitre “des sons très longs, très tendus qui font partie de cette espèce d'univers non pas figé, mais extraordinairement “vitrifié”. La seconde de ces convergences regarde la construction du poème lui-même. Le sonnet suppose l'adoption d'un “modèle” très rigide dans la répartition des rimes. Le compositeur établit un code rigoureux lui faisant choisir une organisation sonore précise pour une rime masculine ou féminine. “Pour une autre rime masculine ou féminine, (il) emploie un type de structure voisin, mais en variant. Au fur et à mesure, ces “improvisations” sont une analyse de la structure du sonnet, mais d'une façon de plus en plus détaillée, de plus en plus profonde.” Les trois morceaux portant les titres respectifs d'*Improvisations I, II, III*, correspondent à trois explorations concernant d'abord la nature strophique du sonnet, puis la ligne, le vers lui-même, enfin la structure du vers déterminé par sa place dans le sonnet. La troisième convergence étudie les rapports numériques. Le compositeur prend l'exemple d'un sonnet construit avec des octosyllabes et insiste sur le fait que dans la deuxième *Improvisation*, “le chant est en même temps syllabique et mélismatique autour d'une note donnée, la structure repose sur le chiffre huit : c'est-à-dire que tous les événements importants, très audibles, se rapportant à l'énonciation du vers lui-même ont le chiffre huit comme base, parce que les sonorités de départ sont au nombre de huit.” Le compositeur peut parler alors “d'osmose complète, depuis la poétique elle-même jusqu'au choix des nombres du poème fait par Mallarmé.” Cette osmose est si totale qu'elle suppose “une transformation complète si profonde qu'elle (I)'a obligé

---

<sup>27</sup> Par volonté et par hasard, ouvrage cité, p.122

à faire une œuvre et une forme complètement originales.” Le poème devient alors selon une formule d’Henri Michaux “centre et absence de musique”<sup>28</sup>.

L’exploration de l’œuvre de Cummings dans *Cummings ist der Dichter* sera l’occasion pour le compositeur de continuer cette étude en soulignant que si “Mallarmé mettait les mots d’une façon nouvelle, essayant de trouver une jonction syntaxique différente, Cummings rentre dans le vocabulaire lui-même, et, dans certains poèmes spécialement, il a un merveilleux usage des doubles sens, des ambiguïtés de mot à mot.” Le compositeur, fidèle à sa ligne de conduite, ne cherche pas à faire de “transcription littérale des découvertes de Cummings, (mais se propose) de découvrir une transcription de son univers dans le (sien). Ces poèmes (l’)ont beaucoup aidé à retrouver une certaine fraîcheur”<sup>29</sup>.

Un an à peine après la mort de Milhaud, Boulez propose donc à la création musicale une révolution qui lui permette d’aborder le futur, en se déchargeant de tout le poids inutile qu’un passé encombrant fait peser sur elle. Il s’appuie pour justifier cette rupture sur une réflexion théorique où le rapport du son et du verbe occupe une place importante, comme on l’a vu. Il tire parti, en particulier, du développement des sciences humaines, tout particulièrement de la linguistique, à partir des années soixante. Ce qui lui permet de conclure ainsi ses entretiens avec Célestin Deliège :

Dans d’autres domaines, comme les domaines scientifiques par exemple, on pense selon d’autres principes, selon d’autres directions. Il est impossible de ne pas le faire aussi en musique. La linguistique a fait des progrès énormes, le vocabulaire musical n’a pas fait de progrès comparables. C’est maintenant ou jamais de se décharger la mémoire de beaucoup de choses et de progresser, mais sur une base théorique solide<sup>30</sup>. Il y a actuellement une activité un peu désordonnée, pas toujours très intéressante. Quand on veut éviter l’histoire, on l’ignore parce qu’on ne l’a jamais connue : il

---

<sup>28</sup> toutes les citations concernant Mallarmé et *Pli selon Pli* sont empruntées au chapitre XIV de *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège* intitulé “Nouvelles convergences avec la poésie”, p.121, ouvrage cité.

<sup>29</sup> *ibid*, p. 127

<sup>30</sup> c’est nous qui soulignons

y a beaucoup d'autodidactes, mais des autodidactes de hasard. Ce que je désire maintenant, c'est que tout le monde soit autodidacte par volonté<sup>31</sup>.

L'appel de Boulez est donc à double effet : d'un côté, faire table rase d'une tradition sclérosante, pour ne pas dire débilite, d'un autre côté bâtir (ou rebâtir) sur ces décombres en se servant tout particulièrement de l'apport scientifique de la linguistique. Délibérément la démarche créatrice se veut consciente de son processus, répondant à des exigences très rigoureuses pour être en accord avec les évolutions intellectuelles et scientifiques de l'époque. La densité et la concentration que suppose une telle approche du fait musical classe Boulez dans la lignée des compositeurs rares dont l'œuvre est scrupuleusement pesée. Webern en préfigure la lignée au début de ce siècle. Sa démarche suppose une rigueur telle que Stravinski l'a comparée à celle d'un "secret polisseur de diamants"<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège* p.159 et 160

<sup>32</sup> cité par Antoine Goléa, *L'aventure de la musique au XX<sup>e</sup>*, p.21 Le Point, LVIII, Mulhouse, 1961, 48 pages

### 2.3. Enjeux du débat théorique : défense et illustration d'une pratique "artisanale" du métier de compositeur au XX<sup>e</sup> siècle.

L'influence prépondérante de l'école sérielle sur la composition musicale dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'est donc trouvée renforcée par les correspondances soulignées par Boulez entre les développements des sciences humaines (tout particulièrement de la linguistique) et une nouvelle manière d'envisager la création artistique. Les développements du dernier demi-siècle amènent néanmoins à s'interroger sur la légitimité d'une exploration du fait musical par le détour de la linguistique. En effet, nombreuses ont été les tentatives théoriques pour suivre dans le domaine des sons les pistes ouvertes par l'étude scientifique du langage, et plus largement de la sémiologie. C'est par exemple le propos de Nicolas Ruwet lorsqu'il déclare en janvier 1965 :

[...] Je traiterai la musique comme un système sémiotique, partageant un certain nombre de traits communs -tel que l'existence d'une syntaxe- avec le langage et d'autres systèmes de signes. Je laisserai complètement de côté l'aspect proprement esthétique, et notamment la question de savoir si l'esthétique peut se réduire à une sémiotique<sup>33</sup>.

La recherche qui avait pu être considérée comme prometteuse et novatrice est sujette à un réexamen critique. Tout particulièrement lorsque a été mise en évidence l'irréductibilité du fait musical au fait linguistique. Robert Casati et Jérôme Dokic utilisent pour la musique le concept de "quasi-syntaxe" en insistant sur tout ce qui sépare la musique d'un véritable langage. Ils concluent ainsi un article récent :

Tout ce qui est structuré et a des capacités représentationnelles n'est pas un langage. Du fait que la musique est structurée et qu'elle a ces capacités, il ne s'ensuit pas qu'elle soit de nature linguistique. Et plusieurs

---

<sup>33</sup> Nicolas Ruwet : *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Seuil, 1972, in "*Méthodes d'analyse en musicologie*", p.100

indices nous invitent à la considérer comme étant tout à fait irréductible à un phénomène linguistique<sup>34</sup>.

Les perspectives de recherches qui ont traversé tout ce siècle débouchent donc paradoxalement sur la célébration du fait musical dans sa spécificité mystérieuse et féconde. La levée des présupposés que supposaient des explorations parallèles entre domaines irréductibles rend à la pratique de Milhaud toute sa fraîcheur et sa modernité sans prétention moderniste. L'examen attentif de la démarche de Boulez propose *a posteriori* les raisons qui conduisent à s'interroger sur l'originalité de l'auteur des *Choéphores*. Comment légitimer cet univers esthétique protéiforme qui met en avant la notion de plaisir musical ? Comment répondre au sourire sarcastique de Stockhausen lors de sa visite dans l'appartement californien de Mills ?<sup>35</sup> Et si justement Milhaud permettait de renouer un fil culturel que la tragédie de la Seconde guerre Mondiale avait cassé en Europe ? Un fil que la pratique de l'enseignement a maintenu présent dans l'Amérique de l'exil, et réinstallé dans l'Europe bouleversée d'Après-Guerre ?

En effet si Stravinsky a pu parler de l'eau d'un diamant pour caractériser l'œuvre de Webern, assurément le musicien aixois privilégie l'élément fluide et se détourne du minéral rare et compact. Aucune barrière ne résiste à la poussée, calme ou impétueuse, d'une inspiration toujours renouvelée où affleurent les échos d'une immense culture (musicale, littéraire, picturale ...). Le volumineux catalogue s'explique tout simplement par le fait que la musique, pour le compositeur de *La Création du Monde*, est consubstantielle à sa perception du monde, qu'elle est le monde lui-même dans les échos complexes éveillés en lui. Claude Roy en donne l'impression la plus vive et la plus juste en écrivant :

---

<sup>34</sup> Roberto Casati, Jérôme Dokic, *La musique est-elle un langage ?*, p. 135, in *Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau* (comité de rédaction : Soulez Antonia, Schmitz François, Sebestik Jan) *Cahiers de philosophie du langage*, n° 3, L'Harmattan, 1998, 202 pages

<sup>35</sup> Stockhausen est charmant, gentil, séduisant. Il m'amusa beaucoup lorsqu'il feuilleta la partition de mon *Quatuor avec piano* que je venais de recevoir de mon éditeur, car malgré sa gentillesse, il ne put s'empêcher de

Toujours la musique courait, murmurait, coulait, glissait, musique qu'il capturait sur une table de bridge boulevard de Clichy, ou sur les genoux dans le train, ou sur la tablette de plastique d'un avion de ligne, ou dans sa chambre d'hôtel à New York ou Jérusalem<sup>36</sup>.

Ned Rorem en 1951 a été lui aussi frappé par cet environnement musical qui allait de pair avec une capacité d'accueil exceptionnelle :

"Il passe sa vie dans une chaise roulante chromée. Mais sa voix est musique en elle-même. Étant le plus important des "Six", il est le moins "maître" de chacun d'eux. [...] Il aime la jeunesse et vit pour la musique, et quand il me dit de bonnes choses sur mon travail, j'oublie tout ce que quiconque a jamais dit<sup>37</sup>.

Ce bain de musique inséparable de l'image qu'on peut se faire de Milhaud, transforme quelque peu la perception préalable du problème posé par l'omniprésence de la poésie tout au long de la vie créatrice du musicien. En effet il ne s'agit pas pour lui de vouloir accompagner, harmoniser, un texte poétique, il s'agit très précisément de le concevoir musicalement, d'en prendre connaissance dans le processus créateur au moment où les mots supposent la musique et où la musique suppose les mots. C'est un peu ce que Romain Rolland laisse entendre lorsque, dans son étude sur Haendel, il évoque l'exemple de Mattheson :

"(Il) était trop musicien pour asservir la musique à la parole. Il cherchait à les unir, en sauvegardant leur indépendance à toutes deux, mais en donnant le pas à l'âme sur le corps, à la mélodie sur la parole<sup>38</sup>.

---

dire : "C'est drôle qu'on fasse encore de la musique comme ça !". *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.276

<sup>36</sup> Claude Roy, *Préface in Darius Milhaud, Entretiens avec Claude Rostand*(1952), réédition 1992 chez Belfond, p.7

<sup>37</sup> His life is spent in a chromium wheelchair. But his voice is music itself. Being the most significant of "Les Six", he is less "maître" than any of them. [...] He loves youth and lives for music, and when he tells me good things about my work I forget what anyone else ever said.

Ned Rorem, *The Paris Diary*, Da Capo Press New York 1998, p. 63, décembre 1951, 399 pages

<sup>38</sup> Romain Rolland, *Haendel*, p. 36, éd. Albin Michel, 1951, 315 pages

Si Milhaud n'a jamais développé méthodiquement une théorie qui lui permette d'exploiter les possibilités d'un système mariant poésie et musique, il n'en reste pas moins, et cela permet de nuancer quelque peu les affirmations précédentes, qu'apparaissent çà et là dans ses écrits, des indications précieuses, même si elles sont fragmentaires, à propos des relations mystérieuses entre les sons et les mots. Jeremy Drake se pose la question de savoir si Milhaud est le genre de compositeur "qui n'a pas la tournure d'esprit pour faire des recherches théoriques, des expériences pratiques ? " Et il répond à juste titre :

Le portrait que l'on peut faire d'un Milhaud empirique, composant au seul gré des mouvements de son inspiration, est un portrait flou et imparfait. Bien qu'il soit vrai que chez Milhaud, avec l'humilité de l'artisan, il y avait tout de même bien plus, car Milhaud s'est révélé -pendant un temps du moins- un théoricien et expérimentateur unique dans sa génération, et même durant toute sa vie il possédait cette curiosité de l'homme ouvert sur le monde qui l'entoure, et qui réagit avec ce monde pour faire partie de ce monde<sup>39</sup>.

Il s'agira donc de réunir les éléments qui permettent de dégager la cohérence d'une démarche, tout en sachant que Milhaud respirait la musique et que cette qualité revendiquée de musicien exclut, par principe, toute attitude dogmatique. "Chaque œuvre appelle un style spécial, qui doit garder sous ses aspects différents la personnalité intacte et authentique de son auteur<sup>40</sup>". Son appel à la postérité est simple, il repose sur l'amour du métier et l'évidence mélodique :

J'aime écrire de la musique. Je le fais toujours avec amour sinon je ne le fais pas. [...] Un compositeur doit TOUT FAIRE avec application, avec toutes les possibilités de la technique contemporaine dont il dispose, pour qu'après une vie de labeur, il puisse espérer voir demeurer des œuvres dont la ligne mélodique pourra rester dans les mémoires, puisque la

---

<sup>39</sup> Jeremy Drake *Le langage musical dans les œuvres dramatiques de Milhaud*, in *Honegger - Milhaud, Musique et esthétique*, Actes du colloque de novembre 1992 à la Sorbonne, ed. J. Vrin 1994

<sup>40</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, Esais et chroniques, Textes réunis et présentés par Jeremy Drake, p.158, *La composition musicale (1941)*

mélodie seul élément vivant, permet seule à une œuvre de durer<sup>41</sup>.

#### 2.4. La conférence inédite de Lisbonne en juillet 1940 : *Poésie et musique*

Par bonheur le texte dactylographié d'une conférence prononcée à Lisbonne en 1940 a pu être retrouvé dans les archives de la famille Milhaud. On pensait que ce document avait été perdu<sup>42</sup>, mais les feuilles dactylographiées ont pu être identifiées au cours de recherches dans les archives de Madeleine Milhaud. Elle pensait que ce texte de circonstance était sans grande portée mais la relecture a permis d'en souligner l'intérêt. L'épouse du compositeur nous a autorisé à travailler sur ces pages, à en prendre copie et à exploiter les perspectives qu'elles ouvrent. Sans vouloir certes en exagérer l'importance, ce texte inédit apporte des éclairages assez riches sur la perception par Milhaud d'une question toujours complexe. Il a surtout le mérite de centrer la réflexion sur le problème qui a occasionné nos recherches. Certes, on ne doit pas oublier que cette conférence était une causerie de circonstance, dans des conditions dramatiques, à un moment où l'avenir de l'Europe ravagée pesait de tout son poids sur Milhaud et sa famille. Il avait fallu improviser dans l'urgence en exploitant les talents de conférencier de Darius et en comptant sur ceux de comédienne de Madeleine. Le matériel musical n'était pas disponible dans la capitale portugaise à ce moment-là et l'exil incertain supposait de reconstruire une œuvre que l'Europe allait malmener pendant toute la guerre. Il n'empêche que ces conditions exceptionnelles mènent Milhaud droit à l'essentiel : il semble ne retenir que ce qui constitue l'essence même de son art et si le style de la conférence suppose des choix drastiques, on peut légitimement penser que les analyses du compositeur vont bien au-delà du montage fortuit.

---

<sup>41</sup>     ibid, p. 159

<sup>42</sup>     C'est ce que signale Jeremy Drake dans la bibliographie en annexe de *Notes sur la Musique* (ouvrage cité), p. 219 : *C. Conférences /9. "La Poésie et les Musiciens" : Lisbonne, juillet 1940. Texte perdu*. L'auteur de ces lignes a déjà mentionné l'existence de cette conférence dans le chapitre qu'il a rédigé pour le livre dirigé par Myriam Chimènes et Catherine Massip dans la collection *Portrait(s) : Darius Milhaud*, Bibliothèque Nationale de France, 1998



#### 2.4.1. Poésie et musique, même “vibration du sentiment”

Darius Milhaud conclut la partie introductive de sa causerie par l’affirmation essentielle qui prouve, s’il en est encore besoin, que sa fréquentation de la poésie est de l’ordre du nécessaire :

Les musiciens [...] ont tous besoin des poètes. En effet le lied, la mélodie, la chanson ne sauraient exister sans eux, et à part quelques exceptions [...], les musiciens ont choisi leurs poètes avec amour, et pour des raisons de correspondances mystérieuses et profondes<sup>43</sup>.

Le compositeur insiste tout particulièrement sur le paradoxe que constitue la volonté de vouloir associer musique et poésie. En effet si ces deux disciplines artistiques “évoluent dans un monde différent, [et] si ces mondes paraissent comme deux lignes parallèles, sans point commun précis, il y a au contraire de sourdes correspondances, de profonds contacts entre ces deux formes d’art”<sup>44</sup>. Les deux univers opposent le monde verbal et le monde sonore et si “la poésie a besoin des *mots* pour s’exprimer”, la musique se “(suffit) du monde hermétique des sons. [...] Les *sons*, leur mystère, leurs accords, leurs harmonies, leur ligne mélodique, leur support rythmique, vital comme le battement intérieur de nos artères, suffisent à exprimer tous les sentiments de l’âme”<sup>45</sup>. Milhaud ne s’attarde pas sur cette opposition initiale absolue qui pose le problème du sens que l’on peut donner à l’expression poétique ou musicale. Il observe que tout véritable poète ressent impérieusement “(le désir) de s’évader du *mot*”<sup>46</sup>. Contrairement à Mallarmé qui, en se revendiquant écrivain, parlait de “reprendre notre bien<sup>47</sup>” à la Musique, Milhaud observe que le poète “se sert” des mots :

pour atteindre à une vibration du sentiment par laquelle la poésie se rapprochera de la musique. [...] Ce sont ces

---

<sup>43</sup> *Conférence inédite de Lisbonne*, 1 juillet 1940, texte dactylographié de 12 pages, avec mentions manuscrites de Madeleine Milhaud, archives Milhaud, les citations empruntées à cette conférence renvoient à cette copie.

<sup>44</sup> *Conférence inédite de Lisbonne*

<sup>45</sup> *ibid*

<sup>46</sup> *ibid*

<sup>47</sup> Mallarmé, “*Crise de Vers*”, in *Variations sur un sujet*, Œuvres Complètes, coll. Pléiade, Gallimard 1945, p. 367

correspondances mystérieuses, cet élan des mots qui les porte souvent au-delà de leur sens, que les grands écrivains ont ressenti, constaté, et dont ils se sont enivrés. [...] Combien de poèmes sublimes qui paraissent souvent hermétiques, cachés, sont perceptibles à l'auditeur, au lecteur par leur musicalité, leur rythme intérieur. Ils se rapprochent de la conception musicale des sons, avec en plus ce départ de rêve amené par la suggestion qu'un mot peut provoquer<sup>48</sup>.

Raphaël Celis, dans le même ordre d'idée, soulignera que "c'est à la musique des mots et des phrases que les poètes ont recours pour dire ce que la grammaire seule ne peut produire"<sup>49</sup>.

Milhaud se propose alors d'explorer quelques pistes pour mettre en évidence "les équivalences secrètes de l'expression poétique et de l'expression musicale." Le premier point qu'il souligne pour caractériser ce qu'il appelle "la plus pure poésie" est "la puissance verbale, dépassant souvent le sens propre des mots"<sup>50</sup>. Que faut-il entendre par ce terme de puissance verbale ? Très explicitement Milhaud suggère que l'émotion provoquée par le poète dans son travail sur le verbe est un critère de qualité beaucoup plus important que le sens littéral induit par le maniement de la langue. Faisant paradoxalement appel aux Surréalistes à travers Wordsworth et Keats, il oppose prose et poésie en qualifiant cette dernière de "rappel de l'intérieur, un poids confus, ce poids d'immortalité sur le cœur". Si nombre de "poèmes sublimes [...] se rapprochent de la conception musicale des sons", ils ont "en plus ce départ de rêve amené par la suggestion qu'un mot peut provoquer". Enfin une citation de Carlyle lui permet de définir la Poésie comme *pensée musicale*. En effet, "une pensée musicale est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le cœur le plus intime de la chose, qui en a découvert le plus intime mystère, c'est-à-dire la mélodie qui est cachée en elle, l'intérieure harmonie de cohérence qui est son âme, par qui elle existe et a droit d'être, ici en ce monde"<sup>51</sup>. En utilisant les réflexions de l'essayiste

---

<sup>48</sup> Conférence de Lisbonne

<sup>49</sup> *Littérature et Musique*, sous la direction de Raphaël Célis, Bruxelles Facultés universitaires de Saint-Louis, 1982, Préface de Raphaël Célis, p.9

<sup>50</sup> Conférence de Lisbonne

<sup>51</sup> Conférence de Lisbonne

écossais tout pénétré de sa connaissance du romantisme allemand, le compositeur semble aller au-delà d'une confrontation formelle pour atteindre une dimension spirituelle de l'art puisque "c'est un pouvoir semblable à celui de la musique que la poésie détient quand elle entoure de ses filets mystérieux le cœur des hommes"<sup>52</sup>.

Observons incidemment que les références du compositeur, si elles réservent à la lecture de son épouse-récitante des textes empruntés à l'histoire de la poésie en langue française (du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle), associent à cette anthologie la tradition romantique européenne. Au moment où la civilisation du vieux continent semble définitivement sombrer dans le chaos d'une nouvelle barbarie, la mention des noms de Goethe, Wordsworth, Keats, Shelley et Carlyle prend valeur de manifeste. Devant la démission des élites, c'est revendiquer fermement pour un avenir, ô combien incertain, sans effet ostentatoire, la valeur essentielle, salvatrice de la création artistique sans tenir compte des frontières ou des appartenances nationales. Cette confiance indéfectible dans le pouvoir de l'art est inséparable chez lui de l'expression d'une discrète inquiétude excluant un triomphalisme hors de propos. C'est ce qui explique les dernières mesures évanescents de *La Tragédie Humaine* ou du *Château du Feu*. Il dira que "la victoire n'a jamais préfacé que l'aube d'une vie incertaine"<sup>53</sup>. Antonio Braga, au terme d'une étude attentive écrite à l'époque où Milhaud était encore en pleine période créatrice, a été sensible à cet optimisme foncier, sans illusion ni niaiserie, qui baigne l'ensemble de la production du compositeur. "Au plus haut de l'ascèse, il représente mieux que tout autre notre époque, ce qu'il y a de plus vital en elle, l'espérance tournée vers le futur, la joie dans l'espoir du lendemain et la conscience d'un présent heureux"<sup>54</sup>. La constance de la pensée, dans des

---

<sup>52</sup>        ibid

<sup>53</sup>        Déclaration de Darius Milhaud à un journaliste après l'exécution publique du *Château du feu*, sur un texte de Jean Cassou, citée par Jean Roy dans le livret accompagnant le disque le Chant du Monde, 1991.

<sup>54</sup>        al colmo dell'ascesa, egli rappresenta meglio d'altri il nostro tempo, quel che c'è di più vitale in esso, la speranza verso il futuro, la

époques contrastées, met en valeur la cohérence d'une démarche et confirme l'importance des déclarations faites à Lisbonne.

#### 2.4.2. Force du "sentiment poétique" : importance du rythme.

Si l'on suit le fil de la conférence de Milhaud, les notations sur poètes et musiciens insistent sur la "liberté de l'expression" liée à la densité d'une "force secrète" à l'origine d'une "indescriptible émotion". On retrouvera dans les écrits plus tardifs du compositeur cette importance accordée à ce que Milhaud nomme la "justesse du sentiment poétique" qui, s'il justifie toutes les recherches formelles du musicien, est au service d'une vérité expressive où la "vibration du sentiment" trouve son évidence et son équilibre. Ce concept de "sentiment poétique" ou "d'expression poétique" d'un texte reste en définitive l'ultime outil d'analyse que nous propose Milhaud pour juger la valeur de la composition musicale suscitée par les mots du poète. C'est à la fois peu et beaucoup. À travers ce qui peut nous sembler flou et imprécis après un demi-siècle de recherches savantes, ne faut-il pas se préoccuper, au-delà d'une terminologie désuète, des horizons que nous laisse entrevoir le musicien ?

Le compositeur commence par s'interroger sur les critères qui traditionnellement opposent prose et poésie. Il constate avec intérêt l'importance des grands prosateurs dans l'œuvre de Ravel. Commentant les *Histoires Naturelles* de Jules Renard, il affirme que "ce mélange doux et narquois de poésie, de sensibilité un peu précieuse et de nonchalante ironie sont très caractéristiques dans toute l'œuvre de Ravel.", que "la poésie de Ravel" était un "peu ironique et précieuse"<sup>55</sup> et il en veut pour preuve la prédilection de l'auteur de *Gaspard de la Nuit* pour Franc Nohain et Colette. Délibérément la prose est envisagée comme expression poétique balayant par là les distinctions classiques. Henri Meschonnic ne dit rien d'autre lorsqu'il déclare :

---

gioia della speranza verso un domani, e la consapevolezza di un oggi felice, p. 130, Antonio Braga, *Darius Milhaud*, ed. Federico ed Ardia, Napoli, 1969, 165 pages

<sup>55</sup> Conférence de Lisbonne

Continuer d'opposer prose et poésie, c'est montrer à la fois qu'on ne sait ni ce qu'est la prose, ni ce qu'est la poésie, et qu'on n'a pas même l'idée qu'on n'en sait rien, parce qu'on répète une idée ancienne, au lieu de penser, au lieu de se situer dans une histoire, ce qui demande d'abord qu'on la connaisse. L'ignorance maquillée en savoir<sup>56</sup>.

Pourfendant les stéréotypes qui réserveraient le rythme à la poésie (identifiée au vers) alors que la prose en serait dénuée (“la prose va de l'avant [...] donc la prose n'a pas de rythme”), Meschonnic rappelle que déjà pour Cicéron, la prose était “plus difficile à connaître que le chant. [...] Le rythme n'est pas la métrique, [...] le rythme est un mouvement, non un compte<sup>57</sup>. [...] Si le rythme est de l'irréversible, il est une forme d'historicité, et alors une invention d'un sujet par son langage, et d'un langage par un sujet, qui n'est sujet que par cette invention. Une invention [...] qui fait que lire un vrai poème, c'est un peu aussi se découvrir soi-même, par ce poème, être transformé par lui. Est poème alors ce qui a cette forme de transformation qui est un récitatif sous les mots, sous les unités du discontinu. [...] Un poème ne célèbre pas [...] il transforme. Ou il n'est que du simili”<sup>58</sup>.

Il n'est pas incongru de rapprocher l'impulsion créatrice déclenchée, chez Milhaud, par la lecture d'un texte de cette conception du “Poème transformateur”. Rappelons que le compositeur parle au tout début de sa conférence du “support rythmique”, en l'occurrence musical, comme du “battement intérieur de nos artères”, comme un élément absolument “vital”. Une première approche méthodologique consistera donc à essayer de caractériser aussi précisément qu'il sera possible ce rythme, dans la définition utilisée par Meschonnic revendiquant le patronage de Claudel :

(Claudel le savait lui qui avait écrit)  
*Il faut                      Qu'il y ait*

<sup>56</sup> Henri Meschonnic, *Continuer d'opposer prose et poésie*, in *Prose/ Poésie, circulations* ? ouvrage collectif, ed. fourbis, 1998, p. 71

<sup>57</sup> On aura l'occasion de revenir sur cette distinction lorsque la pratique de Milhaud se trouvera confrontée à celle d'Olivier Messiaen.

<sup>58</sup> H Meschonnic, *Continuer ...*, ouvrage cité, p.73 sqq

*dans le poème  
un nombre  
tel  
qu'il empêche  
de compter*<sup>59</sup>.

### 2.4.3. Une poésie pour la musique ?

Milhaud ouvre un deuxième champ de réflexion lorsqu'il évoque deux poètes fort dissemblables que nous aurons l'occasion de mentionner de nouveau. D'un côté, il présente René Chalupt comme "un poète charmant mais de moindre importance", de l'autre Jules Supervielle comme "un grand poète"<sup>60</sup>.

Le paradoxe veut que René Chalupt, poète jugé mineur, soit présenté comme le poète idéal pour proposer des textes à l'inspiration des musiciens. Milhaud en appelle aux témoignages d'Albert Roussel, de Georges Auric, de Maxime Jacob et de lui-même :

René Chalupt fut absolument parfait pour les musiciens. Ses textes sensibles et spirituels appelaient la musique. [...] Roussel ne fut pas lié à de grands noms littéraires et les poèmes de Chalupt furent parmi les plus jolis qu'il ait jamais choisis<sup>61</sup>.

Pour Supervielle, Milhaud évoque une qualité qui a dissuadé les collaborations musicales :

Certains grands poètes n'ont pas encore trouvé leur musicien. Supervielle est de ceux-là. Mais l'importance de sa poésie, d'un climat si proche du rêve, où l'imagination rejoint les méandres les plus obscurs et les plus clairs du cœur, ne doit pas nous priver aujourd'hui de goûter sa pure musique intérieure<sup>62</sup>.

En opposant poète mineur (faisant preuve d'une incomplétude puisque appelant la musique comme achèvement) et poète majeur (dissuadant le musicien de rajouter sa musique à celle, toute intérieure du poète), Milhaud est au centre d'un débat que Boris de Schloezer a lancé dans sa fameuse

---

<sup>59</sup>      *ibid.*

<sup>60</sup>      Conférence de Lisbonne

<sup>61</sup>      *ibid*

<sup>62</sup>      *ibid*

problématique de son *Introduction à J.S. Bach*<sup>63</sup>. En effet, pour Boris de Schloezer il y a incompatibilité entre musique et langage. “Le problème ne peut être tranché que par l’assimilation complète de l’un des deux systèmes par l’autre. [...] L’œuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s’y trouve totalement assimilée par la musique”<sup>64</sup>. Ce qui expliquerait qu’un texte mineur soit support idéal pour le musicien (puisque inessentiel) alors qu’un texte reconnu comme majeur serait rétif à la “mise en musique” (puisqu’il a déjà sa “musique intérieure”). La simplicité de cette confrontation vole en éclats à partir du moment où l’on constate dans la production de Milhaud que l’œuvre de la maturité comporte justement des pièces où cette poésie a éveillé les sons musicaux. Les *Trois Poèmes* de 1947, la cantate *La Naissance de Vénus* de 1949 obligent à reconsidérer l’opposition, à la lumière des réflexions ultérieures au débat lancé par Boris de Schloezer. D’autant plus que Milhaud, dix ans après, revient sur le sujet et en répondant aux questions de Claude Rostand explicite bien des questions restées en suspens.

## 2.5 Réflexions d’un philosophe : rencontre avec Alain

Un éclairage utile, complémentaire et annonciateur des réflexions futures nous est fourni par le philosophe Alain qui occupe dans le développement intellectuel de Milhaud une place centrale, comme nous aurons l’occasion de le voir. L’ami de toujours, Armand Lunel, en témoigne avec ferveur. Il s’est toujours voulu un disciple enthousiaste et fidèle de l’auteur de *Mars ou la guerre jugée*. Il désignera l’apparition de son professeur de Khâgne comme celle d’une “torpille socratique [...] quant à son enseignement, il nous opérerait littéralement de la cataracte”<sup>65</sup>. Par Xavier Léon<sup>66</sup>, son cousin philosophe, Milhaud était en relation avec “M. Chartier”<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Boris de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach ; essai d’esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947

<sup>64</sup> *ibid*, p.268

<sup>65</sup> Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme et divers inédits*, textes présentés par Georges Jessula, p.47, ed. L’Harmattan, Paris, 1993, 195 pages.

<sup>66</sup> Xavier Léon avait épousé une petite cousine du père de Milhaud. Il est le fondateur de la *Revue de Métaphysique et de Morale* et tenait un salon où se côtoyaient philosophes, écrivains et musiciens.

<sup>67</sup> c’est-à-dire Alain

(sic) bien avant la date évoquée par Lunel<sup>68</sup>, dès avant 1908. D'une part, le musicien évoque dans ses *Mémoires* la visite d'Alain à l'Enclos :

Les Xavier Léon étaient très hospitaliers et recevaient de nombreux amis parisiens, ils nous les amenaient parfois. C'est ainsi qu'un jour, Chartier, le philosophe plus connu sous le nom d'Alain, sauta de la voiture qui arrivait au galop. Il désira que je lui montre de ma musique ; je jouai quelques mélodies que j'avais composées sur des textes de Heine ; j'avais étudié un peu d'allemand pendant l'été et je m'étais amusé à mettre les textes originaux en musique ; ma musique parut plaire à Alain qui fredonna tout le reste de l'après-midi le refrain : "Röslein, Röslein, Röslein, rot. Röslein auf der Heiden"<sup>69</sup>.

D'autre part, dans une lettre inédite à Xavier Léon, l'anecdote trouve peu de temps après un épilogue provisoire :

Je t'enverrai "Heidenröslein" dès que je l'aurai copié. J'y ai fait un petit changement en supprimant les trémolos qui crispaient M. Chartier, et qui avaient fini par me taper sur les nerfs à moi aussi<sup>70</sup>.

De plus Milhaud aimait à ponctuer sa conversation de références aux *Propos* du philosophe, suscitant les plaisanteries de son entourage<sup>71</sup>. L'examen d'une réflexion aussi familière au compositeur en paraît d'autant plus pertinente.

### 2.5.1. Poésie et musique : témoignages culturels d'un humanisme moderne.

Caractérisant la création artistique par l'arrachement à la passion, à l'ordre naturel, Alain insiste sur la noblesse essentiellement humaine de l'entreprise esthétique, expérience nécessaire et irremplaçable. Par exemple, il définit ainsi la poésie et l'éloquence :

L'une et l'autre consistent en une suite de signes vocaux, mesurés et balancés, de façon à soulager l'attention, à ménager les forces et à dépouiller la voix humaine des

---

<sup>68</sup> C'est en 1909 que Lunel entre en Khâgne au lycée Henri IV, année où Milhaud est admis au Conservatoire

<sup>69</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 21, rappelons que "Heidenröslein" est un poème de Goethe

<sup>70</sup> lettre inédite, 3 novembre 1908, archives Milhaud

<sup>71</sup> entretien de l'auteur avec Madeleine Milhaud



passions réelles qu'elle exprime si naturellement et du reste si mal<sup>72</sup>.

Lorsqu'il aborde le problème du rythme, et l'on a vu quelle place cette question occupe dans le processus créatif de Milhaud, le philosophe précise les différences qui lui semblent motiver l'opposition entre poésie et musique :

Certes, il y a bien un rythme dans les vers mais je le vois assez différent du rythme musical. [...] Dans le rythme musical, la division du temps est le principal [...] c'est pourquoi, même les silences y sont exactement mesurés. Dans la poésie, il n'en est pas de même ; les silences y sont pris au gré du récitant. [...] L'accord du rythme, entendu comme compté seulement et non mesuré, avec le sens, est le miracle des beaux vers<sup>73</sup>.

La pensée d'Alain, toute acquise au kantisme en matière d'esthétique, comme on a pu le lui reprocher si souvent, permet d'appréhender des concepts qui portent en eux des perspectives analytiques rejoignant les préoccupations du musicien, perceptibles dès avant la seconde guerre, comme en témoigne la conférence de Lisbonne. Même si le vocabulaire critique est imprécis (là où Alain parle de "rythme compté et non mesuré", Claudel évoque, nous l'avons déjà relevé, un "nombre tel qu'il empêche de compter"), le sens de la formule, aussi bien chez le philosophe que chez le poète, est loin de lever les ambiguïtés de définitions ! Le philosophe débusque, sous les singularités formelles propres à chaque domaine de la création artistique, les différentes visions du monde que supposent rapport au temps et rapport aux choses. Si dans la musique "il y a une rigueur du rythme, [...] un cours régulier des sons qui porte les variations et ornements, [...] il y faut plus de volonté qu'on ne croit ; faute d'observer cette règle, la musique revient à la poésie ; et, si les paroles chantées ne soutiennent pas alors la musique, l'auditeur s'y perd"<sup>74</sup>. Autonomie des deux modes d'expression, non pas à cause de la dualité des moyens mis en œuvre mais

---

<sup>72</sup> Alain, *Système des Beaux Arts*, p. 82, Gallimard, 1926, renouvelé 1953, (rééd.1986), collection *Tel*, c'est nous qui soulignons.

<sup>73</sup> *ibid*, p.87 sqq

<sup>74</sup> *ibid*, p.112

dans les procédures que supposent les démarches singulières de la perception du temps.

Plus loin, Alain caractérise les sons comme “bruits (ou) cris purifiés”. Il explique ainsi pourquoi, “même sans paroles, les sons émeuvent toujours. [...] Il faut que ce soient les passions d’un moment ; il faut que la musique nous sauve toujours et nous relève. C’est ce qui fait dire que la musique excite les passions ; on oublie que toute passion s’exaspère par ses effets, de quoi la musique nous délivre”<sup>75</sup>. Préfigurant les préoccupations de Hans-Robert Jauss<sup>76</sup>, Alain souligne l’effet qu’entraîne cette stylisation des passions humaines : elle renvoie à l’expérience individuelle de chacun “Ces rebondissements<sup>77</sup> sont toujours propres à représenter le cours d’une vie ; car vivre heureusement, c’est se retrouver et se reprendre. C’est pourquoi la musique est propre à régler le souvenir par une représentation d’un temps plein, mais raccourci, où la consolation porte la peine. On pourrait dire que la poésie voyage parmi les choses et la musique dans le temps surtout. C’est la bonne historienne”<sup>78</sup>.

À partir de cette double approche du monde (les choses/le temps), Alain suppose que la postulation esthétique traduit le rapport paradoxal que les hommes entretiennent avec leurs passions. C’est la musique qui là encore est au plus proche de la perfection parce qu’étant avant tout imitation, elle ne se laisse pas submerger par les violences de la passion brute.

[...] La musique diffère profondément du langage parlé et s’oppose directement au langage des passions. C’est le propre des discours passionnés de changer par leur propre force ; car l’imagination s’échauffe, la gorge se contracte, la colère monte. À quoi s’oppose déjà le sage discours de celui qui cherche, et qui tourne autour du même objet, corrigeant l’expression, retouchant, expliquant, mais surtout la poésie, par son rythme fermement maintenu, et même par ses refrains

---

<sup>75</sup>     ibid

<sup>76</sup>     Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction française, Gallimard, 1978, réédité coll. “*Tel*” n°169

<sup>77</sup>     Alain évoquait dans les quelques lignes qui précèdent les complications rythmiques : “le rythme gagne en puissance par ces contradictions et ces reconnaissances ; ce plaisir est commun à tous, et redresse la nature humaine comme il faut.”

<sup>78</sup>     Alain, *Système des Beaux Arts*, ouvrage cité, p. 113

périodiques, d'autant plus nécessaires que les passions sont plus près de vaincre. Mais la musique outre le rythme et les refrains, se répète attentivement et ingénieusement dans tout ce qu'elle dit ; aussi ose-t-elle plus et s'approche-t-elle plus de la tristesse et de la colère, par ce remède qu'elle y apporte en même temps ; c'est pourquoi l'imitation s'y montre d'autant plus stricte que le mouvement et les changements d'intensité risquent plus de jeter l'alarme ; c'est ainsi qu'elle occupe les passions, qu'elle les entraîne, et, par un paroxysme réglé d'avance, même quant à la durée, les ramène à un repos délié<sup>79</sup>.

Ainsi la réflexion d'Alain rejoint en définitive la pensée qui sous-tend le discours de Milhaud tenu à Lisbonne. En insistant sur le fait qu'il est compositeur, et que "c'est sous l'angle de la musique qu'(il se permet) de (nous) parler de poésie"<sup>80</sup>, le collaborateur de tant de poètes de son temps revendique pour le musicien la légitimité de son entreprise, dans un respect scrupuleux du texte éveillé. Les chemins adoptés par Boulez le conduisaient à tenter de "greffer" une création parallèle qui rejoigne le poème dans sa structure comme dans ses effets mais en mettant en avant la spécificité de l'art musical. Le compositeur aixois tente de restituer pour l'auditeur l'émotion née de la rencontre d'un texte en lui gardant son intelligibilité. L'immense culture littéraire de Milhaud, comme en témoigne le volumineux catalogue, rejoint l'appétit inlassable d'Alain pour toute manifestation de l'esprit où l'être humain témoigne de sa dignité précaire. Cet amour commun est bien ce qui fonde leur démarche au-delà de tout débat idéologique.

### 2.5.2. Perspectives.

On peut bien sûr voir là les avatars ultimes d'une esthétique dépassée. Les recherches que les compositeurs ont menées ces dernières années ont pris des directions étrangères à ces préoccupations. Françoise Escal en a donné les caractéristiques dans les conclusions d'un article à la fin des années 70<sup>81</sup>. Elle retient trois tendances majeures dont elle propose la caractérisation suivante :

---

<sup>79</sup> Alain, *Système des Beaux Arts*, ouvrage cité, p. 127

<sup>80</sup> Conférence inédite de Lisbonne

<sup>81</sup> Françoise Escal, "*Paroles, voix, musique*". in Revue *Degrés*, "Sémiologie de la musique", n° 18 (1979),

La musique contemporaine renonce volontiers à la signification, à la production réglée et comptable du sens. [...] La "prime de séduction" du texte ne régit plus sa "mise en musique" linéaire et subséquente, consécutive et conséquente. D'autre part la musique contemporaine procède souvent à l'éclatement et à l'atomisation du matériau phonique du poème, au niveau non plus des phrases et des vers, mais des monèmes (ou morphèmes). Et enfin l'opposition verbe/son disparaît : musique avec/sans texte<sup>82</sup>.

Est-ce à dire que la modernité éloigne *ipso facto* la démarche de Milhaud des préoccupations des compositeurs qui lui ont succédé ? La réponse est difficile à trouver au-delà des effets de mode qui mettent à rude épreuve les aînés des générations précédentes. Antonio Braga donne peut-être une des clefs de l'univers musical de Milhaud en concluant son livre ainsi :

C'est assurément un sentimental, un lyrique : mais il ne s'exprime plus avec la grammaire souvent grossière des sentimentaux et lyriques du siècle passé et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ses ardeurs lyriques réclament une écoute qui certes peut être superficielle : mais elle sera alors insatisfaisante. C'est seulement en se laissant aller à ces atmosphères poétiques que pourra être saisie l'essence la plus intime du sentiment le plus authentique ; c'est un "laisser aller" cependant assez différent de celui que les grands romantiques du siècle passé réclament : c'est une écoute attentive et en même temps palpitante de ce qu'il veut dire, et de ce qui se cache sous le manteau chatoyant des sensations sonores, parce que les authentiques expansions de son âme, de la partie la plus noble de notre âme, -réclament une grande dose de timidité, d'hésitation, de soins pour être exprimée. Ainsi se créent deux aspects interprétatifs pour ce qui le concerne : le premier, plus superficiel, plus "amateur", s'arrête au jeu sonore, au dialogue des parties, élégant, fluide et chaleureux ; et le second, creusant en profondeur, écoutant la voix intime qui s'élève, qui vient à la surface à travers les mailles dorées de ce réseau polyphonique fourmillant<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup>     ibid. pp.21,22

<sup>83</sup>     Antonio Braga, op. cité, p. 134 E'certo un sentimentale, un lirico : ma non si esprime più con la grammatica spesso grossolana dei sentimentali e dei lirici del secolo scorso e del primo novecento. I suoi empiti lirici richiedono un ascolto che può essere certo superficiale : ma che sarà allora insoddisfacente. Solo lasciandosi andare a quelle atmosfere poetiche, si può cogliere l'intima essenza del suo sentimento più genuino ; è un "lasciarsi andare" però assai diverso da quello che i grandi romantici del secolo scorso ci richiedono : è un ascolto vigile ed assieme palpitante di quel che egli ci vuol dire, e di quel che ci nasconde sotto il lucido manto di sensazioni sonore, perché le vere espansioni dell'animo suo, della parte più nobile del nostro animo, -richiedono una grande dose di timidezza, di esitazione, di attenzioni ad esser espressa. Così si creano

La poésie est justement cette voix intime qu'il faut savoir percevoir derrière les effets faciles auxquels l'image de Milhaud se réduit trop souvent pour des auditeurs rebutés par l'ampleur et la diversité du catalogue.

## 2.6. Regard du compositeur sur son œuvre au seuil de la soixantaine.

Au terme de cette exploration préalable des déclarations de Milhaud à propos de ses rapports avec la poésie, il faut prendre en compte la réflexion qu'il a livrée au seuil de la soixantaine. En répondant aux questions très précises de Claude Rostand<sup>84</sup>, le compositeur livre son expérience de musicien avec une aisance qui le pousse ni à esquiver ni à simplifier les termes du débat, tout en voulant rester accessible au grand public, comme le suppose la forme de l'entretien radiophonique.

L'emploi du mot "poésie" n'a rien d'évident, on l'a vu, dans la démarche créatrice de Milhaud. Ce terme de "poésie" sous sa forme substantivée ou dans les formes dérivées, est un terme récurrent sur lequel l'interrogateur demande précision sur précision. Le compositeur, fidèle à une affirmation maintes fois répétée, insiste sur l'importance de l'élément mélodique dans sa conception de la musique. Pour lui, la maîtrise technique n'est que la maîtrise d'un outil qui puisse faciliter l'expression des sentiments ; c'est là que réside ce qu'il appelle "l'élément poétique dans la création musicale" :

À quoi nous servirait tout l'arsenal technique dont nous disposons aujourd'hui, s'il n'était exclusivement au service de l'élément poétique dans la création musicale ? S'il ne nous aidait pas, sans être trop apparent, à exprimer tout simplement des sentiments ?<sup>85</sup>

---

due aspetti interpretativi, per quel che lo riguarda : il primo più superficiale, più dilettantesco, si sofferma al gioco sonoro, al dialogo delle parti, elegante, scorrevole ed affettuoso ; ed il secondo, scavando in profondità, ascoltando la voce intima che si eleva, che viene alla superficie attraverso le maglie dorate di quella brulicante rete polifonica.

<sup>84</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, 1952 (réédit. Belfond 1992)

<sup>85</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p.23

Vingt ans après, dans la brochure publiée à l'occasion de ses 80 ans, le créateur répète que "le plus difficile, en musique, c'est toujours d'écrire une mélodie qui puisse se suffire à elle-même. C'est le secret de la musique"<sup>86</sup>.

Perfidement, il va au devant de ses détracteurs en égratignant au passage l'absolutisme dodécaphonique qui régnait à Paris dans les cercles gravitant autour de René Leibowitz. S'appuyant sur l'exemple du *Wozzek* de Berg<sup>87</sup>, il met l'accent, lui l'ardent propagandiste de l'Ecole de Vienne dans les années 20, sur les prouesses techniques de la forme de cet opéra révolutionnaire à plus d'un titre et interpelle ainsi son interlocuteur :

Est-ce que l'on pense, en l'écoutant (c'est-à-dire l'opéra), à l'immense construction, à la structure subtile et rigoureuse, aux formes de toutes sortes qui s'y trouvent volontairement assemblées, qui s'y succèdent, et avec quelle logique, avec quelle rigueur, et avec quel art ? [...] On est simplement emporté par le lyrisme humain, par le drame. Sans doute le côté technique est-il là, tangible, mais complètement dépassé par ce que l'on retient, par ce qui vous soulève et vous étreint. Je crois que c'est ça la musique !<sup>88</sup>

Pour lui, la poésie n'est donc pas un genre littéraire au sens strict du mot. Rappelons que dans la conférence de Lisbonne, il faisait appel à cette habile et belle notion de "vibration du sentiment" pour nommer l'élément commun dont l'écho permettait au poète et au musicien de se répondre. Claude Rostand avait abordé ce sujet en mentionnant la formule par laquelle Paul Collaer désignait Milhaud : "un poète lyrique qui s'exprime en musique". Sans hésitation, le compositeur acquiesçait en faisant remarquer que cela supposait que l'on "considér(ât) que l'essence même de la musique (était) la mélodie."

---

<sup>86</sup> *Darius Milhaud 80 ans*, édit. Salabert, 1972, ce texte reprend un article de 1941 (cf *Notes sur la musique*, ouvrage cité Annexe B, III, 2, p.217)

<sup>87</sup> Milhaud aimait rappeler une réflexion pince-sans-rire de Schoenberg (après la deuxième guerre). Comme Milhaud lui signalait qu'en Europe et qu'en France tout particulièrement, la technique dodécaphonique était devenue, de fait, la seule écriture d'avant-garde pour toute la jeune génération, Schönberg répondit : "Ach so ! Ach so ! et ces jeunes compositeurs mettent-ils de la musique dedans ?" Propos mentionnés dans *Ma Vie Heureuse* (ouvrage cité p. 275).

<sup>88</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 23

En mettant en avant ce qu'il nomme "l'expression poétique", notion déjà familière dans son discours à propos de sa musique, il se libère délibérément des règles qu'on voudrait imposer au musicien. Il invalide une conception "réaliste" linguistiquement parlant puisque ici il ne s'agit pas de "parlé" mais de "chanté" et, à partir du moment où il y a convention, il y a travail de stylisation :

Je ne crois pas au hasard dans la composition d'une œuvre<sup>89</sup>.

Son amour de la langue française et de ses caractéristiques l'autorise à rompre en visière avec la tradition académique pesante concernant l'accentuation et les règles de la métrique :

C'est [...] une musique fugace et subtile que la langue française. [...] Il y a dans notre langue une souplesse unique qui est due à cette espèce d'égalité des syllabes, avec un léger accent sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe. N'est-ce pas la porte ouverte à la liberté pour le musicien ? N'est-ce pas lui suggérer une prosodie obéissant plus au sentiment poétique qu'au sens grammatical ? Et cela sans être astreint à l'accentuation violente qui est celle de l'italien ou de l'allemand<sup>90</sup>.

On comprend la violence de sa réaction devant l'accusation souvent portée contre lui de privilégier une "prosodie syllabique très carrée", où l'on trouve "des syllabes faibles placées sur des temps forts et inversement", et Claude Rostand d'ajouter en matière de plaisanterie : "Horrible détail, dit-on !" La réponse de Milhaud est vive. Elle renvoie au credo maintes fois réaffirmé du primat mélodique et formule un principe de cohérence qui invalide la tradition académique d'une métrique codifiée :

Horrible détail, en effet, si vous vous référez à une certaine tradition conventionnelle et académique. Car le temps fort est une convention arbitraire ! La syllabe faible peut parfaitement s'y trouver, mais elle est alors la résultante de ce qui précède : c'est la courbe mélodique qui détermine sa place, non le temps, fort ou non<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p.114

<sup>90</sup> *ibid.*, p.102

<sup>91</sup> *ibid.*, p.103

Milhaud s'aventure là sur un terrain particulièrement riche. Son interrogation permet de revenir sur quelques définitions nécessaires mettant en cause une conception par trop scolaire du genre poétique. Henri Meschonnic en pourfendant la métrique classique rappelle ce qui lui semble une évidence :

Et les vers ? Des formes du rythme, bien sûr. Mais ce qui est remarquable, c'est l'obstination avec laquelle, comme quand le sage montre la lune, certains regardent le doigt. On a pris, et certains même de plus en plus, non seulement le vers pour la poésie, mais le schéma pour le rythme, le vers pour les vers, comme la langue pour le discours. Mais c'est le poème qui fait les vers, pas les vers qui font le poème. Avis aux traducteurs. C'est le poème qui est l'unité de la poésie, pas le vers<sup>92</sup>.

L'allusion à la traduction, surtout en matière de poésie, est riche d'enseignement. Georges Mounin en défendant le principe des "Belles Infidèles" a étudié les problèmes posés par la transposition du fait poétique d'une langue à une autre, il a tenté de tirer une théorie de sa pratique d'exégète et de traducteur. La rencontre poésie-musique ne suppose-t-elle pas une approche du même type, ne suppose-t-elle pas, elle aussi, une appréhension du poème comme ensemble "germinateur", qui en soi est sa propre fin ? Ne rejoint-on pas ici cette notion de "justesse poétique" à laquelle Milhaud fait si souvent allusion ? D'autant plus qu'il s'agit de savoir de quoi l'on parle exactement lorsqu'on utilise les termes de "métrique" ou de "poétique" en tant qu'outils d'analyse. Jean-Louis Backès, dans un ouvrage récent, synthèse de ses travaux antérieurs, est particulièrement explicite quant à ces définitions indispensables :

"Métrique" pourrait être considéré comme un synonyme de "versification" ; on l'emploie de préférence à lui parce qu'il semble moins nettement associé au souvenir des règles classiques. [...]

La poétique étudie en général les usages esthétiques qui peuvent être faits du matériau linguistique. [...] Il semblerait que la poétique n'intéresse pas la seule poésie. [...] La poétique poserait devant tout objet littéraire non la question

---

<sup>92</sup> Henri Meschonnic, "Continuer d'opposer prose et poésie", in *Prose/Poésie, circulations ?*, (ouvrage cité), p. 75



: "qu'est-ce-que cela veut dire ?", qui est la question de l'interprétation, mais la question : "comment cela est-il fait ?" [...] <sup>93</sup>

La poétique, dont la métrique fait partie, traite de certains phénomènes sur lesquels la linguistique a, elle aussi, son mot à dire. La plupart du temps, les réalités dont s'occupe la poétique ont été définies et décrites par la linguistique. [...] Mais dès que la poétique s'en empare, la réalité analysée change de fonction." <sup>94</sup>

À la lecture de ces notions, on ne peut, encore une fois, qu'être frappé par la pertinence des questions et des solutions que la familiarité de Milhaud avec les textes poétiques de toutes sortes lui permet, plus ou moins explicitement, de formuler.

## 2.7 Démarches parallèles d'un poète et d'un musicien : Ramuz et Milhaud.

L'exemple de la collaboration de Ramuz et de Stravinsky fournit un prolongement à ces réflexions, en précisant par des points de vue parallèles les problèmes en jeu. Milhaud a été toujours très proche de Stravinsky depuis l'époque des Ballets Russes jusqu'à l'ultime rencontre pour le concert œcuménique devant le pape Paul VI<sup>95</sup>.

Ramuz, en publiant ses souvenirs sur Stravinski<sup>96</sup>, laisse transparaître l'émerveillement qui fut le sien lorsque son travail avec le compositeur fut l'occasion de découvrir la source des échos mettant en résonance les différentes disciplines artistiques. Notons que l'écrivain suisse reprend à sa manière les préoccupations du XIX<sup>e</sup> siècle à propos "d'art total". Il inverse l'ordre des priorités et propose de revenir au principe même de la création esthétique, principe qui légitime les correspondances entre poésie et musique. On s'est, bien sûr, interrogé sur l'apport respectif des deux artistes dans leurs créations communes et les répercussions ultérieures :

---

<sup>93</sup> En étudiant les problèmes posés par la confrontation Poésie/Musique, J. L. Backès donne aussi cette définition de la Poétique : "*La poétique peut-être définie, de manière très modeste, comme la présentation et l'analyse critique des termes qui sont utilisés dans les études littéraires, voire dans les études musicales;*" *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Puf, fév. 1994, p.25

<sup>94</sup> Jean-Louis Backès, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, édit. Hachette *Supérieur*, coll. Les Fondamentaux, 1997, p.29 sqq, les termes n'ont pas été soulignés par Jean-Louis Backès

<sup>95</sup> en juin 1965, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.282

<sup>96</sup> C. F. Ramuz, *Souvenirs sur Stravinsky* (sic), Séquences, 1997 (première édition 1929)

On est sans doute en droit d'avancer que l'actif commerce que les deux artistes entretenaient n'a pas été, par définition, une amitié à sens unique, sans contrepartie, et qu'il y eut réciprocité de la part de Ramuz. En échange des richesses à proprement parler orientales, fournies par le musicien, le poète vaudois a donné à celui-ci ce qu'il possédait : l'ayant durement, âprement acquis, son singulier pouvoir de concentration. Sous l'influence en retour de Ramuz, Stravinski, après les chatolements de *l'Oiseau de Feu* et de *Petrouchka* se met à préférer la rigueur de l'Unité aux séductions de la Variété. L'un et l'autre, de plus en plus, composeront des variantes sur l'Unité, à la manière si l'on veut, d'un J.S. Bach. La route sur laquelle ils s'engagent, en dépit de leurs différences [...] va offrir d'étranges similitudes et pourra s'intituler la voie de l'austérité<sup>97</sup>.

Pour tenter d'expliquer une collaboration exceptionnelle et ainsi atteindre le cœur du problème qui nous intéresse, l'écrivain suisse trace un portrait féroce du public "averti" qui n'accepte que les artistes se situant dans une tradition sclérosée et paradoxalement sécurisante. Le poids de la culture "dénature" en quelque sorte l'homme "direct", pour le projeter dans un monde de l'artifice l'éloignant du monde réel car "il n'y avait qu'une façon permise d'aller aux choses permises, hors de quoi fonctionnait automatiquement un grand silence réprobateur"<sup>98</sup>. L'académisme une fois vilipendé, Ramuz rend un triple hommage à Stravinsky, hommage à l'expérimentateur de formes nouvelles, hommage à celui qui n'a jamais ressassé ces formes comme autant de recettes et de formules toutes faites, hommage enfin à l'auteur *d'Apollon Musagète* dénoncé violemment par les amateurs du seul *Sacre du Printemps* comme une manifestation navrante d'un néoclassicisme stérile.

L'invalidation de l'académisme est la pièce centrale de la stratégie argumentative de Ramuz qui lui permet d'exalter d'autant mieux les apports irremplaçables de Stravinsky dans le domaine de l'inventivité. L'auteur de *La Grande Peur dans la Montagne* oppose donc l'homme direct et l'homme nombre (l'homme indirect). Les vrais artistes appartiennent au groupe des premiers, les seconds sont de simples imitateurs :

L'académisme est de détour et de retour ; vous<sup>99</sup> êtes un homme direct. L'homme nombre, qui est indirect, ne voit ou ne veut voir, en général (et parce qu'en réalité il ne voit rien) que les choses déjà vues par d'autres ; là est aussi pour lui le moindre risque de se tromper. Il se meut, en poésie, dans la convention poétique, qui est la négation même de la poésie ; il greffe ses "impressions d'art" sur des impressions d'art ; les choses n'existent pour lui qu'une fois qu'elles ont été exprimées, elles n'existent qu'au second degré. Et on n'a pas à le lui reprocher, lui qui est l'homme de la masse et qui constitue le public, lequel n'a qu'à suivre, quand il peut suivre, non à précéder ni à devancer<sup>100</sup>.

L'homme direct, à la famille duquel appartiennent les vrais innovateurs comme le compositeur et l'écrivain, permet de saisir à sa naissance l'émotion créatrice. C'est là une autre manière d'évoquer la "fibre artistique" qui permet au poète et au musicien de dialoguer et de travailler en parfaite harmonie. On retrouve là, sous une autre formulation, ce que Milhaud évoque dans la conférence de Lisbonne comme "vibration du sentiment", origine commune du travail sur les mots et sur les sons.

Tout ce qui est rythme ou volume de son, ou encore ce qui est timbre, m'appartient de droit, parce que le rythme, le son, le timbre, ne sont pas seulement de la musique, et ils sont au commencement de la musique, mais ils sont au commencement de tous les arts. Le musicien Stravinsky se tient volontiers (se tenait volontiers) à ce point seulement de la musique d'où elle commence, par rapport aux autres arts, à "diverger"<sup>101</sup>.

Ramuz renvoie à l'avance ses contradicteurs à leur frivolité mondaine, ne lui importe que l'authenticité d'une émotion qui légitime la parole d'un "non-spécialiste" :

Ne vaudrait-il pas mieux [...] se taire, quand on n'est pas un critique de métier comme c'est mon cas, quand on n'espère pas être un snob, quand on ne se rattache d'autre part et on

---

<sup>97</sup> Jean-Marie Dunoyer, *Ramuz, peintre vaudois*, éditions Fondation Le Grand-Cachot-De-Vent, 1978 (réédition d'un ouvrage paru en 1959), 237 pages, p. 106.

<sup>98</sup> Ramuz, opus cité, p. 37

<sup>99</sup> c'est à dire Stravinsky lui-même, puisque ces souvenirs se présentent sous la forme d'une longue lettre que l'écrivain suisse adresse au compositeur ayant déserté Clarens, sur le bord du Léman.

<sup>100</sup> Ramuz, ouvrage cité, p. 39 sqq

<sup>101</sup> *ibid.*, p. 28

ne veut se rattacher d'aucune façon aux milieux où sévit précisément le ton "averti" ?<sup>102</sup>

Le travail réalisé à Clarens avec Stravinsky pour la création de "l'Opéra de chambre burlesque" *Renard* en 1915-16, est riche d'enseignement sur les conditions d'une collaboration entre un poète et un musicien. L'écrivain valaisan s'est efforcé de trouver des équivalents en français du texte en russe, langue de la partition originale. Ramuz rappelle avec gourmandise et une indéniable nostalgie les longues séances où les deux artistes élaboraient leur "plat". Point de règle a priori mais un travail d'artisan longuement rôdé :

Il avait été entendu très vite qu'il n'y aurait pas de règles, qu'il ne pouvait pas y avoir de règles, qu'il ne devait pas y en avoir. Il avait été entendu très vite qu'il n'y aurait que des cas particuliers. Chacun d'eux comportait sa propre solution, et solution n'est pas le mot, car chacun d'eux supposait bien plutôt l'intervention du goût que de l'entendement au sens discursif et analytique. Celui qui fait la soupe la goûte, puis rajoute de l'eau ou du sel. On cuisinait un plat qu'il s'agissait d'assaisonner ; c'est l'affaire du palais<sup>103</sup>.

Le rapprochement avec la démarche de Milhaud parle de lui-même. On est loin du cheminement théorique très élaboré suivi par de nombreux compositeurs au cours des dernières décennies. Ramuz défend, comme Milhaud, une démarche empirique qui privilégie le goût, l'intuition et l'amour du métier ; il livre sa perplexité devant les tâches ardues auxquelles il a été confronté :

Je notais mon mot à mot ; ensuite venait la question des longueurs (celle des longues et des brèves), la question aussi des voyelles (telle note étant écrite pour un O, telle pour un A, telle pour un I) ; enfin, et par-dessus toutes les autres, la fameuse et insoluble question de l'accent tonique et de sa coïncidence ou de sa non-coïncidence avec l'accent musical. Une trop continuelle coïncidence est ennuyeuse ; elle ne satisfait en nous que l'esprit de mesure ou de métrique. Elle eût été tout à fait contradictoire avec la nature intime d'une musique que j'entendais tour à tour m'être chantée, et tour à tour m'être jouée sur le piano avec accompagnement de timbales ; m'être chantée et jouée à la fois, et qui venait à moi dans sa matière vivante. Se plier à la règle eût été trahir cette

---

<sup>102</sup>     ibid., p. 35

<sup>103</sup>     Ramuz, ouvrage cité, p. 30

matière même ; aller par principe et à tout prix contre la règle eût été faire preuve d'une espèce de logique à l'envers, non moins mensongère, non moins fastidieuse<sup>104</sup>.

À Claude Rostand qui l'interroge sur les problèmes d'accentuation dans la musique et dans les textes, Milhaud répond, comme on l'a vu, par des arguments qui sont identiques à ceux de Ramuz. Le témoignage du librettiste de *l'Histoire du Soldat* qui parle en tant que poète rejoint celui du compositeur qui parle en tant que musicien. L'équivalence de leur point de vue est d'autant plus stupéfiante qu'ils partent de présupposés fort éloignés sinon contradictoires. Il n'est qu'à rappeler ici le dynamisme de l'intrigue dans "l'opéra théorique" de Richard Strauss *Capriccio* à partir de la pièce de Casti sur les rapports entre la musique et les paroles : "*Prima le parole, dopo la musica !*"<sup>105</sup> Il s'agit dans cette entreprise de repousser tout esprit de système, en étant pleinement conscient de la nature des phénomènes en jeu. C'est une des manifestations les plus probantes de ce métier d'artisan dont tous deux voulaient illustrer grandeurs et servitudes.

Peut-on parler de préoccupation d'époque, d'une manière commune, historiquement datée, d'envisager le problème des rapports poésie/musique ? Indéniablement la connaissance profonde par Milhaud de l'œuvre du compositeur d'origine russe autorise les rapprochements et Milhaud a toujours assuré celui qui était devenu son ami de sa plus profonde et fidèle admiration. Le manuscrit de la lettre que Ramuz se promettait de rouler dans une bouteille confiée aux eaux tumultueuses du Rhône, s'il a fini par atteindre son destinataire en villégiature sur la Côte d'Azur<sup>106</sup>, éclaire et commente aussi ce que Milhaud laisse deviner dans ses différents écrits. Ce texte explique peut-être comment un musicien de la stature de Milhaud a vécu sa création musicale dans un commerce ininterrompu avec les textes poétiques,

---

<sup>104</sup> Ramuz, ouvrage cité, p. 29 sqq

<sup>105</sup> La pièce de Casti (1724-1803) avait été représentée conjointement au *Singspiel* de Mozart *Le Directeur de musique* en 1786.

<sup>106</sup> "Votre bouteille m'a été remise et débouchée, en effet, par mes "grands fils" comme vous l'avez envisagé (Note de Stravinsky). Ramuz, opus cité, p. 93

dans des rencontres où les échos réciproques enrichissent une émotion toujours renouvelée.

## 2.8. Valéry et la caractérisation du fait poétique : orientations de recherche :

Il est utile ici de se pencher sur une autre page qui envisage d'une manière toute différente de celle de Milhaud, mais de façon complémentaire les problèmes en jeu. Paul Valéry, en expert, a disqualifié par avance tout discours sur la poésie qui manque son objet, qui se développe "sans même en effleurer le principe"<sup>107</sup>. Il se gausse de toutes les recherches qui n'entament en rien le mystère de l'œuvre réussie et ne font qu'ajouter du discours creux au discours sans objet. Il reprend les sarcasmes de Ramuz contre le snobisme de ceux qu'il nomme les "gens avertis". Si l'auteur de *Charmes* met en valeur "*la musique de poésie*", c'est pour mieux souligner "(qu') elle est pour les uns imperceptible ; pour la plupart, négligeable ; pour certains, l'objet de recherches abstraites, parfois savantes, généralement stériles"<sup>108</sup>. Il échappera à l'analyste le plus minutieux toujours l'essentiel. "Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur *moyenne*, nous n'en tirons pas le secret de sa grâce instantanée"<sup>109</sup>. En définitive, Valéry stipule que la poésie relève d'une dimension linguistique, celle que Roman Jakobson englobera dans la notion de "fonction poétique du langage" dans son fameux article *Linguistique et poétique*<sup>110</sup>. Valéry parle lui d'un "univers de langage qui n'est point le système commun des échanges de signes contre actes ou idées. Le poète dispose des mots tout autrement que ne font l'usage et le besoin. Ce sont les mêmes mots sans doute, mais point du tout les mêmes valeurs"<sup>111</sup>. Ce texte de Valéry remet en mémoire les termes mêmes dont s'était servi Milhaud sur le chemin de l'exil à Lisbonne. L'intérêt du compositeur aixois est de saisir musicalement cette dimension

---

<sup>107</sup> Paul Valéry, *Questions de poésie*, Préface de *l'Anthologie des poètes de la N. R. F.*, 2<sup>e</sup> édition, Gallimard 1958, p. 14, Texte de 1935 repris dans "*Variété*", Pléiade, t. I, p. 1280, (1957)

<sup>108</sup> *ibid*, p. 14

<sup>109</sup> *ibid*, p. 15

<sup>110</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les éditions de Minuit, collection "double", 1963, p. 218

linguistique du texte poétique. En se défendant de défigurer, par caprice, la langue<sup>112</sup>, en insistant sur la légitimité d'une recherche qui ne calque pas la musique sur les inflexions du "parlé", le compositeur ne prétend à rien d'autre qu'à l'expression "de ce qui s'observe immédiatement dans un texte, des sensations qu'il est composé pour produire"<sup>113</sup>. Son entreprise consiste bien à rechercher ce qu'il nomme "l'expression poétique d'un texte." C'est à cette fin qu'il tente de définir pour ses lecteurs son approche de la composition confrontée à l'écriture poétique. Bien loin de vouloir "donner seulement un synonyme musical à la musique verbale (du) texte ou au poids de chacune de ses syllabes", son entreprise vise à restituer un climat. Ce refus de la traduction littérale était déjà celui qu'il avait formulé lors de son travail de compositeur de musique de film :

Mon opinion est que le musicien devrait tendre à exprimer des états d'esprit ou des sentiments les plus intimes et être plus indépendant de ce qui se déroule sur l'écran. Il peut créer une atmosphère appropriée à l'action mais en même temps éviter de suivre trop strictement les détails. Ainsi le domaine de l'expression sera plus intense et l'élément musical aura la place qu'il mérite<sup>114</sup>.

Mettre en parallèle ce texte sur le cinéma avec la réflexion concernant la poésie permet de saisir une des constantes de l'esthétique de l'auteur de *L'homme et son désir*. Loin de vouloir chercher des traductions réductrices d'un art à un autre, dans une expressivité musicale sans originalité, la vraie création se veut production nouvelle, en somme ce que proposait Baudelaire lorsqu'il écrivait : "Ainsi, le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie"<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup> Valéry, *Questions ...*, ouvrage cité, p. 21

<sup>112</sup> Il est possible que je me permette parfois certaines licences. D'abord, je crois qu'on en a le droit vis-à-vis de sa propre langue. Évidemment, il ne me viendrait jamais à l'idée d'en user ainsi avec une langue étrangère. D.M., *Entretiens avec Claude Rostand*, op. cité p. 103

<sup>113</sup> Valéry, op. cité, p.17

<sup>114</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, Flammarion, 1982, ouvrage cité, "*La musique et le cinéma*" (1941), p.162.

<sup>115</sup> Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Pléiade, 1951, p. 600.

Le texte des *Entretiens* nous permet d'entrer encore plus avant dans le processus créateur de Milhaud. Avec le recul sur une production déjà considérable <sup>116</sup>, le musicien dégage pragmatiquement les principes qui guident son travail de compositeur. Il en ressort quatre impératifs qui, même sous leur formulation sibylline, pourront guider notre recherche :

- \*éclairer le sens (du texte)
- \*donner un prolongement sonore et matériel (physique) à ce qu'il exprime
- \*Matérialiser l'idée qui est en ce texte
- \*lui donner le mouvement dramatique qu'il implique<sup>117</sup>.

Cette démarche suppose une symbiose entre poète et musicien, entre celui qui relève du domaine de la parole et celui qui relève du domaine des sons. Le compositeur ne sépare pas le traitement du texte dramatique des autres types de textes. Impossible de "réserver" dans le cas de Milhaud la poésie pour le seul type de traitement instrumental qu'a connu "la mélodie" à la française. Si Poulenc s'est senti très à l'aise dans cette tradition des salons parisiens<sup>118</sup>, peut-on appliquer à Milhaud la fameuse formule de Roland Barthes par laquelle il s'efforce de définir le genre de la mélodie : "le champ (ou le chant) de célébration de la langue française cultivée"<sup>119</sup> ? Ce serait extrêmement réducteur et trompeur. Le rapport de Milhaud avec les poètes ne peut se réduire à la perpétuation d'une formule, certes encore bien vivante au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui déjà a marqué ses limites dans le domaine de l'invention. Il s'agit bien plutôt d'explorer des pistes jalonnées par des choix toujours significatifs. A l'exclusion des œuvres dramatiques, qui ont fait l'objet d'études approfondies<sup>120</sup>, notre attention se portera sur les œuvres répertoriées sous le vocable de "musique vocale" dans le catalogue de

---

<sup>116</sup> 319 n° d'opus en 1952

<sup>117</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, op. cité p. 105, la présentation systématique de ces quatre points est un montage à partir du texte de Milhaud.

<sup>118</sup> Même si on peut légitimement hésiter sur les dénominations de "Chansons", "Mélodies", ...

<sup>119</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Le Seuil, 1982, in *La musique, la voix, la langue*, p. 246 (La mélodie) cette forme spécifique de musique qui s'est développée en gros, de Gounod à Poulenc mais dont les héros éponymes sont Fauré, Duparc, Debussy

<sup>120</sup> Voir en particulier les ouvrages de Jeremy Drake, Manfred Kelkel, Jens Rosteck.



Madeleine Milhaud<sup>121</sup> ainsi que celles mentionnées sous la rubrique “inédits”<sup>122</sup>, œuvres gardées par Milhaud dans ses archives et qui sont très souvent représentatives d’orientations déterminantes. Les incursions dans le reste de la production du compositeur sont particulièrement éclairantes, l’œuvre n’étant pas cloisonnée dans des genres étanches. Loin de prétendre faire une étude exhaustive de l’ensemble de ces compositions, il s’agira plutôt de tracer des perspectives qui permettent de se repérer dans une profusion aussi enrichissante que déroutante.

---

<sup>121</sup> Madeleine Milhaud, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud*, Slatkine, 1982, p.454

<sup>122</sup> *ibid.*, p.544

### 3. Permanence de l'inspiration romantique

#### 3.1. Présence paradoxale du Romantisme dans l'œuvre de Milhaud

##### 3.1 1 Les "voies parallèles"

Dès les prémices de l'œuvre répertoriée de Milhaud, on se trouve confronté à la complexité d'une démarche qui mène de façon simultanée plusieurs projets, mêlant des genres et des esthétiques en apparence contradictoires. En 1942 déjà, Marion Bauer faisait remarquer qu'on ne pouvait guère opérer des "divisions en périodes" dans la création prolifique du compositeur et elle insistait sur le fait qu'on pouvait établir des "liens beaucoup plus étroits entre les œuvres de jeunesse et celles des années 40 qu'avec celles des années 20"<sup>1</sup>.

Milhaud lui-même en était tout à fait conscient lorsqu'il soulignait qu'on ne pouvait pas parler, en ce qui le concernait, de véritable évolution dans sa manière de composer, il ajoutait :

Les musicologues sont friands de première manière, deuxième manière, troisième, etc. Je ne vois rien de tel en ce qui me concerne. Je distingue plutôt une série de voies différentes qui me sollicitent tour à tour selon l'œuvre à écrire. [...] Il y a chez moi des voies parallèles<sup>2</sup>.

Il s'agit donc d'explorer une de ces "voies parallèles", en l'occurrence les traces d'un certain Romantisme dans l'œuvre du compositeur, sans jamais oublier que les autres "voies" sont exploitées de manière simultanée. Cet examen paradoxal s'appuie sur une réflexion de Poulenc, qui, en abordant son "cher vieil ami Darius"<sup>3</sup> pour les auditeurs de la radio, n'hésite guère à le présenter ainsi :

---

<sup>1</sup> Marion Bauer, "Darius Milhaud", in *The Musical Quarterly*, April 1942, vol. XXVIII n°2, G. Schirmer, Inc, New York, p. 139 : No division into periods [...] Much closer relationships between the most recent compositions and those of his earliest stage, than between those of today and of the middle twenties.

<sup>2</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, réed.1992 (1° édition,1952), éditions Belfond, p.68.

<sup>3</sup> Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, (retranscription des notes de Poulenc pour des émissions radiophoniques de 1947-1948), Actes Sud, 1999, p. 169

Milhaud est un grand romantique<sup>4</sup>.

Il serait tentant de diviser la création musicale de Milhaud en suivant une chronologie qui réserverait le Romantisme à l'adolescence pour voir le musicien se consacrer à d'autres nourritures au fur et à mesure de son développement.

Éloigné de Paris, profondément amoureux de la nature provençale, Milhaud aurait vibré aux accents poétiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle, avant de passer, dans les années vingt pour un des chantres de la modernité<sup>5</sup> en reniant violemment les goûts de sa jeunesse. Il aurait été ainsi au diapason des auteurs qu'il fréquentait alors. On se souvient du "Hugo, hélas !" de Gide, stigmatisant les "débordements" de la subjectivité<sup>6</sup>, et Lunel rappelle que "le père Hugo [fut] victime d'un parti pris sauvage que Milhaud par la suite allait, dans sa vocation de pur Méditerranéen, reporter encore plus violemment et plus sûrement sur Wagner"<sup>7</sup>. Rien de plus désuet en effet, aux yeux de l'avant-garde d'après la première guerre mondiale, que l'inflation dans l'étalage du sentiment. Cocteau, lorsqu'il se veut théoricien de la nouvelle musique, célèbre à la fois le vieux Maître d'Arcueil et le Groupe des Six. Il en tire légitimité pour condamner sans rémission l'idolâtrie wagnérienne, quintessence de l'inflation romantique :

Il y a des œuvres longues qui sont courtes. L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue, une œuvre en

---

<sup>4</sup> ibid. p. 170

<sup>5</sup> comme par exemple dans l'article de Boris de Schloezer paru dans la *Revue Musicale* du premier mars 1925 (N°5, p.17) :

Son nom devint tout un programme, et il apparut aux yeux du public et d'une partie de la critique comme l'incarnation même de l'esprit de révolte comme une sorte de bolchévik musical.

<sup>6</sup> Mot cité par Robert Mallet, *Une mort ambiguë*, Gallimard, 1955, réédit. coll. poche Idées/Gallimard, 1984, p. 164. D'autre part, Julien Green après une lecture des *Contemplations* rappelle dans son *Journal* une conversation avec Gide qui apporte les précisions suivantes Le "Victor Hugo, hélas !" de Gide me fait aujourd'hui l'effet d'un mot des plus contestables, mais je dois ajouter que son auteur me confia, un jour, l'agacement que lui causait cette boutade dont trop d'étourdis s'autorisaient pour ne plus lire le poète. Julien Green *Journal, Devant la porte sombre, 1940-1942, Œuvres complètes*, tome IV, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 616, 7 octobre 1941.

<sup>7</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, Aix-en Provence, éditions Edisud, 1992, p. 30

étendue, parce que l'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétement des fidèles<sup>8</sup>.

Parler de Romantisme à propos de l'œuvre de Milhaud peut donc apparaître comme iconoclaste. Lucien Rebatet n'affirme-t-il pas péremptoirement que :

Milhaud a toujours manifesté un éloignement pour le romantisme et l'expressionnisme germanique ?<sup>9</sup>

Le problème est beaucoup plus complexe que ce que l'opinion à l'emporte-pièce (et d'une partialité suspecte) du collaborateur de *l'Action française* et de *Je suis partout* peut laisser entrevoir. En effet, une des difficultés de l'étude entreprise résulte de la concomitance de créations qui paraissent d'une telle diversité qu'elle laisse interdit devant un catalogue qui mêle des noms de poètes dont la coexistence (si on les envisage en tant que familles d'artistes) n'est pas évidente. Au moment où le jeune compositeur se penche, en tant que créateur, sur les poètes romantiques, il a déjà dans son catalogue des œuvres importantes inspirées par des contemporains peu suspects de complaisance pour le mouvement du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Francis Jammes, André Gide et Paul Claudel<sup>10</sup>. Il nous rappelle dans *Ma Vie Heureuse* que c'est en compagnie de Léo Latil, lui-même poète et inspirateur du musicien<sup>11</sup>, qu'il dévorait la production contemporaine (comme de son côté le déclarera Armand Lunel) :

[...] Nous nous plaisions à découvrir ensemble les poètes contemporains<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Jean Cocteau *Le Coq et l'Arlequin (Notes autour de la musique)* rééd 1979 (1<sup>re</sup> édition, 1918), Paris, Stock/Musique, p.54. Cette attaque en règle rappelle bien sûr le fameux slogan que Milhaud lancera en 1921 : "À bas Wagner" (cf Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p.34, opus cité)

<sup>9</sup> Lucien Rebatet *Une Histoire de la Musique*, collection Bouquins, Paris, éditions. Robert Laffont, p.763

<sup>10</sup> Madeleine Milhaud, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud*, Genève, éditions. Slatkine, 1982, p.564.

<sup>11</sup> voir chapitre 5

<sup>12</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p.23

Or si les quelques noms cités ci-dessus constituent indéniablement un témoignage de son inlassable curiosité pour l'actualité littéraire, il est frappant de constater que n'apparaissent pas les noms des poètes qui occupent la première place dans les célébrités de l'époque, tout particulièrement les poètes qui inaugurent les différentes écoles se partageant le devant de la scène littéraire<sup>13</sup> : Emile Verhaeren, Jean Moréas, Henri de Régnier, etc.<sup>14</sup>. Indifférence pour les écrivains à la mode, inattention pour les réputations parfois surfaites sont une constante dans l'œuvre créatrice de Darius Milhaud, d'autant plus que dans le cas qui nous intéresse, le musicien n'est pas lié par des impératifs<sup>15</sup>, que le rapport avec le texte poétique est presque toujours gratuit et ne répond qu'à des exigences d'ordre esthétique.

### 3.1.2. Présence paradoxale du Romantisme

Le Romantisme n'est donc pas de mode en ce début de siècle, nous l'avons déjà signalé. Si Théophile Gautier avait pu publier en 1872 ses souvenirs sur le mouvement<sup>16</sup>, il en avait par là même signé l'acte de décès pour cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ce que constate Jean Lacouture lorsqu'il parle de "Romantisme mort"<sup>17</sup>.

Or, en feuilletant le catalogue des œuvres de Milhaud, on est frappé par la discrète mais permanente présence d'œuvres explicitement rattachées au Romantisme, et ceci tout au long de son existence. La référence est évidente pour le double cycle de poèmes romantiques des années 1913/1914 :

---

<sup>13</sup> Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, Paris, éditions du Seuil, 1994, p.10.

<sup>14</sup> Chefs de file du symbolisme et de l'école "Romane", on aura l'occasion de revenir sur cette question lorsque seront envisagés les explorations poétiques en compagnie d'Armand Lunel.

<sup>15</sup> comme des commandes par exemple. Milhaud faisait partie d'une famille très aisée et ses débuts professionnels n'étaient pas conditionnés par la recherche d'une rémunération, contrairement à un compositeur comme Henri Sauguet par exemple (cf. Henri Sauguet, *La musique, ma vie*, Paris éditions séguier, 2001

op. 11, sur des textes de Maurice de Guérin, Alphonse de Lamartine et Hippolyte de La Morvonnais (inédit).

op. 19, sur des textes de Mesdames Amable Tastu, Dufrénoy et Louise Colet (inédit).

Le poète romantique allemand Heine avait été, bien auparavant (en 1909), aux dires du compositeur lui-même, le premier auteur dont il s'était servi pour une composition qu'il accepta de soumettre à l'avis d'un musicien reconnu, prix de Rome et chef d'orchestre de l'Opéra et de l'Opéra Comique : Henri Rabaud<sup>18</sup>. Nous avons déjà évoqué cet épisode dans le chapitre précédent lorsque Alain fréquentait l'Enclos avec la famille de Xavier Léon, occasion de souligner l'utilité des outils d'analyse que la réflexion du philosophe proposait pour approcher le mystère de la création musicale.

En 1917, Milhaud compose à Rio sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano (op. 40). Il la dédie à André Gide et Paul Collaer affirme qu'on y pressent l'atmosphère qui règne dans le roman *La Symphonie Pastorale* qui paraît ultérieurement en 1919<sup>19</sup>. La référence est d'autant plus significative que cette allusion à la sixième symphonie de Beethoven, certes allusive et postérieure, se double d'une citation, elle explicite, de la *Barcarolle* en fa dièse majeur, op. 60 de Chopin. C'était là marquer un double hommage, tout d'abord au compositeur franco-polonais, ensuite à Gide lui-même, connaisseur et interprète privilégié du musicien romantique. On reste dans cette même atmosphère lorsqu'en 1918, Milhaud donne comme sous-titre à sa *Deuxième*

---

<sup>16</sup> T. Gautier *Souvenirs du Romantisme* (écrits et publiés en 1872), rééd. 1996, Paris, Le Seuil, Ecole des lettres.

<sup>17</sup> Jean Lacouture, *Une adolescence du siècle ...*, opus cité, p.9

<sup>18</sup> Rappelons que le poème "Heidenröslein" est en fait de Goethe. Les archives de Mme Milhaud contiennent la réponse que fit Rabaud à Xavier Léon (lettre inédite du 4 avril 1909) : [...] Cette mélodie m'a promis la meilleure impression. Je trouve qu'il y a là un excellent sentiment musical, de la fraîcheur - et je ne serai pas surpris si l'auteur était vraiment un musicien bien doué [...]. Si Rabaud se met(tait) à la disposition [...] pour voir d'autres choses de ce jeune musicien", Milhaud signale (qu)'il s'offrit à suivre mes efforts et (que) ce ne fut pas de sa part une vaine promesse". In *Ma Vie Heureuse*, p. 21.

<sup>19</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, opus cité, p.332

*Symphonie* “de chambre” op.49<sup>20</sup>, le sous-titre de “Pastorale”. Cette symphonie suivait le numéro un de la série, op. 43, écrite en 1917, intitulée “Le Printemps”<sup>21</sup>.

En continuant de feuilleter le catalogue des œuvres de Milhaud, les preuves de ces traces s’accumulent. 1927 vit la publication de *Trois Caprices de Paganini*, traités en duos concertants (op.97), 1928, le ballet *La Bien Aimée*, “d’après Schubert-Liszt” (op.101)<sup>22</sup>, 1932, *Deux Elégies Romaines* (op.114)<sup>23</sup>, 1933, *Quatre romances sans paroles* (op.129)<sup>24</sup>, 1947, la *Quatrième symphonie -1848-* (op.281)<sup>25</sup>, 1949, *Ballade Nocturne* (op. 296)<sup>26</sup> 1960, la *Onzième symphonie -Romantique-*(op.384)<sup>27</sup>, 1964, dans

<sup>20</sup> morceau instrumental d’une durée de quatre minutes

<sup>21</sup> Là encore réminiscence beethovénienne probable (sonate pour violon et piano n°5 en fa majeur op. 24 que la tradition a affublée du sous-titre “Le printemps”)

<sup>22</sup> il s’agit des *Soirées de Vienne, valse caprices* que Liszt publia en 1852 à partir de thèmes de Schubert (cf. J. Drillon, *Liszt transcritteur ou la charité bien ordonnée*, Arles, Actes Sud, 1986). Il faut noter que Milhaud fit une nouvelle orchestration de son ballet en 1941, au début de son exil américain, cette nouvelle version étant répertoriée sous le numéro d’opus 101b.

Madeleine Milhaud précise dans ses *Conversations avec Roger Nichols* (Roger Nichols, *Conversations with Madeleine Milhaud*, London, Faber and Faber, 1996, p. 55) que : Le sujet était tout simple. Une jeune fille aime -et est aimée par- un pianiste virtuose qui la charme par ses dons. Les valse de Schubert avaient été déjà transcrites par Liszt qui a accumulé difficulté sur difficulté. Milhaud [...] a rendu les transcriptions encore plus difficiles en les transcrivant pour Pleyela. C’était la première fois qu’un piano mécanique était introduit dans l’orchestre.

*The subject was quite straightforward. A young girl is in love with - and loved by- a virtuoso pianist who charms her with his talent. Schubert’s waltzes had already been transcribed by Liszt who piled difficulty upon difficulty. Milhaud [...] made the transcriptions even more difficult by transcribing them for Pleyela. It was the first time a mechanical piano had been introduced into the orchestra.*

<sup>23</sup> Il est peut-être hasardeux de compter ces deux poèmes du Goethe de la maturité parmi des œuvres “romantiques”, puisque les Allemands parlent de lui à cette époque, longtemps après la période du *Sturm und Drang*, comme d’un classique, mais pour le lecteur français de l’époque de Milhaud, Goethe fait partie de la grande tradition romantique allemande.

<sup>24</sup> Référence évidente au recueil de Mendelssohn

<sup>25</sup> La révolution de 1848 n’est-elle pas la révolution romantique par excellence (pensons au rôle de Lamartine) ? Milhaud rappelle la création de l’œuvre au théâtre des Champs-Élysées dans *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.243 : Ce concert avait pour but la célébration de la Révolution de 1848.

<sup>26</sup> Dans un album collectif pour le centenaire de Chopin, sur des textes de Louise de Vilmorin. Doda Conrad rappelle qu’il fut à l’origine de cet hommage au compositeur franco-polonais et qu’il s’agissait pour lui de “rassembler les pièces d’une *Suite* dans le caractères des *Suites* instrumentales de J.S. Bach, mais dont chacune des parties était une des formes

*L'Amour Chante* le poème de Musset "*J'aime*" (op.409). Écartons pour l'instant la musique (op.128) suscitée par le film de Jean Renoir consacré à l'œuvre de Flaubert *Madame Bovary* (1933). L'exploitation du thème emprunté à ce roman ouvre des perspectives qui seront envisagées ultérieurement.

Milhaud ne cachait pas son admiration pour les musiciens romantiques, n'en déplaise à Lucien Rebatet qui fait preuve de la plus grande des mauvaises fois quand il affirme le contraire avec la suffisance qui caractérise les pages qu'il consacre à Milhaud. Francis Poulenc est beaucoup plus convaincant lorsqu'il rattache Milhaud au mouvement romantique<sup>28</sup> comme nous l'avons vu au début de cette étude ; cet ami de jeunesse savait combien Darius était attiré tout naturellement par ce qui séduisait spontanément dans l'inspiration des musiciens de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès 1925, dans un article prémonitoire, Boris de Schloezer décelait dans l'œuvre déjà considérable du musicien une tendance romantique qui ne voulait pas s'avouer :

Romantique, au sens large, très vague, mais suffisant ici de ce mot – Milhaud certes l'était, mais il faut croire que le formalisme régnant convenait à un certain côté de sa nature : lui aussi en tout cas fit figure de classique et masqua si bien sa tendresse, sa sentimentalité, son lyrisme exaspéré, que presque tous s'y trompèrent, et lui-même, tout le premier peut-être? <sup>29</sup>

Comme pour confirmer cette affirmation paradoxale, Milhaud, dans sa maturité, confiera à Claude Rostand que l'atmosphère créée par les musiciens viennois l'enchantait particulièrement et il l'opposait à celle des musiciens

---

musicales utilisées par Chopin : *Prélude, Mazurka, Valse*, etc. L'ensemble a été publié sous le nom de *Mouvements du cœur*". Doda Conrad, *Dodascalies, ma chronique du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles, éditions Actes Sud, 1997, p. 336.

<sup>27</sup> dont le sous-titre donné par Milhaud parle de lui même

<sup>28</sup> Francis Poulenc, *À bâtons rompus ...*, opus cité, p. 170

<sup>29</sup> Boris de Schloezer, "Darius Milhaud", in *La Revue Musicale*, article cité, p. 260



germaniques (c'est-à-dire Wagner, bien sûr, qu'il vitupéra sa vie durant, et Brahms)<sup>30</sup> :

[D.M. répond à une question de Claude Rostand]

J'aime ce que vous appelez cet univers de sentimentalité bourgeoise - qui correspond pour Schumann tout à fait à ce que je pense : quand j'étais jeune, je disais qu'il avait posé un chapeau melon sur la tête de la musique. Et si j'aime cet univers, c'est peut-être à cause de la qualité mélodique qui me paraît suprême chez Schubert et Schumann, comme chez Weber ou Mendelssohn<sup>31</sup>.

Il poursuit en proclamant son admiration pour Gustav Mahler, chantre du post-romantisme par excellence :

J'aime très profondément certaines œuvres de Mahler. C'est un compositeur que j'aime d'abord pour son don mélodique. [...] Ce n'est pas allemand. C'est viennois. Et c'est sans doute pourquoi je me sens plus d'affinités avec un art tel que celui-là.

[...] Pour moi, Mahler se situe dans une tradition à laquelle je suis sensible en effet, la tradition viennoise. Il fait partie d'une lignée qui a passé par Mozart et Schubert, et qui à travers lui, va nous conduire au Schoenberg de la maturité, et à Alban Berg. Les Valses et surtout les Ländler ont laissé chez ces musiciens, de Schubert à Berg, des traces qui se retrouvent dans le balancement ineffable et caractéristique, à la fois léger et sensible, adorable<sup>32</sup>.

Cette particulière sensibilité pour l'élément mélodique va de pair avec la mise en œuvre d'un lyrisme unanimement reconnu ; encore faudra-t-il prendre garde à ne pas confondre Romantisme et Lyrisme. Tout du moins, dans une période de bouleversement sans précédent de l'esthétique musicale, portant notamment sur le langage utilisé par l'artiste, il est primordial de noter cette utilisation du terme de "mélodie" mettant l'accent plus sur la filiation que sur la rupture.

---

<sup>30</sup> on peut s'étonner de voir classer des musiciens comme Schumann ou Mendelssohn (très attachés à la ville de Leipzig) comme musiciens "viennois". Il s'agit toujours chez Milhaud d'un classement qui privilégie un esprit, une catégorie d'artistes. Rappelons sa manière très particulière de définir l'aire méditerranéenne en y voyant une extension de Jerusalem à Rio de Janeiro, avec Aix-en-Provence comme capitale !

<sup>31</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, opus cité, p.61

<sup>32</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand.*, opus cité, p. 63 sqq.

Tout au long de son existence Milhaud a multiplié les déclarations insistant sur cet aspect. On peut retenir comme représentatifs ces propos tenus à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire :

Le plus difficile, en musique reste toujours d'écrire une mélodie qui puisse se suffire à elle-même. C'est le secret de la musique [*Darius Milhaud poursuit en affirmant que la technique musicale est à la portée de tout un chacun*] Mais l'essentiel, c'est l'élément vital, l'AIR que l'on peut retenir, chantonner, siffler dans la rue. [...] La mélodie, seul élément vivant, permet seule à une œuvre de durer<sup>33</sup>.

Jean Roy dans une étude récente sur le Groupe des Six insiste tout particulièrement sur cet aspect en soulignant ce qui caractérise la personnalité du compositeur :

L'humanisme n'est pas un vain mot lorsqu'on évoque la personne et l'œuvre de Darius Milhaud. Possédant son métier comme peu de musiciens l'ont possédé, il a subordonné la technique à l'expression musicale, expression dont le premier élément est la ligne mélodique. [...] La mélodie est sa raison d'être. C'est en elle que s'opère la transmutation d'un poème, d'un sentiment, d'un paysage. C'est elle qui, traduisant ce qu'il y a en eux d'essentiel, les rend vivants. La musique de Darius Milhaud est d'abord un chant<sup>34</sup>.

Il serait absurde de vouloir par là rattacher la musique de Milhaud à un courant post- ou néo-romantique dont les effluves se sont répandues dans l'entre-deux guerres<sup>35</sup>. Mais la création musicale de Milhaud a toujours revendiqué une forte expression du sentiment, c'est là sans doute la trace métamorphosée de cette incessante lecture des musiciens et poètes romantiques. C'est ce que confirme Madeleine Milhaud en évoquant l'opéra *Maximilien* :

---

<sup>33</sup> *Darius Milhaud 80 ans*, avant-propos de Darius Milhaud suivi du catalogue de ses œuvres chez l'éditeur, Paris, éd. Salabert, 1972.

<sup>34</sup> Jean Roy *Le Groupe des Six, Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre, Durey.*, Paris, coll. Solfèges, éd. du Seuil, 1994, p. 137.

<sup>35</sup> pensons à la musique de Rachmaninov (émigré de la première heure), diffusée abondamment en URSS et ne tombant pas sous le couperet des arrêts de Jdanov ou à la sentimentalité d'un Respighi dans l'Italie fasciste.

Le drame trouve son expression à travers des duos et des airs "alla Verdi". C'est une œuvre très lyrique et dramatique. Je ne dirais pas qu'il y a sur la musique de Milhaud une influence de Verdi, mais il y a une tradition partagée, non ressentie consciemment, plus une question de relation spirituelle, une façon de comprendre les choses. Darius sentait que lui et Verdi appartenaient à la même race, à la même espèce<sup>36</sup>.

Si l'on doit parler de Romantisme en l'occurrence, c'est vers la définition qu'en donne Baudelaire qu'il faut plutôt se tourner :

Le Romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir  
[...] Qui dit Romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts<sup>37</sup>.

Henri Meschonnic insiste tout particulièrement sur ce qui fait "la force de Baudelaire" lorsqu'il nous dit que la modernité est mise dans "le sujet créateur et dans le regard"<sup>38</sup>. Et c'est justement dans ce sens-là qu'il nous est possible de parler du Romantisme de Milhaud, en veillant à ne pas déformer ou réduire une œuvre impossible à "étiqueter".

### 3.1.3. Milhaud/Stravinsky : évolution ou révolution ?

En cela, l'esthétique du musicien aixois diffère totalement de celle de Stravinsky, son exact contemporain. La personnalité artistique et humaine du musicien russe lui est familière depuis les scandales des "Ballets russes" d'avant la première guerre mondiale jusqu'à l'ultime rencontre à Rome lors du concert organisé par le pape Paul VI. L'auteur du *Sacre du Printemps* affirme avec force une conception iconoclaste de la création musicale : la musique n'est pas destinée à exprimer un sentiment.

---

<sup>36</sup> Roger Nichols, *Conversations with Madeleine Milhaud*, London, Faber and Faber, p. 42, The drama is mainly expressed by duos and airs 'alla Verdi'. It is a very lyrical and dramatic work. I wouldn't say there is a Verdi influence on Milhaud's music, but there is a shared tradition, not concretely felt, more a question of a spiritual relationship, a matter of understanding. Darius felt that he and Verdi belonged to the same race, the same species.

<sup>37</sup> Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (in *Œuvres*), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 602

<sup>38</sup> Henri Meschonnic, *Moderne Modernité*, Gallimard, Folio, essais, 1988, p.120

Car je considère la musique par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là<sup>39</sup>.

Pour Stravinsky, "la musique n'a comme vocation que d'ouvrir un domaine où l'homme réalise le présent, [...] le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme et le temps*"<sup>40</sup>.

Or dans une conférence inédite non datée<sup>41</sup>, Milhaud nous offre une approche intéressante de l'univers musical de Stravinsky lorsqu'il insiste sur tout ce qui fait de lui (il nous dit qu'il est "le compositeur vivant qu'il admire le plus"<sup>42</sup>) le résultat non d'une *révolution* mais d'une *évolution*. En fait le propos se veut beaucoup plus général que l'analyse du cas particulier de l'auteur d'*Œdipus Rex*. Nous pouvons même y lire une autoanalyse par laquelle Milhaud essaye de s'inscrire dans l'histoire musicale de son temps :

Il est vrai que l'on a toujours considéré dans le domaine artistique une évolution comme une révolution. Une révolution provoquerait une rupture, un désordre d'un caractère destructif. Une évolution est une progression incessante d'un enrichissement permanent qui trouve sa justification, sa raison d'être, dans une tradition profondément enracinée, dans un ordre et une discipline rigoureux. Ainsi il s'agit d'un élément constructif qui donnera naissance au nouveau matériau du langage musical tout comme un fruit est le résultat d'une montée de sève qui provient des racines de la plante, après avoir été bourgeon et fleur<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 1936, réédition 1971 Bibliothèque Méditations, Denoël/Gonthier, p.63

<sup>40</sup> *ibid.*, p.64

<sup>41</sup> en anglais, dont une copie dactylographiée se trouve dans les archives de Madeleine Milhaud. La copie n'est pas datée mais selon les précisions mentionnées à propos de la vie et de l'œuvre de Stravinsky, on peut raisonnablement penser qu'il s'agit de la fin des années quarante.

<sup>42</sup> I am happy to come and offer to Igor S. the homage of my deep admiration for the living musician whom I respect the most.

<sup>43</sup> It is true that one always considers in the artistic domain, an evolution as a revolution. A revolution would infer a break, a disorder of a destructive kind. An evolution is the cessaless (*sic*) march of a perpetual enrichment which finds its justification, its motive, in a

Stravinsky semble lui-même donner postérieurement raison à l'analyse de Milhaud lorsqu'il exprime après la seconde guerre mondiale son aversion pour le terme de révolution dans le domaine des arts :

À vrai dire, je serais bien embarrassé de vous citer dans l'histoire de l'art un seul fait qui puisse être qualifié de révolutionnaire. L'art est constructif par essence. La révolution implique une rupture d'équilibre. Qui dit révolution dit chaos provisoire. Or, l'art est le contraire du chaos. Il ne s'abandonne pas au chaos sans se voir immédiatement menacé dans ses œuvres vives, dans son existence même<sup>44</sup>.

C'est ainsi qu'il nous faut considérer la présence du Romantisme dans l'œuvre de Milhaud, non comme "un retour à" (comme l'on a pu parler d'un "retour à Bach" à la fin des années vingt) mais comme la transformation, la métamorphose de ce que le mouvement romantique pouvait avoir d'irremplaçable : à la fois générosité de l'inspiration, désir d'expression de la subjectivité inscrite dans une histoire de la sensibilité des hommes en général. Le commentaire de l'œuvre de son illustre confrère et ami justifie cette parenté dans la générosité lyrique. Alors que Stravinsky lui-même, dans ses déclarations à l'emporte-pièce des années 30, interdisait de voir dans sa musique toute relation avec celle qui le précédait<sup>45</sup>, Milhaud dans un désir constant d'ouverture y voit l'efflorescence d'une tradition vivifiée par la loi de l'évolution. Manifestement ce patronage "romantique" accompagne la revendication d'une filiation qui rattache le compositeur à l'œuvre de Berlioz.

---

deeply-grounded tradition, in a strict order and discipline. Thus it is a constructive element which will give birth to the new material of the musical language just as a fruit is the result of a shooting up of a sap coming from the roots of the plant, after having been a bud and a flower.  
conférence inédite *Igor Stravinsky* opus cité

<sup>44</sup> Stravinsky, *Poétique musicale* (1946), cité dans *La musique 1900-1950, La Revue Musicale*, n°216, 1952, p.VII

<sup>45</sup> En affirmant l'impossibilité pour la musique d'exprimer un quelconque sentiment, Stravinsky rompt péremptoirement avec toute esthétique héritée du Romantisme et du XIX<sup>e</sup> siècle en général, y compris celle de son maître Rimsky-Korsakov. Mais la position de Stravinsky sur ce problème n'a pas été toujours aussi catégorique et l'on a vu que dans les conférences Charles Eliot Norton à Havard University regroupées et publiées sous le titre "Poétique musicale" (1946) la filiation l'emporte sur la rupture.

En pleine bataille du Groupe des Six, Georges Auric apporte son témoignage sur la virulence des attaques auxquelles Milhaud dut faire face :

[...] Ici, campagne très violente contre Darius, à base de Vuillermoz<sup>46</sup>, naturellement. D'autre part, je crains que Darius n'ait été un peu imprudent, en exagérant un peu trop au-devant de gens pas du tout avertis ou au courant seulement de ce que nous faisons, l'importance de la succession de Berlioz, Gounod, Satie, opposée à Debussy, Ravel.  
Enfin !<sup>47</sup>

#### 3.1.4 Madame Bovary ou le Romantisme réinventé

Le traitement que le compositeur a réservé à la musique de *Madame Bovary*<sup>48</sup> éclaire la relation complexe que l'homme mûr a entretenue avec le mouvement romantique. La lecture de l'œuvre de Flaubert<sup>49</sup>, adaptée pour l'écran par Jean Renoir, invite à se pencher sur la façon dont Milhaud a résolu les problèmes que la confrontation avec une époque révolue<sup>50</sup> lui soumettait. On retiendra tout d'abord le propos général du roman. Il s'agit pour Flaubert de caractériser les méfaits du Romantisme le plus débridé dans une sensibilité exaltée. Emma, élevée au couvent, n'a connaissance des passions amoureuses qu'à travers ses lectures d'adolescence, dans les fameux *keepsakes* où les gravures privilégient couchers de soleil, clairs de lune et couples amoureux tendrement enlacés dans une nature protectrice et bienveillante. Son ennui au côté d'un époux qu'elle méprise, son imagination enflammée à la suite de la soirée et du bal au château de la Vaubyessard chez le marquis d'Andervilliers la jettent dans des aventures où la goujaterie (le hobereau Rodolphe) le

---

<sup>46</sup> Et le Vuillermoz ! Quel "veau mal cuit" ! Cet homme est devenu tellement bête que cela en est incroyable. Frappez dessus à tour de bras, sans négliger le Pruneton (a) et sa revue. Vous rendrez à tous un rude service. Oui.

(a) allusion à Henry Prunières directeur et fondateur de la *Revue Musicale* en 1920 et dont Satie avait fait sa tête de turc.

Lettre d'Erik Satie à Paul Collaer datée d'Arcueil-Cachan le 1<sup>er</sup> mars 1923, in Paul Collaer *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par Robert Wangermée, 1996, Bruxelles, éditions Mardaga, p. 129

<sup>47</sup> Lettre de Georges Auric à Paul Collaer du Lundi 12 février 1923, in Paul Collaer, *Correspondance avec ....*, ouvrage cité, p. 126

<sup>48</sup> 1933, op.128

<sup>49</sup> et au delà d'une certaine exaltation que nous appellerons romantique

dispute à la médiocrité (le pâle et falot Léon) pour finir dans la tragédie d'un suicide auquel elle se sent acculée. L'adaptation cinématographique, réalisée par Jean Renoir, privilégie la passion d'Emma (interprétée par Valentine Tessier) qui, en cultivant ses frustrations n'est qu'une déclassée. L'on suit une espèce de course à l'abîme<sup>51</sup> qui souligne souterrainement la tragédie de cette femme, broyée par les exaltations malsaines de son éducation "romantique". Ce film en noir et blanc, difficilement accessible<sup>52</sup>, joue sur le contraste entre la peinture "réaliste" des milieux bourgeois, en l'occurrence normands (c'est là une des constantes du metteur en scène de *La Règle du Jeu*) et le dérèglement d'Emma qui se traduit par des courses folles dans la campagne, où la caméra donne au spectateur la sensation haletante d'une course sans fin.

Milhaud paraît réticent d'exécuter la commande qui vient de lui être passée par l'équipe cinématographique :

Dès mon retour vais me plonger dans *Bovary*. Travailler pour un film est misérable. Rien à faire. Les gens de ciné, même les mieux, sont obligés de traiter la musique en boîte, à fournir de l'atmosphère et du pittoresque. Il n'y a pas beaucoup de musique dans *Bovary*, surtout parlant. Mais ça finit toujours par des bals. Bal au château (valse), bal crapuleux (polka) travesti ou bien des mendiants (assez d'orgues de Barbarie). Et la preuve que le ciné est néfaste à la musique, c'est que ça peut rapporter de l'argent<sup>53</sup>.

Il est vrai que les rapports avec les producteurs du film paraissent avoir été empreints de suspicion et de malentendus :

---

<sup>50</sup> le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle

<sup>51</sup> on peut y voir une des figures du premier Romantisme européen du début du XIX<sup>e</sup>, tout particulièrement à la suite du poète allemand Bürger qui dans sa *Lenore* exploite le thème de la chevauchée fantastique et de la jeune fille et la mort.

<sup>52</sup> L'un des films les moins commentés et les plus mal distribués de Renoir et pourtant remarquable. Daniel Serceau, *Jean Renoir*, Paris, éd. Edilig, 1985, p.56. Ce film malheureusement inaccessible [...] devrait bien faire l'objet d'une nouvelle sortie. Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, films/textes/références*, Presses Universitaires de Nancy, 1989, p.34. Signalons que ce film a été projeté au théâtre Romain Rolland de Villejuif pour le centenaire de Darius Milhaud en 1992 et à Paris pendant le festival Jean Renoir de l'été 1998.

Mon premier film fut *Madame Bovary*, dirigé par Robert Aron qui, malgré les qualités intellectuelles et la culture de Gallimard, producteur du film, et de Jean Renoir, le metteur en scène, ne put m'éviter une visite de caractère assez inquisitorial de leur part pour que je leur joue ce que j'écrivais pour le film. L'attitude de Renoir et de Gallimard fut bien révélatrice de leur méfiance à mon égard. Je pense qu'en dépit de leur mutisme peu courtois, ils furent rassurés car je n'entendis plus parler d'eux. Ma musique fut composée pendant une longue maladie<sup>54</sup>.

De toute la musique de film réalisée par Milhaud, aucune n'a donné lieu à autant de publications autonomes. Pas moins de trois recueils ont été publiés en 1933 : op.128b *L'album de Madame Bovary* pour piano  
op.128c *Trois Valses* pour piano  
op.128d *Deux Chansons* pour voix et piano<sup>55</sup>

Si la musique du film *Espoir* de Malraux a pu fournir une pièce pour Grand Orchestre, *le Cortège Funèbre*<sup>56</sup>, donnée aux USA dans des conditions dramatiques<sup>57</sup>, si *Cavalcade d'amour* de Raymond Bernard<sup>58</sup> a fourni la matière musicale de *La Cheminée du Roi René*<sup>59</sup>, si les cinq courtes pièces d'*Actualités*<sup>60</sup> peuvent être considérées comme des morceaux de musique autonomes, détachés des commandes qui les ont vu naître et du principe narratif dont ils relèvent<sup>61</sup>, l'exploitation musicale du film de Renoir relève d'une autre alchimie. Milhaud parle à ce propos de "musique d'atmosphère"<sup>62</sup>.

---

<sup>53</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 27 septembre 1933, d'Aix, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, opus cité p. 332

<sup>54</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p. 194

<sup>55</sup> on peut encore y ajouter l'orchestration par Chapelier d'après la musique du film, pour un morceau de 13 minutes 30 (cf. catalogue des œuvres de Milhaud, p.562)

<sup>56</sup> 1939, op.202b

<sup>57</sup> le 4 août 1940. Milhaud signale dans *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.222 : Le 4 août, je conduisis mon *Cortège Funèbre*, dont j'avais par hasard la partition avec moi, le matériel fut établi par la Columbia Broadcasting System (C.B.S.) qui me fut toujours fidèle et m'engagea à chacun de mes passages à New-York.

<sup>58</sup> 1939, op.204

<sup>59</sup> 1939, op.205, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

<sup>60</sup> 1928, op.104

<sup>61</sup> cf *La musique et le cinéma* in *Notes sur la musique* (opus cité, p.159) et conférence inédite prononcée à Hollywood en 1943 ou 1944 : *La musique et le cinéma : mes expériences en Europe*

<sup>62</sup> cf conférence inédite ci-dessus



Dans *L'album de Madame Bovary* (pour piano seul), à partir d'un pastiche des albums pour jeunes filles du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Milhaud choisit la concision : seules quelques lignes, une parfois, suffisent pour créer un climat<sup>63</sup>. L'écriture musicale suggère toutes les dissonances entre les exaltations de l'héroïne et le drame que ses illusions folles précipitent. Le refus du développement est déjà en lui-même un aveu : le musicien refuse l'emphase et le développement inutile. On verra ultérieurement comment on peut véritablement parler chez lui d'une esthétique de la brièveté<sup>64</sup>. Traitant d'une matière où le Romantisme est l'enjeu même de la création artistique, Milhaud est capable de transcender la contradiction qui avait semblé l'opposer à Stravinsky<sup>65</sup>, il démontre que la modernité n'exclut pas l'expression du sentiment, les titres allusifs donnés à ces dix-sept courtes pièces sont par eux-mêmes évocateurs. Des substantifs sans article comme "*Tristesse*", "*Rêverie*", "*Soupir*", "*Pensée*", "*Chagrin*"<sup>66</sup>, renvoient aux innombrables pièces de salon que les jeunes filles pouvaient feuilleter dans leurs albums de musique, sans parler des termes "pittoresques" dont les éditeurs affublaient tel ou tel morceau de Beethoven ou de Chopin<sup>67</sup>. D'autres titres, comme "*Le Tilbury*", "*La Saint-Hubert*", "*Dans les bois*" ou "*Promenade*"<sup>68</sup>, évoquent plus directement le propos narratif emprunté au récit et qui a conditionné le découpage du film<sup>69</sup>. Enfin une dernière série d'intitulés permet de caractériser une atmosphère renvoyant directement à des genres musicaux

---

63 cf la neuvième pièce intitulée "Autographe" (p.7 de la partition)

64 cf. chapitre 7, il s'agit là, soyons clair, d'une des "voies parallèles" qu'il évoquait dans ses entretiens avec Claude Rostand (op. cité)

65 voir ci-dessus

66 respectivement pièces n° III, V, XI, XIV et XV

67 Par exemple, "Sonate au clair de lune", pour la "Sonata quasi una fantasia" op. 27, n°2 de Beethoven, ou "Tristesse" pour l'étude n°3 de l'op. 10 de Chopin.

68 respectivement pièces n° VI, X, XII, XIII

69 Cet "*Album de Madame Bovary*" est d'ailleurs donné au concert en alternant séquences instrumentales et lectures d'extraits du roman. Madeleine Milhaud après une série de concerts publics en a réalisé un enregistrement avec le pianiste Alexandre Tharaud en janvier 1995 (Disque Naxos)

utilisés par les compositeurs de la grande période romantique (“*Pastorale*”, “*Chanson*”, “*Romance*” et “*Barcarolle*”<sup>70</sup>)

Le retour du “thème” d’Emma<sup>71</sup> dans la dernière pièce intitulée “*Dernier feuillet*” structure l’ensemble et lui donne véritablement son statut de cycle. Le cahier s’ouvre et se ferme dans une construction symétrique presque parfaite. Sur les douze mesures de ces deux lignes de musique, seules les quatre dernières diffèrent. En fait le caractère propre de ces deux pièces, en apparence presque superposables, symbolise la destinée de cette héroïne du Romantisme<sup>72</sup>, et à travers elle de la lecture qu’en réalise Milhaud. L’indication métronomique soigneusement notée par le compositeur accélère la pièce finale<sup>73</sup>, provoquant un contraste suggestif avec le propos introductif. En effet, alors que la cadence finale nous ramène dans les deux pièces à un accord dans la tonalité de ré majeur, la première pièce suppose une envolée de la rêverie soulignée par un *rallentando* à partir du troisième temps de la onzième mesure. Le fa dièse du quatrième temps suggère la montée d’une voix de cantatrice qui plonge l’esprit de l’auditeur dans l’attente des exaltations de l’amour, attente prolongée par l’accord parfait arpégé à la main gauche :

---

<sup>70</sup> respectivement pièces n° II, IV, VII, XVI

<sup>71</sup> *Emma*, titre de la première pièce.

<sup>72</sup> Renoir [...] cerne au plus près une “réalité provinciale française”, un peu à la manière du *Journal d’une femme de chambre* et dépasse le cadre trop étroit de l’historicité pour une fois encore atteindre à l’universel. Emma est bien notre contemporaine. Henri Milotte, *Opus Magnum*, 1988, cité dans R.Viry-Babel, *Jean Renoir ...*, op. cité p.34

<sup>73</sup> La noire est à 66 pour la première pièce et à 88 pour la dix-septième et dernière des pièces.

**I Emma**

$\text{♩} = 66$

Le dernier morceau, plus rapide de tempo, rappelons-le, se termine sans ralentissement. La ligne mélodique ne laisse pas la possibilité à l'esprit de vagabonder, elle reste étale ou descendante dans le médium et l'accord final de ré majeur est abrupt, sans fioriture ni recherche préalable de résolution, en faisant résonner le ré conclusif une octave inférieure à celle de la pièce initiale ; l'atmosphère sombre et dépouillée signe la fin d'une aventure qui se révèle piège et illusion :

Le cycle constitue un indéniable hommage au Romantisme dans ce qu'il a de plus exalté, il prouve la connaissance et la maîtrise de Milhaud dans l'art de suggérer un climat aisément reconnaissable, mais en même temps il signifie l'impossibilité tragique d'un retour en arrière, prenant en compte l'irréversibilité de l'évolution, non seulement d'une technique d'écriture, mais aussi de toute la conception du monde que cette référence culturelle pouvait suggérer.

Dans les *Deux Chansons extraites du film Madame Bovary : Chanson de l'aveugle* et *Chanson du printemps* (op.128d, pour voix et piano), le propos est encore plus explicite. Seule la *Chanson de l'aveugle* utilise un texte de Flaubert, la *Chanson du printemps* est composée sur les “paroles du Chevalier Bard”. Si cette *Chanson du printemps* évoque une thématique sans originalité par l'utilisation d'expression comme “rêve d'amour”, exaltant une passion qui se veut absolue, naïve et innocente, la *Chanson de l'aveugle* prend une valeur symbolique et dramatique tout à fait significative. C'est pour cette raison que nous en privilégions l'étude.

Flaubert ne livre pas d'emblée les paroles de la chanson. Il les distribue dans deux épisodes que Renoir respecte à la lettre dans son adaptation cinématographique. La première rencontre du lecteur avec l'aveugle se situe au moment où Emma a renoué avec Léon et vit avec lui une liaison clandestine qui l'amène chaque jeudi à Rouen, sous le prétexte de prendre des leçons de piano chez une certaine Mademoiselle Lempereur<sup>74</sup>. Au retour de ce rendez-vous amoureux, au moment où, dans la diligence *l'Hirondelle*, Emma, éblouie par la splendeur de la ville éclairée qui s'éloigne, “sanglotait, appelait Léon, et lui envoyait des paroles tendres et des baisers qui se perdaient au vent<sup>75</sup>,” apparaît sur la route une vision de cauchemar :

Il y avait dans la côte un pauvre diable vagabondant avec son bâton tout au milieu des diligences. Un amas de guenilles lui recouvrait les épaules, et un vieux castor défoncé, s'arrondissant en cuvette, lui cachait la figure ; mais quand il le retirait, il découvrait à la place des paupières, deux orbites béantes tout ensanglantées. La chair s'effiloquait par lambeaux rouges ; et il en coulait des liquides qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, dont les narines noires reniflaient convulsivement<sup>76</sup>.

---

74 Flaubert, *Madame Bovary*, ed. Garnier, 1971, Troisième partie, chapitre V, p.267

75 *ibid*, p.272

76 *ibid*, p.272

C'est cet être répugnant qui lance en direction des voyageurs les deux premiers vers de la Chanson<sup>77</sup>, Flaubert évoquant le reste par allusion :

Et il y avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage

Le contenu des paroles évoquées par l'écrivain est démenti par le reste de la chanson telle qu'on la découvre au moment de la mort d'Emma :

Pour amasser diligemment  
Les épis que la faux moissonne,  
Ma Nanette va s'inclinant  
Vers le sillon qui nous les donne<sup>78</sup>

Flaubert joue sur le contraste entre ce chant, pastiche d'une œuvre populaire et la mort tragique par empoisonnement que s'est infligée son héroïne :

— L'Aveugle ! s'écria-t-elle.  
Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.  
*Il souffla bien fort ce jour-là,  
Et le jupon court s'envola*  
Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus<sup>79</sup>.

Les paroles les plus lestes, évoquant la sensualité du corps féminin, surpris par le partenaire amoureux, correspondent dans le récit de Flaubert au moment le plus atroce de l'existence de l'héroïne du roman, puisque l'auteur suggère la descente en enfer dans la pleine conscience de la punition éternelle, punition dont le prétexte est justement ce dérèglement des sens qui a précipité le dénouement.

Jean Renoir a conservé l'esprit de cette scène terrible. Le déroulement du temps cinématographique ne permet pas la découverte en deux moments que nous avons notée dans le récit de Flaubert. Milhaud a composé une

---

<sup>77</sup> ibid, p.273

*Souvent la chaleur d'un beau jour  
Fait rêver fillette à l'amour*

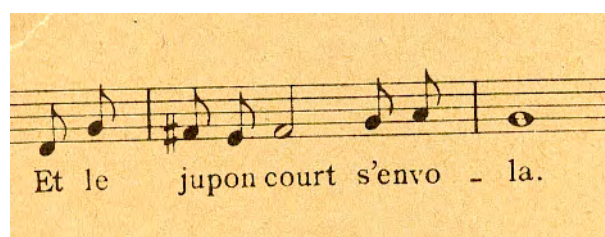
<sup>78</sup> ibid, p.332

<sup>79</sup> ibid, p.333

“chanson” avec l’ensemble des paroles fournies par l’ermite de Croisset. Le musicien fait appel à l’esprit du folklore français, avec une ligne mélodique en sol majeur faisant office de refrain :



On retrouve d'ailleurs ce motif en conclusion de la chanson :



L’accompagnement pianistique laisse le tissu musical s’évader d’un strict respect de la tonalité, brodant une discrète hésitation entre les tonalités de la majeur et de la mineur, utilisant les ambiguïtés sonores d’une polytonalité pleinement maîtrisée :



Le compositeur est fidèle en cela à ce qu'il appelait ses "habitudes instinctives"<sup>80</sup> concernant le folklore :

Il n'est pas question pour moi de prendre des thèmes populaires et de les harmoniser sans les heurter et en me contentant de faire des petites variations sur chaque couplet. Si l'on reprend ainsi des thèmes populaires anciens, c'est dans le but de les faire revivre, leur donner une vigueur nouvelle, les rendre actuels. Par conséquent il faut faire [...] comme Bartòk, et non comme le faisait la Schola. Il faut se servir de ces thèmes pour en faire sa propre musique...<sup>81</sup>

Milhaud ne cherche pas, ici plus qu'ailleurs, à copier l'univers romantique, c'est d'autant plus remarquable que pour sa mise en scène, Renoir tenait à un réalisme absolu dans la reconstitution de l'époque :

Il fallait dire les mots devant de vrais accessoires. Je faisais très attention à tout cela. Je tenais à ce réalisme absolu du fond, de l'entourage<sup>82</sup>.

Le musicien recompose une atmosphère en laissant entendre, dans le matériau sonore lui-même, toute la distance qui sépare désormais l'auditeur du XX<sup>e</sup> de ce XIX<sup>e</sup> siècle dont le poids est si lourd dans les habitudes d'écoute du public mélomane (même si, par le cinéma, Milhaud atteint une notoriété qui dépasse de loin les cercles musicaux de son époque). Là encore, comme pour *l'Album de Madame Bovary*, on comprend la relation complexe que Milhaud noue avec le Romantisme, à la fois comme une référence saluée avec respect, et avec une distance un peu grinçante et désabusée rejoignant la leçon du film qui réhabilite l'humanité de Charles Bovary et condamne la dépravation dans la passion dérégulée d'Emma.

L'Aveugle prend alors une figure emblématique, allégorique. Sa chanson renvoie à la recherche des Romantiques qui pensaient que la vraie poésie était la poésie populaire, cette *Urdichtung*<sup>83</sup>, ou *Volksdichtung*<sup>84</sup> chères à Arnim et

---

80 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, opus cité, p.83

81 *ibid*, p.83

82 Jean Renoir, *Gros plan, ORTF*, in R. Viry-Babel, *Jean Renoir ...*, opus cité, p.34

83 Poésie des origines

84 Poésie populaire

au jeune Goethe. Le thème de “l’Aveugle voyant” évoque aussi les aèdes correspondant à la sensibilité du *Sturm und Drang*, tout particulièrement Ossian<sup>85</sup>, dont les poèmes occupent une si grande place dans l’amour que Werther nourrit pour Charlotte. L’Aveugle affirme nettement “la fausseté de l’amour même<sup>86</sup>”. L’exaltation printanière, l’ouverture à la beauté de la nature renaissante sont obérées par le contraste entre la gaieté, l’insouciance de la Chanson et la tragédie dans laquelle se trouvent plongés les différents protagonistes imaginés par Flaubert. Ce thème de “l’Aveugle-voyant”, nous aurons l’occasion d’en voir l’apparition très tôt, en 1910, dans une œuvre restée inédite<sup>87</sup>, sur un texte de Léo Latil. La reprise de ce thème, vingt-trois ans plus tard, avec un texte certes d’une tout autre nature, n’en fait que souligner l’importance déterminante.

Peut-on aller, pour Milhaud, jusqu’au “Madame Bovary, c’est moi” de l’auteur du roman, formule oh combien ambiguë et qui a fait couler tant d’encre et de commentaires ? Faut-il voir dans cette œuvre la réponse ultime que l’homme mûr désirait donner au débat nourri depuis l’adolescence concernant le mouvement romantique ? C’est probablement la fréquentation des poètes eux-mêmes qui peut nous ouvrir quelques pistes sans vouloir prétendre formuler des réponses péremptoires et définitives. N’oublions jamais que la création de Milhaud n’a jamais pu ni voulu s’enfermer dans le carcan d’une doctrine.

### 3.2. Le Romantisme comme source d’inspiration explicite

Les années 1910-1914 sont une période particulièrement riche dans le processus créatif de Milhaud. Œuvres instrumentales, orchestrales, dramatiques voisinent avec un nombre important de pièces pour voix et piano à partir de textes à première vue extrêmement disparates, aussi bien du point

---

<sup>85</sup> qui, comme on le sait est une supercherie littéraire, création de Mac Pherson.

<sup>86</sup> Apollinaire, *La Chanson du Mal Aimé*, in *Alcools*.

<sup>87</sup> *L’aveugle chante*, Partition inédite et non repertoriée dans le catalogue, sur un texte du *Cahier Bleu* de Léo Latil, Boulouris, août 1910, ce texte sera analysé dans le chapitre 5 consacré à LéoLatil



de vue de l'histoire littéraire que de l'esthétique, comme on l'a vu précédemment. Rappelons que dans le catalogue du compositeur, si l'on s'en tient à la liste chronologique des œuvres<sup>88</sup>, Claudel jouxte Lucile de Chateaubriand, Jammes Lamartine, Léo Latil Louise Colet ou Mme Amable Tastu ! Le compositeur a publié et revendiqué devant la postérité une part non négligeable de ces partitions. Il en a gardé un certain nombre dans ses cartons, répertoriées dans son catalogue sous un numéro d'opus (avec la mention "inédits"), enfin il a détruit tout ce qui lui semblait ne pas relever de la "musique" avec le sens que le compositeur expérimenté donnera au mot ultérieurement. Darius Milhaud évoque ainsi la composition à Aix d'un opéra promis à la destruction *Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, sur un livret de son cousin Eric Allatini :

Je le brûlai ainsi que toutes mes compositions de jeunesse lorsque, un peu plus tard, je me mis à composer de la musique qui ne fût, comme le disait mon maître Gédalge, ni "littérature ni peinture"<sup>89</sup>.

Armand Lunel insiste tout particulièrement sur les œuvres vocales de toute cette période, en nous invitant à percevoir l'écho de l'âme fraternellement aimée, celle de Léo Latil dont les résonances semblent encore palpiter de la sensibilité des adolescents d'autrefois :

Quand on feuillette les premières pages du catalogue chronologique de l'œuvre de Milhaud, on voit, de 1910 à 1914, ces mêmes mélodies<sup>90</sup> s'entrecroiser avec celles qu'il composa sur les poèmes de Francis Jammes.[...] Viendront s'y ajouter celles que lui inspirèrent les pages du *Journal d'Alissa* empruntées à *La Porte Etroite* ; s'y rattacheront encore par la faveur du même climat, *Trois Poèmes* de Lucile de Chateaubriand et la double série de ses *Poèmes Romantiques* avec leurs textes échelonnés depuis Lamartine jusqu'à la muse aixoise Louise Colet, autant d'œuvres de ta jeunesse, Darius ! liées les unes aux autres par le même fil d'or qui les apparente secrètement ; car y reste à jamais vivante l'âme de Léo qui se montra pour

---

<sup>88</sup> *Catalogue des Œuvres de Darius Milhaud* par Madeleine Milhaud, Slatkine, Genève-Paris, 1982, p.564 sqq.

<sup>89</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.31

<sup>90</sup> celles composées sur des poèmes de Léo Latil, qui, pour Armand Lunel, "rappellent les plus belles effusions de Maurice de Guérin".

toi le plus merveilleux des sourciers et à travers toi qui en méritas toute la flamme, si j'ai eu le reflet d'une telle amitié, ce fut pour moi aussi une grâce<sup>91</sup>.

Le cycle double des "Poèmes Romantiques" fait donc partie de ces œuvres à statut étrange dans la production de Milhaud : le compositeur les a conservées par-devers soi, il n'a pas cherché, apparemment, à les faire éditer mais il les inscrit dans son catalogue, en leur donnant un numéro d'opus, les rendant par là même "publiques" en quelque sorte mais paradoxalement inaccessibles ! Elles en acquièrent d'autant plus d'importance, si on veut caractériser le rapport que le musicien entretient avec le Romantisme en tant que période de l'histoire de la littérature française. Comme nous l'a suggéré Armand Lunel, elles sont une des clefs pour comprendre le climat dans lequel le compositeur a pris conscience de ses forces créatrices.

Ce cycle comprend deux recueils regroupés sous un titre identique :

Trois poèmes romantiques (I) op. 11 (1913-1914)

Trois poèmes romantiques (II) op. 19 (1914)

Le premier recueil rassemble trois poètes masculins<sup>92</sup>, le second trois poètes féminins<sup>93</sup>. Tous ces textes renvoient à la grande période du Romantisme français (des *Élégies* de Mme Dufresnoy pendant le Premier Empire jusqu'au début de la Monarchie de Juillet) et relèvent de la même inspiration : sentiment de tristesse associé à la conscience d'une déréliction sans remède, amours malheureuses dans une nature avec laquelle le poète entretient des rapports privilégiés.

### 3.2.1. Lamartine, poète romantique : un choix significatif

Indéniablement, Lamartine inspire toute cette veine amplement exploitée par de nombreux épigones. Le double cycle du musicien lui rend un hommage appuyé à la fois dans la place centrale qui lui est réservée dans le cahier de l'op.11 et dans le type de textes que Milhaud a sélectionnés pour

---

<sup>91</sup> Armand Lunel, *Mon Ami Darius Milhaud*, Aix-en-Provence, Edisud, 1992, p. 39 sqq

<sup>92</sup> Maurice de Guérin, Alphonse de Lamartine et Hippolyte de La Morvonnais

<sup>93</sup> Mme Amable Tastu, Mme Dufrénoy et Louise Colet

compléter la série. L'attachement du compositeur pour Lamartine est, de nos jours encore, sensible dans l'appartement du boulevard de Clichy à Paris où son épouse Madeleine sait si bien garder la présence vivante de son cher "Da"<sup>94</sup>. Une gravure du XIX<sup>e</sup>, représentant le poète dans tout l'éclat de sa jeunesse, occupe en effet la place d'honneur de la salle à manger<sup>95</sup>, preuve manifeste de l'empreinte profonde laissée par l'œuvre littéraire mais aussi, on le verra, par l'époque où le compositeur découvre cette poésie à laquelle est associée la mémoire de Léo Latil. C'est toute une atmosphère qu'il faut chercher ici plutôt que des éléments qui détermineraient avec pertinence la logique d'un parcours créatif. Lamartine est le Grand Intercesseur par qui d'une part Maurice de Guérin et tout son univers sont légitimés et qui, d'autre part, permet au compositeur de caractériser et de chanter une certaine image de la femme. Jeremy Drake en a déjà fait la remarque :

Ce fut un amour durable, Milhaud étant plutôt un romantique de cœur et il fut sans aucun doute ravi quand il trouva, dans l'opéra de 1943, Bolivar lisant à sa femme le célèbre poème *Le Lac*<sup>96</sup>.

En 1921, alors qu'il relate à son ami Lunel son voyage en Italie, il ne peut s'empêcher de mentionner, parmi les moments qui ont compté pour lui, le souvenir de la rencontre entre Lamartine et Mme de Girardin, rencontre romantique s'il en est :

J'ai été très content de mon séjour en Italie. [...] La campagne d'Aix est plus jolie, mais le style est si sobre et si pur et les horizons si larges à Frascati ou à Tivoli (Et

---

<sup>94</sup> cf. Claude Roy, *La Fleur du Temps (1983-1987)*, Gallimard, 1988, édition Folio (391p), p.173 sq., dans ces pages, Claude Roy évoque l'atmosphère qui caractérise l'appartement des Milhaud

<sup>95</sup> Jeremy Drake signale la présence d'un portrait de Lamartine sur le mur de l'appartement : Lamartine était un autre [auteur] favori – une gravure du portrait du poète a sa place contre un mur de l'appartement de Milhaud. Lamartine was another favourite – an engraved portrait of the poet had its place on a wall in Milhaud's flat. Jeremy Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland Publishing Inc./New York and London, 1989, p.21.

<sup>96</sup> *ibid.* This was a lasting love, Milhaud being quite a romantic at heart and was no doubt delighted when he found, in the 1943 opera, Bolivar reading the celebrated poem *Le Lac* to his wife.

les jolies villas : villa Aldobrandini, Tusculum, la villa d'Este et ses jeux d'eau chantés par Liszt, la villa Hadrian<sup>97</sup>, les cascades au pied desquelles Lamartine rencontra Madame de Girardin)<sup>98</sup>.

Au moment où Darius Milhaud de retour du Brésil passait pour l'incarnation même de l'esprit de révolte, comme une sorte de "bolchevik musical"<sup>99</sup>, la permanence de l'attachement au poète romantique traduit une fidélité à la sensibilité de sa première jeunesse qu'il n'a jamais reniée.

Darius Milhaud a choisi parmi l'abondante production poétique de Lamartine le poème liminaire des *Méditations Poétiques*, *L'isolement*<sup>100</sup>. La composition s'étale de février à mars 1914 à Paris. La partition est signée et datée du 9 mars 1914. Le manuscrit inédit est réparti en dix grandes pages de papier réglé, avec une notation très inégale, parfois même seulement esquissée et la graphie en est de plus en plus négligée au fur et à mesure du déroulement de la partition. C'est peut-être là une des explications du statut de ce morceau<sup>101</sup>, d'autant plus que la page de garde porte la mention "Premier manuscrit", ce qui pourrait laisser supposer que le compositeur se réservait le soin de reprendre son travail pour une publication qui n'eut jamais lieu.

À considérer les rapports de Lamartine et de la musique, Milhaud avait un devancier prestigieux en la personne de Franz Liszt. La poésie

97 sic

98 Lettre de Darius Milhaud à Armand Lunel, expédiée d'Aix en Provence le 6 avril 1921, Lettre publiée et annotée par Frank Langlois, in *Darius Milhaud, Portrait(s)*, ouvrage cité, p. 29

99 selon l'expression de Boris de Schloezer, in *La Revue Musicale*, 1<sup>o</sup> mars 1925, N<sup>o</sup> 5 p. 251

100 Lamartine, *Méditations poétiques*, édition de Marius-François Guyard, Poésie/Gallimard, 1981 (471p.) , p. 23 sqq. La publication de ce recueil en 1820 est un succès de librairie immédiat, la première édition de mars est très vite épuisée et en suscite une seconde en avril. Ces vers répondaient à deux préoccupations de cette époque : "l'insatisfaction fondamentale du moi devant le monde (et) l'aspiration à ce moi idéal que toute âme désire" (Alain Deschamps, article "Lamartine" dans le *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paris, Bordas, tome II, p.1195)

101 d'œuvre inédite avec numéro d'opus, mais qu'on ne peut considérer comme œuvre achevée, "accomplie", et qui ne fut pas publiée.

lamartinienne<sup>102</sup> a inspiré au musicien hongrois une suite de dix pièces instrumentales, dans lesquelles le compositeur-pianiste a transposé les impressions suscitées par les textes en mêlant les titres empruntés au poète et ceux de sa propre invention<sup>103</sup>. Liszt avait admirablement ressenti ce qui dans le texte du châtelain de Saint-Point, échappe à toute analyse. Une remarque d'Henri Guillemin à propos des *Méditations* aide à comprendre la difficulté de la simple lecture du poète, ce qui explique peut-être la relative désaffection de nos contemporains pour celui qui aimait aussi se nommer poète-vigneron<sup>104</sup> :

Ce que disent ces strophes, en effet, importe moins que leur mouvement. Rythme n'est pas le mot juste pour cerner, faute de le définir, un "charme", au sens magique, dont nous éprouvons la présence. [...] Fluidité d'une musique intérieure aussitôt détruite quand on la veut transcrire ; beaucoup moins un discours qu'une simple modulation. Un long bercement pareil à celui de la mer, et en même temps une montée et des images qui se dissolvent dans la lumière<sup>105</sup>.

### 3.2.2.Examen de la partition inédite de *L'isolement*, pièce centrale de la première série des *Poètes Romantiques*.

#### 3.2.2.1 Quelques remarques sur la prosodie, sur le climat musical

Milhaud affronte donc ici un problème particulièrement ardu, car la subtilité de l'écriture du poète soumet à rude épreuve les capacités d'expression du jeune compositeur. D'un point de vue rythmique, on ne peut que constater la correspondance entre la prosodie et l'arrangement musical. Pour ne citer que la première strophe les accents du premier vers :

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,

---

<sup>102</sup> certes d'un autre recueil que celui utilisé par Milhaud. Liszt réemploie le titre du recueil postérieur des *Harmonies Poétiques et Religieuses*.

<sup>103</sup> Franz Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, éditées en 1852, 10 pièces pour piano. Liszt utilise quatre titres lamartiniens dont le fameux "Bénédictio de Dieu dans la solitude", il y mêle six autres titres dont "Funérailles" ou "Cantique d'amour".

<sup>104</sup> comme le qualifie Henri Vincenot dans *La Vie Quotidienne des Paysans bourguignons au temps de Lamartine*, édit. Hachette, 1976.

<sup>105</sup> Henri Guillemin, *Histoire Littéraire de la France*, Editions Sociales, 1977, tome 8, p.29

sont marqués par des durées<sup>106</sup> plus longues que les autres syllabes<sup>107</sup> atones. Le deuxième vers s'organise autour de trois accents, deux accents principaux, le premier à l'hémistiche, le second sur la syllabe finale :

Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;

un accent secondaire sur la neuvième syllabe : “tristement”

Milhaud réserve à la voix, pour chacun des deux accents principaux, une longue tenue sur une blanche, l'accent secondaire est marqué par une noire ; on a donc le modèle rythmique suivant :

The image shows two lines of musical notation. The first line is for the text "Souvent sur la montagne à l'ombre du vieux chêne". It features a sequence of eighth notes and rests. The second line is for "Au coucher du soleil tristement je m'assieds". It also features eighth notes and rests, with brackets above indicating triplets for "soleil" and "assieds".

L'accompagnement pianistique, réservé pour ces deux premiers vers à la seule main gauche, inaugure un motif qui, avec le mouvement “très lent” préconisé par le compositeur, introduit une atmosphère sinistre où la succession des quatre noires et la répétition obsédante du même schéma mélodique peuvent suggérer une espèce de glas :

The image shows a handwritten musical notation for a piano accompaniment. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking "Très lent". The notation consists of a sequence of four quarter notes on a single staff.

Le reste de la strophe va réutiliser avec quelques ornements et glissements le même matériau rythmique et mélodique :

---

106 des noires  
107 des croches



L'accompagnement pianistique, tout en gardant le même dessin régulier, mélodique et rythmique, s'enrichit d'un contrechant descendant qui souligne sobrement la ligne vocale. Ainsi cette première strophe installe toute la pièce dans un climat dépouillé, désolé, où l'aspiration à l'absolu se charge d'une tension entre les affections terrestres, la vie "simple et tranquille" des humbles et la dissolution dans un univers sublimé où s'évanouiraient les différences entre les êtres et les choses.

Dans cette perspective, Milhaud joue sur les contrastes entre les registres aigus et graves du piano et de la voix. Au fleuve qui "serpente, (qui) s'enfonce en un lointain obscur<sup>108</sup>" sont associés des octaves parallèles aux deux mains du pianiste qui font résonner la partie la plus basse du clavier. La levée du regard du poète vers les cieux, lorsque la lune apparaît, inaugure tout un autre climat :

Et le char vaporeux de la reine des ombres  
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Les deux mains du pianiste mobilisent tout le registre aigu du piano et lorsque les triolets de la main gauche parcourent le clavier en sens inverse à la fin du vers 12, la main droite maintient des sonorités aiguës de transparence cristalline. Le sommet de cette courbe ascendante met en valeur le "Monte" du douzième vers par une longue tenue sur la note la plus élevée de l'ambitus du morceau (la voix ne retrouvera ce registre qu'à la fin du poème pour le "Emportez moi" du dernier vers) :

---

<sup>108</sup> vers 6



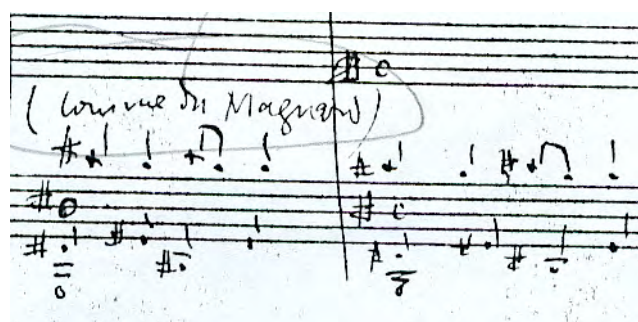
### 3.2.2.2. Un hommage inattendu : témoignage de reconnaissance

#### à Albéric Magnard

Particulièrement instructive est la façon dont Milhaud traite la neuvième strophe :

Quand je pourrais le<sup>109</sup> suivre en sa vaste carrière,  
 Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;  
 Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,  
 Je ne demande rien à l'immense univers.

C'est le moment le plus désespéré du poème avant que Lamartine ne construise ses dernières strophes sur l'aspiration à l'absolu par laquelle il conclut. Milhaud utilise ici un procédé qu'il emprunte explicitement à l'un des aînés qu'il admirait le plus : Albéric Magnard. Pendant neuf mesures, il va marteler un rythme obsédant qui se superpose au glas initial. Milhaud écrit sur sa partition en toutes lettres : "Comme du Magnard" :



109 Il s'agit du cours du soleil, évoqué dans la strophe précédente.



Ce rythme avait déjà été introduit dans le traitement de la strophe 7<sup>110</sup>. Dans une mesure préliminaire, le piano esquissait en solo ce même schéma<sup>111</sup> qu'il maintiendra obstinément à la basse pendant quatorze mesures. Ce rythme ponctue, comme on le voit, le désespoir sans remède du poète devant le monde vidé de sa substance comme de son sens.

L'on sait que Milhaud se fit l'ardent défenseur d'Albéric Magnard, mort dans des conditions tragiques tout au début de la première guerre mondiale. Ce qu'il lui emprunta, aux dires de Paul Collaer, c'est le sens du rythme :

De ce musicien inégal<sup>112</sup> dont la mort prématurée empêcha le développement complet, Milhaud apprit le rythme dont il avait grand besoin après avoir écrit ses premières compositions<sup>113</sup>.

En lui, Milhaud reconnaissait un véritable précurseur de sa propre démarche d'artiste, si bien que dès l'hiver 1916 il prépare une conférence pour rendre hommage à ce grand créateur méconnu, conférence qu'il prononce le 7 janvier 1917 à l'École des Hautes Études Sociales<sup>114</sup>. Tout en constatant que le compositeur fut, au Conservatoire et dans le sillage de la Schola<sup>115</sup>, un élève brillant et appliqué de Jules Massenet et de Vincent d'Indy, il insistait sur sa solitude et son isolement volontaire dans la "Foire sur la Place"<sup>116</sup>.

---

110 *Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières ?  
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ;  
Fleuves rochers, solitudes si chères,  
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé*

111 c'est-à-dire : 

112 c'est-à-dire Albéric Magnard

113 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.36

114 Darius Milhaud, *Albéric Magnard*, Conférence inédite, manuscrit autographe préparatoire déposé à la Bibliothèque Nationale.

115 Albéric Magnard incarne le moule maison (i.e. la Schola Cantorum). Licencié en droit, lauréat du Conservatoire, il choisit néanmoins d'Indy comme guide de composition. François Porcile, *La belle époque de la musique française*, ouvrage cité, p.40

116 pour reprendre l'expression de Romain Rolland dans *Jean-Christophe*.

Albéric Magnard doit surtout à lui-même sa formation musicale<sup>117</sup>.

Tout au long d'une étude fouillée, Milhaud n'aura de cesse de caractériser ce qui l'attire dans cette personnalité hors du commun :

Mais je sais surtout que la personnalité musicale de Magnard était faite d'une forte substance qu'il brassait et cultivait sans cesse. C'était un homme plein de connaissances, un érudit et un voyageur, il connaissait les musées et les livres. Il méditait, les philosophes le passionnaient. Voilà comment furent nourries et éclorent ses idées musicales, fruit d'une vie intérieure concentrée dans un isolement opiniâtre<sup>118</sup>.

Il est important de souligner ici chez ce très jeune musicien le souci de ne pas s'en tenir, pour sa création, à une spécialisation précoce et stérilisante qui ne se serait préoccupée que de problèmes de "technique musicale". Il y aura toujours chez Milhaud ce souci de rattacher son métier de compositeur à l'ensemble de l'activité intellectuelle et esthétique du monde dans lequel il vit. On a déjà vu un Milhaud avide de découvrir les arcanes de la méditation philosophique, on le surprend dans sa quête inlassable de toutes les créations musicales de son temps<sup>119</sup>, on le suit dans sa délectation à la lecture de poètes sortant des sentiers battus et du snobisme à la mode, on peut le découvrir enfin, en compagnie d'Armand Lunel, dans une "traque" inlassable des peintures de Cézanne et de tous les jeunes artistes qui révolutionnent l'art pictural :

Votre téléphone est insupportable et mal élevé. Je viens de pénigrer<sup>120</sup> : j'arrive de chez Bernheim (rue Richepanse), demande à voir Félix Fénéon.

Le garçon m'introduit.

Darius demande si la collection Bernheim jeune se visite.

117 Darius Milhaud, Conférence inédite sur *Albéric Magnard*

118 *ibid*

119 Je suis allé aux ballets Russes, c'est ce que j'ai vu de plus beau comme synthèse, danse, musique et décors. Nijinsky est un artiste prodigieux. [...] J'ai vu [...] *l'Oiseau de Feu* de Stravinsky, ça c'est vraiment ce qu'il y a de plus moderne comme décors et musique et danse, des couleurs extraordinaires [...]. Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 20 mai 1911, archives Milhaud.

120 Armand Lunel et Darius Milhaud sont en pleine période "Paludes" (voir chapitre 4 sur ce livre de Gide) !

*Félix Fénéon* : En principe, il n'y a pas de jours fixes, mais je puis vous donner une lettre d'introduction.

*Darius* : Merci, Monsieur, très volontiers.

*Félix Fénéon* : Voulez-vous y aller un jour vers trois heures ?

*Darius* : Vendredi

*Félix Fénéon* : Entendu, Monsieur.

*Darius* : Veuillez inscrire mon adresse 5 rue Gaillard et veuillez inscrire mon ami Monsieur Lunel, 45, rue d'Ulm

*Félix Fénéon* : École Normale (sourire)

*Darius* : oui Monsieur [...] <sup>121</sup>

Cette curiosité universelle qui ne le quittera jamais explique en partie le charme que Magnard exerce sur lui, avec cette affirmation précoce d'une originalité qui ne peut se contenter des chemins balisés par une tradition<sup>122</sup> sclérosante. En présentant *L'Hymne à la Justice*, écrit à l'occasion de l'Affaire Dreyfus, Milhaud annonce une fonction civique du compositeur qu'il illustrera plus tard dans les grandes Cantates humanistes comme *La Tragédie Humaine*, *Le Château du Feu*, *La Croix de Charité* ou *Ani Maamin, un chant perdu et retrouvé* :

Magnard se donnait entièrement aux grands évènements qui se déroulaient en dehors de lui, dans le monde divisant les hommes<sup>123</sup>.

Les quelques mesures de *l'Isolement* placées sous le patronage de Magnard apportent également une indication précieuse sur la relation de Milhaud avec l'impressionnisme musical et l'œuvre de Debussy. On a trop tendance à prendre pour argent comptant les déclarations à l'emporte-pièce de Cocteau dans le *Coq et l'Arlequin* qui plutôt qu'elles n'éclairent le problème l'escamotent dans le brillant de la formule et les effets de style<sup>124</sup>. L'examen attentif des partitions de Magnard par Milhaud le conduit à insister sur la

---

<sup>121</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 2 décembre 1912, archives Milhaud

<sup>122</sup> même si cette tradition est hautement revendiquée !

<sup>123</sup> Darius Milhaud, *Albéric Magnard*, Conférence inédite, déjà citée

<sup>124</sup> On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal. Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, ouvrage cité, p. 79

place paradoxale occupée par le musicien qui délibérément fait cavalier seul dans un paysage dominé par l'impressionnisme et la révolution debussyste :

Musicalement [en dehors] de la technique qu'il a acquise et après n'avoir guère frayé qu'avec les classiques, il s'est replongé dans son effort de création, solitaire, lui aussi. Il est toujours resté en dehors du mouvement qui s'est produit en France avec Debussy et les impressionnistes. Pour Magnard, la recherche de l'harmonie savoureuse est un mensonge musical, il ne veut pas admettre que l'harmonie est un moyen d'expression souvent très intense. Pour lui l'harmonie ne doit pas être un but à poursuivre, c'est un simple résultat linéaire obtenu par le mouvement de plusieurs parties mélodiques. [...] Il avait une telle répulsion pour tout pittoresque, pour toute influence littéraire ou picturale en musique que son attitude s'explique aisément<sup>125</sup>.

Cette nécessité de faire contrepoids à l'influence de Debussy, Milhaud l'analysera dans sa maturité<sup>126</sup> avec une grande clairvoyance, il donne alors la perspective dans laquelle il faut envisager ce recours à la création d'Albéric Magnard :

J'aime beaucoup la musique de Magnard. Et cela non pas seulement par le besoin d'un contraste avec Debussy que j'ai adoré dès ma jeunesse, et de l'influence de qui j'ai toujours senti qu'il fallait m'affranchir, mais j'aime Magnard pour lui-même. J'aime sans sens de la terre, de la terre française [...]. Aussi étonnant que cela puisse vous paraître, j'ai vraiment la conviction que Magnard m'a aidé à trouver ma voie. Comme je vous le disais à l'instant, tout en adorant Debussy, je sentais qu'il fallait que j'échappe à son influence. Or l'art vigoureux de Magnard [...] me donna un véritable coup d'épaule à une époque où je cherchais ma voie, et m'entraîna bien loin de la magie debussyste à laquelle néanmoins mon cœur resta toujours fidèle<sup>127</sup>.

C'est manifestement<sup>128</sup> l'aspect rythmique qui a frappé le jeune musicien, il en donne une explication, qui si elle sent son époque (on est en pleine guerre et le sentiment patriotique est exacerbé), n'en reflète pas moins avec intensité l'attachement charnel de Darius pour la nature :

---

125 Darius Milhaud, *Albéric Magnard*, Conférence inédite, déjà citée.

126 C'est à dire à l'âge de 60 ans en 1952

127 Darius Milhaud *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 44

128 et c'est particulièrement explicite dans la partition inédite concernée.

La musique d'Albéric Magnard sent la Terre, la Terre de France

où il travaille  
 où il chante son cœur    sain  
    et vigoureux  
    la campagne  
    le plein air

[...] Ce sentiment intense de nature apparaît dans de nombreux éléments rythmiques. Presque tous les Scherzos de Magnard sont des musiques rythmées, alertes qui sentent la Terre<sup>129</sup>.

En définitive Milhaud révèle dans cette dévotion paradoxale pour un musicien tout pénétré de Wagner et de la tradition allemande<sup>130</sup>, les évolutions qui vont conduire, après les épreuves, à se réclamer d'une inspiration nouvelle, insistant sur la clarté et la pureté de la forme, en rupture avec les voies tracées par la génération qui le précède immédiatement :

Il était à craindre et il est arrivé que cet art grave et nu ne fût ni compris ni admis de ses contemporains qui le considéraient comme trop peu affranchi des formules. La même négligence (sic) ne l'a pas suivi de la part des musiciens de la génération suivante, dont certains aiment de tout leur cœur la musique de Magnard et y trouvent une source bienfaisante d'inspiration. Cette influence est très salutaire, rythmiquement elle a contribué à orienter les jeunes vers une musique plus vivante, plus aérée, plus saine, plus virile et mélodiquement vers une musique dont les lignes sont plus purement tracées et les contours plus précis<sup>131</sup>.

Cet hommage inattendu dans une pièce lyrique et ô combien plaintive, annonce la façon dont Milhaud peut ultérieurement, lorsqu'il rapporte les circonstances de la mort de Magnard, rapprocher le destin d'André Chénier de celui du châtelain de Baron dans l'Oise. De plus, le jeune compositeur, en recourant au parrainage d'un des aînés qu'il reconnaît pour maître, semble concrètement illustrer ici la leçon qu'il en a tirée. En accélérant le mouvement dans un développement agogique qui permet au musicien d'introduire une pause de la voix pendant trois mesures où le piano combine des fluctuations

---

<sup>129</sup> Darius Milhaud, *Albéric Magnard*, Conférence inédite, déjà citée

<sup>130</sup> Wagner et Beethoven seront ses phares [...] "Ma partition est écrite dans le style wagnérien" (Magnard, Préface de *Bérénice*), François Porcile, *La belle époque de la musique française*, ouvrage cité, pp. 41 et 67

<sup>131</sup> Darius Milhaud, *Albéric Magnard*, Conférence inédite, déjà citée

de rythmes extrêmement complexes, Darius Milhaud explore les ressources d'une énergie qui illustre ce que Magnard lui-même confiait à Dukas. Peut-être l'oreille perd-elle ses repères dans des combinaisons de triolets et de doubles-croches, de doubles-croches et de quintolets mais elle n'en retient que mieux une impression d'agitation fiévreuse et passionnée devant l'inéluctable :

La plus belle idée du monde n'est perceptible que par la forme<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Albéric Magnard, lettre à Paul Dukas de 1902, citée par Milhaud in *Albéric Magnard, Conférence inédite*, déjà citée

### 3.2.2.3 Une poésie de la “détérioration”<sup>133</sup>, expérience des limites de l’expression, convergences de la critique et de la création

La rupture de ton que suppose la conjonction “*Mais*” au début de la dixième strophe<sup>134</sup> correspond dans la partition à une tout autre atmosphère. Le traitement des quatre dernières strophes semble osciller entre d’une part une succession d’accords arpégés en triolets qui soutiennent une ligne mélodique ascendante chaque fois qu’il est question pour le poète de l’aspiration à l’envol, et d’autre part le dépouillement de la voix nue, tout juste soulignée par quelques notes graves confiées à la main gauche du pianiste. Toute la fin du manuscrit est très négligée dans la graphie, dans la succession de repentirs et de signes inscrits sur la portée supérieure de la partie pianistique, semblant attendre une reprise qui n’eut jamais lieu. Le fait est d’autant plus étrange que Milhaud n’écrivait qu’une fois l’œuvre préalablement construite mentalement, que les esquisses, brouillons, essais sont rares chez lui et qu’il détruisait ce qui lui semblait être inutile pour ses archives<sup>135</sup>.

Manifestement, Milhaud s’est trouvé confronté à ce “charme” poétique qu’évoquait Henri Guillemin et qui semblait échapper pour le critique à toute transcription. La sensibilité du compositeur se trouve mal à l’aise dans ce retournement du poème où le monde s’efface dans le vague et le flou. Cette esthétique de l’absence et de l’indistinct semble échapper à celui que Claudel, dès 1912, avait qualifié de “Mâle”.

Georges Poulet nous propose des perspectives novatrices qui peuvent expliquer, certes bien rétrospectivement, le relatif inachèvement de la

---

<sup>133</sup> selon l’expression de Georges Poulet

<sup>134</sup> Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,  
Lieu où le vrai soleil éclaire d’autres cieux,  
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,  
Ce que j’ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?

<sup>135</sup> Entretien informel de l’auteur avec Madeleine Milhaud

partition. Dans un chapitre des *Métamorphoses du Cercle*<sup>136</sup>, il qualifie ainsi la création poétique de Lamartine :

L'amortissement des sons, le pâlissement de la lumière, le retrait des choses, l'indistinction grandissante des contours, tous ces phénomènes au moyen desquels [...] les réalités concrètes se métamorphosent chez Lamartine en leurs reflets idéaux, en leurs images verbales, tout cela poursuit au cœur même des images et du flux verbal qui les expriment, son sourd travail de détérioration. [...] L'assourdissement, le pâlissement deviennent un assourdissement et un pâlissement du langage lui-même<sup>137</sup>.

La musique de Milhaud semble bien se diluer elle-même jusque dans un dépouillement qui la nie, la lecture musicale du poème atteint ainsi très tôt des limites qu'on retrouvera quelques années plus tard lorsqu'au contact de Claudel, Milhaud affrontera quelques textes de Mallarmé. C'est d'ailleurs l'hôte des mardis de la rue de Rome qu'évoque Georges Poulet dans la suite de son étude :

Parole qui, dépouillée peu à peu de tout ce qu'elle pouvait conserver encore de distinct, devient en fin de compte le langage le plus vague qui soit : sorte de longue modulation, dont l'harmonie n'est pas faite d'éléments indépendants, liés entre eux par une mesure, mais du déroulement d'une même trame sonore, qui, comme la couleur générale de certains fonds de tableaux, s'étale et s'étire de toutes parts, pour donner la surface la plus lisse et la plus indéfinie possible à la continuité de l'espace verbal. [...] N'est-ce pas la poésie d'un espace privé d'univers, privé de choses, d'un espace hanté, comme celui des poèmes de Mallarmé, par la disparition du vivace et du bel aujourd'hui ?<sup>138</sup>

La confrontation des interprétations du critique Georges Poulet et du compositeur Darius Milhaud suggère des convergences inattendues ; la poésie lamartinienne est elle-même inspiratrice et provoque chez le créateur une expérimentation des limites de l'expression qu'on retrouvera à plusieurs

---

<sup>136</sup> Georges Poulet, *Les Métamorphoses du Cercle*, coll. Champs, éditions Flammarion (1961), édition en livre de poche (1979) avec postscriptum, 523 p., voir Chapitre VII, p.211 sqq.

<sup>137</sup> *ibid* p.221

<sup>138</sup> *ibid*, p. 222



occasions. Baudelaire avait déjà théorisé les relations entre critique et création, il en avait souligné la complémentarité et justifié par avance les prolongements. N'affirmait-il pas dans les *Curiosités Esthétiques* :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi, le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizon<sup>139</sup>.

Le point de vue baudelairien permet de justifier le point de rencontre entre le critique et l'artiste, tel que nous l'avons proposé pour tenter d'expliquer la présence dans le recueil consacré aux poètes romantiques de la tentative de "musicalisation" d'un poème de Lamartine. La façon dont le compositeur s'empare du poète tutélaire du mouvement qui domine le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ne traduit-elle pas déjà la relation complexe que le compositeur entretiendra avec un texte ? Lorsqu'il le choisit, c'est en toute indépendance, pour l'importance qu'il revêt dans le processus de création multiforme qui alimente des chantiers toujours ouverts. Mais si le texte a toute sa tendresse, pour ce qu'il représente au moment où il se l'approprie, il refuse tout attendrissement mièvre et son chant semble s'évanouir aux accents enchanteurs du poète. Georges Poulet le confirme en précisant :

Par un processus imaginatif dont la chimie est loin d'être claire, il apparaît que le monde en s'évanouissant est devenu proprement divin<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, *Curiosités Esthétiques*, III *Salon de 1846, À quoi bon la critique ?*, p.600

<sup>140</sup> Georges Poulet, *Les Métamorphoses ...*, opus cité, p.222

Hommage indiscutable à celui qui inaugure un ton nouveau dans la littérature poétique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la pièce de Milhaud est plus importante par ce qu'elle suggère que par ce qu'elle réalise véritablement. On peut déjà vérifier ici ce que le compositeur âgé déclarera bien plus tard et dont les propos, déjà cités, ont permis d'éclairer dans la première partie les questions de méthode auxquelles il s'est confronté :

La recherche de l'expression poétique d'un texte ne consiste pas seulement à donner un synonyme musical à la musique verbale de ce texte, ou au poids de chacune des syllabes. Elle consiste surtout à en éclairer le sens, à donner un prolongement sonore et matériel - physique par conséquent - à ce qu'il exprime ; matérialiser l'idée qui est en ce texte, et aussi lui donner le mouvement dramatique qu'il implique<sup>141</sup>.

La pièce écrite sur le poème de Lamartine témoigne d'une sensibilité frémissante, intuitive, apte à saisir ce qui fait la singularité d'un texte poétique, ce fameux "je ne sais quoi" qui a tant préoccupé la critique littéraire depuis l'époque classique. Elle nous permet de constater l'humilité du musicien devant le texte respecté dans sa littéralité, sans concession à une quelconque reconstitution "d'époque", tout en réalisant l'atmosphère propre du musicien qui revivifie ainsi en l'actualisant dans sa propre écriture, l'inspiration romantique.

### 3.3. Lamartine/ Lamennais/ Guérin

#### 3.3.1. De l'intimisme à l'humanisme

En organisant son cycle romantique autour de la figure de Lamartine et de ceux qui se rattachaient à lui comme épigones, que ce soit Guérin ou La Morvonnais, Milhaud a tout à fait conscience d'entrer en dissidence avec les préoccupations de ses contemporains de l'immédiate avant-guerre<sup>142</sup>. Une note du Journal de Léo Latil, presque contemporaine de la composition de

---

<sup>141</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, opus cité, p.105

<sup>142</sup> Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre.

*L'isolement*, souligne avec force ce désir de rupture où l'ascèse prend une dimension aussi bien morale qu'esthétique :

J'ai un grand désir de pureté morale et d'abandonner tout le faux art (Baudelaire - Huysmans - Barrès - et les Russes et les Persans - Wilde) et cet esthétisme qui veut surexciter et alarmer les gens bons et simples qui en pleurent. Je veux retrouver la pureté de Lamartine<sup>143</sup>.

Léo Latil et Darius Milhaud sont tellement proches à ce moment-là que leurs états d'âme sont interchangeables comme on le verra bientôt. Les jeunes gens semblent vouloir revenir à la source même du Romantisme lorsqu'en 1820, Lamartine exprimait dans ses *Méditations*, les aspirations de toute une génération qui fondait sa quête d'absolu sur la communion des âmes et de la nature, dans ce qui semblait relever du domaine le plus intime. Sainte-Beuve nous apporte le témoignage de sa propre expérience lorsqu'en 1865, il rappelle :

Non, ceux qui n'en ont pas été témoins ne sauraient s'imaginer l'impression vraie, légitime, ineffaçable, que les contemporains ont reçue des premières *Méditations* de Lamartine, au moment où elles parurent en 1819<sup>144</sup>. On passait subitement d'une poésie sèche, maigre, pauvre, ayant de temps en temps un petit souffle à peine, à une poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée et toute divine<sup>145</sup>.

Or, Alain Deschamps<sup>146</sup> fait justement remarquer que "le repli sur le privé constitue l'une des idées reçues à propos du recueil de 1820". Il fait observer que Lamartine, dans les *Méditations*, illustre l'idée d'un dessein divin, où le temps ouvre des perspectives positives et non pas désespérées. Tout en rappelant l'appartenance revendiquée du Lamartine de cette époque à la religion catholique, il n'en souligne pas moins que le poète, "plus que vers des soupirs éplorés du moi, se tourne vers l'inspiration d'un christianisme

---

<sup>143</sup> Léo Latil, "Les Cahiers Bleus", *Journal*, Sixième Cahier, samedi 26 mars 1914, exemplaire dactylographié, p.223, archives Milhaud.

<sup>144</sup> sic, la première édition des *Méditations* date bien de mars 1820

<sup>145</sup> Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 19 Novembre 1865, volume I.

<sup>146</sup> *Dictionnaire des Littératures de Langue française*, op. cité, T.II, p.1196

rationnel, d'un hymne à *l'Eternelle raison*<sup>147</sup>". Les engagements politiques de Lamartine pendant toute la Monarchie de Juillet et lors de la Révolution de 1848, bien loin de constituer une rupture avec l'inspiration poétique des premiers recueils en constituent le prolongement<sup>148</sup>. Lamartine, affirmera plus tard cette filiation dans ses *Recueils Poétiques*<sup>149</sup> :

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme  
Se plaindre et soupirer comme une faible femme  
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit...<sup>150</sup>

Léopold Sédar Senghor souligne cette filiation en remarquant :

Pour Lamartine, la littérature ne doit pas être un art gratuit. "Qu'est-ce qu'un homme" écrit-il "qui, à la fin de sa vie n'aurait fait que cadencer ses rêves poétiques, pendant que ses contemporains combattaient le grand combat de la patrie et de la civilisation ?"<sup>151</sup>

Le chantre de la négritude adopte Lamartine comme grand prédécesseur. La figure de l'auteur des *Méditations* lui permet de définir ainsi le véritable poète :

Le vrai poète [...] a conscience de l'unité de l'homme sous la diversité de ses manifestations. Son chant est de l'homme pour l'homme. La vraie poésie est humanisme<sup>152</sup>.

Rien d'étonnant, alors, que l'auteur du *Lac* se soit intéressé aux grands réformateurs ou utopistes du début du XIX<sup>e</sup> comme les Saint-Simoniens. Il est avéré que le Saint-Simonisme a "arraché quelques esprits enthousiastes aux viles séductions du matérialisme industriel et politique"<sup>153</sup>. Selon Guillemain, l'évolution de la pensée religieuse du châtelain de Saint-Point l'éloignera

---

147    *ibid.*

148    cf *La formation de la pensée politique de Lamartine jusqu'en 1830*, par Albert Bresles, p.234 sqq, Centenaire de la mort de Lamartine, Actes du Congrès, Mâcon , 1969, op. cité

149    1839

150    *A M. Félix Guillemardet sur sa maladie*, la pièce est datée de Saint-Point, le 15 septembre 1837, période d'activité politique intense pour Lamartine

151    *Centenaire de la mort de Lamartine*, Actes du Congrès, Mâcon , 1969, op. cité, p.68

152    *ibid.*, p.69

153    *Sur la politique rationnelle*, 1831 in Albert Bresles, op. cité, p.238.

progressivement de l'Eglise catholique<sup>154</sup>, et le confrontera ainsi inévitablement à Lamennais.

Dès sa jeunesse, le poète mâconnais a été "charmé et séduit par Lamennais, plus qu'un écrivain, l'apôtre jeune qui rajeunissait une foi, comme il le dit dans ses *Nouvelles Confessions*<sup>155</sup>". Il avait lu *l'Essai sur l'Indifférence en matière de Religion* et aux dires d'Henri Guillemin en avait été "remué". Les relations directes entre le poète et l'incommode propagandiste de la religion ont été rares, mais elles ont toujours été extrêmement chaleureuses. Louis Le Guillou, au terme de son étude sur les relations entre les deux hommes, en donne le témoignage suivant :

A aucun moment, semble-t-il, jusqu'à la mort de Féli<sup>156</sup> en 1854, [...] il n'y eut dans les relations Lamennais - Lamartine la moindre ombre<sup>157</sup>.

Louis Le Guillou cite encore une lettre de Lamartine à propos de Lamennais datée de 1831 où le poète reconnaît à son aîné "le courage qui manque le plus aux Français, le courage de penser seul et de dire sa pensée toute entière<sup>158</sup>".

Si nous nous sommes attardé sur ces deux Pères-Fondateurs du mouvement romantique français que sont Lamartine et Lamennais, c'est que, d'une part, les poètes impliqués par le cycle de Milhaud ouvrent des perspectives qui trouveront leur accomplissement dans la maturité du musicien, et que, d'autre part le poète Maurice de Guérin, figure centrale et

---

<sup>154</sup> Catholique moi-même [...] j'entends que la vérité soit dite et reconnue : à partir de sa quarante-deuxième année, Lamartine avait cessé d'être catholique ; il ne l'est jamais redevenu. Henri Guillemin, *Lamartine et l'Eglise, Centenaire de la mort de Lamartine*, Troisièmes Journées Européennes d'Etudes Lamartiniennes, Mâcon, 2 au 5 mai 1969, Actes du Congrès III, p.286.

<sup>155</sup> *Lamartine et Lamennais*, par Louis Le Guillou, Centenaire de la mort de Lamartine..., p.399.

<sup>156</sup> C'est sous le diminutif affectueux de Féli que les intimes parlaient de Félix de Lamennais

<sup>157</sup> Louis Le Guillou, *ibid.*

<sup>158</sup> *ibid.*, p.402 sqq

révélatrice de l'univers de Milhaud et de Léo Latil, revendique cette double filiation.

Le jeune musicien, qui peut sembler entièrement accaparé par les fluctuations de son moi intérieur avant 1914, sera celui qui participera à plusieurs manifestations liées au Front Populaire en 1936 et 1937<sup>159</sup>. Nous verrons dans un chapitre ultérieur comment Darius Milhaud collabore avec enthousiasme à la fameuse représentation du *Quatorze Juillet* de Romain Rolland<sup>160</sup> ou à la conception collective de *Naissance d'une cité* de J.R. Bloch<sup>161</sup>. C'est ce même musicien qui saura prendre les responsabilités d'un artiste engagé dans les grandes causes de son époque, comme en témoigne la *Tragédie Humaine*<sup>162</sup> à partir des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné ou *Le Château du Feu*<sup>163</sup> sur un texte de Jean Cassou. On peut suivre chez lui le même cheminement pour l'engagement humanitaire que celui de Lamartine, sans qu'il se trouve jamais inféodé à un parti ou à un dogme. On peut retrouver chez lui, identiques à celles de Lamartine, des indignations contre les absolutismes militaires écrasant les peuples révoltés. Les Romantiques s'enflammeront pour la Grèce se libérant du joug ottoman, pour la Pologne, finalement terrassée par le tsar, les artistes des années vingt s'enthousiasmeront pour les défenseurs de la République d'Espagne vaincus par les Franquistes avec la complicité des fascistes et des nazis.

Le parallèle, à cent ans de distance, est étonnant à plus d'un titre. Les évènements dramatiques qui ensanglantent la Pologne, en 1832<sup>164</sup>, trouvent dans le cercle mennaisien un grand écho, dont l'oeuvre de Maurice de Guérin porte la trace. Dans une lettre du 16 mai 1833 à M. de Bayne, le jeune

---

159 voir le chapitre 10 consacré à Jean Cassou

160 en composant plusieurs pièces de la musique de scène, *Finale* du premier acte, *Introduction* et *Marche funèbre*, op. 153, 1936

161 *Deux chansons*, op.175, 1937

162 op.369, 1958

163 op. 338, 1954

164 Ils auront un grand retentissement dans la création de Chopin (cf. l'*Étude* n° 12 de l'op.10)

homme, qui se trouve à La Chênaie<sup>165</sup>, donne ce témoignage de son exaltation militante :

Montalembert vient de publier la traduction des *Actes de la nation polonaise, depuis le commencement du monde jusqu'à son martyre*, par Adam Mikievich<sup>166</sup>, poète polonais, le plus grand poète moderne dit M. Féli<sup>167</sup>. Ce livre est admirable : c'est quelque chose qui tient du style des prophètes et de l'Évangile. Je n'ai jamais vu plus surprenante poésie<sup>168</sup>.

Dès 1832 l'on trouve dans les *Poésies* de Guérin ce texte intitulé *Sur la Pologne* (dernière strophe) :

[...]  
 Oui, l'espoir dans nos cœurs survit à la défaite.  
 La Pologne est tombée, et sur sa noble tête  
 Le vainqueur a tiré le funèbre linceul.  
 Mais la foi sur sa tombe a planté l'espérance,  
 Et de la foi souvent l'invincible espérance  
 Ramena la vie au cercueil<sup>169</sup>.

Pour Milhaud, comme pour beaucoup d'intellectuels et d'artistes de sa génération, c'est l'Espagne qui constitue la cause pour laquelle ils s'engagent sans ambiguïté. Milhaud, rappelons-le, compose son *Cortège Funèbre* pour le film de Malraux : *L'Espoir*.

Il représentait un épisode poignant de la guerre d'Espagne et la musique n'éclatait que vers la fin du film lorsque les paysans ramenaient les corps des aviateurs républicains qui avaient bombardé le pont de Teruel et dont l'avion s'était écrasé en pleine montagne. Ce long défilé particulièrement émouvant durait onze minutes. C'est ce qui donna naissance à mon *Cortège funèbre*<sup>170</sup>.

---

165 C'est dans cette propriété bretonne que Lamennais avait rassemblé ses disciples

166 (sic)

167 Rappelons que c'est ainsi que les disciples de La Chênaie appelaient Lamennais.

168 Maurice de Guérin, *Œuvres Complètes*, t. II, op. cité, p.81

169 Maurice de Guérin, *Œuvres Complètes*, t. I, op. cité, p.60. Rappelons que l'insurrection polonaise, son écrasement par les armées du tsar, la complicité objective de la Cour de Rome dans cette tragédie provoqueront la crise entre Lamennais et le Vatican. Rappelons également que dans la musique de Chopin, musicien romantique s'il en fut, on a voulu entendre l'inspiration patriotique et la révolte devant l'étouffement de la lointaine patrie.

170 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.195

Madeleine Milhaud rappelle que cet engagement, sans ostentation particulière, lui valut d'être directement menacé lors de l'invasion en 1940 :

Nous savions [...] que Milhaud était parmi les premiers sur la liste des intellectuels devant être arrêtés parce qu'il était très connu en Allemagne comme compositeur juif, et aussi parce qu'il ne partageait pas leurs idéaux d'extrême droite<sup>171</sup>.

Avec un siècle de décalage, on peut donc suivre une histoire parallèle dans la formation d'un caractère, dans l'évolution d'une pensée. Il serait sans doute illusoire de pousser plus loin les assimilations, les époques n'étant pas superposables. Mais ce qu'il importe de noter, c'est que cet intérêt pour les affaires du monde est beaucoup plus objet d'émotion qu'esprit de système. La sensibilité qui s'est exprimée avant la première guerre mondiale, notamment dans ce cycle inédit des poètes romantiques, est une des sources dans laquelle s'enracinent les prises de position humanistes du musicien.

L'empreinte durable du Romantisme qui modèle le jeune homme dans ses "Années d'apprentissage", n'a donc rien, comme on a déjà pu le voir, d'un repli frileux sur le passé. Bien au contraire, le jeune homme paraît d'autant mieux armé qu'il affronte avec la Grande Guerre les épreuves que réserve le choc de la destinée individuelle avec les bouleversements de l'Histoire. Il en retire une leçon de générosité et une aversion profonde pour tout ce qui peut avilir la dignité humaine.

### 3.3.2. De l'hommage aux Maîtres à la recherche d'un Frère.

Le poète Maurice de Guérin est, au-delà des Maîtres du Romantisme, le personnage-clef de ces années cruciales. N'oublions jamais tout d'abord qu'il modèle la relation passionnée de Léo et de Darius, qu'il est le révélateur de l'affection passionnée que se portent les deux adolescents. Ajoutons ensuite que l'auteur du *Centaure* revendique l'adoption de la double paternité, Lamartine-Lamennais.

---

<sup>171</sup> Roger Nichols, *Conversations with Madeleine Milhaud*, op. cité, p.57, We knew [...]that Milhaud was among the first on the list of intellectuals to be arrested because he was well known in Germany as a Jewish composer, and also because he did not share their right-wing ideals.



Pour Lamennais, la formule est sans équivoque, Maurice de Guérin, en s'adressant à son propre père<sup>172</sup> peu après son arrivée à La Chênaie désigne ainsi "M. Féli" :

M. Féli m'a reçu comme un bon père qu'il est, et moi je l'ai embrassé avec l'affection d'un enfant. [...] C'est lui qui est mon père débrouilleur, mon arracheur et mon père à secrets<sup>173</sup>.

Cet accueil affectueux n'empêche pas finalement un divorce douloureux entre deux êtres complètement dissemblables. Lamennais méconnaîtra le talent du jeune homme, il déclarera à son propos :

Il y a de jolies choses dans ses poésies, mais je doute qu'en ce genre il s'élève jamais au-dessus d'une médiocrité exempte de faux goût, mais aussi dépourvue de beautés remarquables. L'*os divinior* lui manque. Cependant, je ne le décourage point, car enfin que sait-on ?<sup>174</sup>

Maurice de Guérin écrit dans le *Cahier Vert* (son *Journal*) au moment où il quitte La Chênaie :

M. Féli m'a mené dans la vie neuf mois durant, au bout desquels le fatal carrefour s'est rencontré<sup>175</sup>.

Quelques mois auparavant, il avait fait cet amer constat :

J'ai reçu le coup de grâce. Me voilà bien et dûment atteint et convaincu de la plus lourde maladresse qui se puisse imaginer. Je regarde cette histoire-là comme un jugement sans appel, et tant mieux d'un côté : cela m'apprendra à me priser enfin ce que je vaux<sup>176</sup>.

---

<sup>172</sup> qui, pour Marc Fumaroli, était "un doux médiocre" (Préface du Volume *Poésie* de Maurice de Guérin dans la coll. de Poche Poésie/Gallimard, 1984, p.30)

<sup>173</sup> Maurice de Guérin, *Œuvres complètes*, T.II, *Correspondance*, Texte établi et présenté par Bernard d'Harcourt, Les Belles Lettres, 1947, lettre du 14 décembre 1832, p.57 sqq

<sup>174</sup> Bernard d'Harcourt, *Maurice de Guérin et le Poème en prose*, Paris, Les Belles Lettres, "Etudes romantiques, en marge du romantisme", 1932, p.44

<sup>175</sup> Maurice de Guérin, *Poésie, Le Cahier Vert*, 1 octobre 1833, édit. Marc Fumaroli, coll. Poésie/Gallimard, p.114, ,

<sup>176</sup> *ibid.*, p.109, 1 août 1833

C'est à la fin de l'année 1832 que Guérin quitte le Cayla<sup>177</sup> pour se rendre à La Chênaie. Lamennais avait rassemblé autour de lui une communauté de jeunes gens<sup>178</sup> que le maître voulait "acheminer à la prêtrise, tout en les formant à ses vues<sup>179</sup>". Henri Guillemin, dans les notes pénétrantes qu'il a laissées sur Lamennais<sup>180</sup>, insiste sur les fluctuations d'un personnage central du catholicisme du siècle dernier dont les ambitions mondaines et intellectuelles ont toujours guidé l'action. Cela permettra de comprendre quel "père" Guérin s'est choisi, après des années d'interrogations et d'incertitudes, et dans quel climat intellectuel et spirituel a baigné celui qui doutait encore de sa vocation littéraire.

Lamennais<sup>181</sup> n'est devenu prêtre qu'à l'âge de 34 ans, le 9 mars 1816. Il est amené à la prêtrise à la suite d'un véritable "*complot*"<sup>182</sup> dans lequel son frère et un certain abbé Caron profitent de son désarroi d'exilé à Londres en 1815. C'est à ce moment-là un furieux polémiste ultramontain, qui bien vite sera déçu, sous la Restauration, par la politique ultra<sup>183</sup> :

[C'est alors] qu'il lui faudra jouer pour de bon l'autre carte, qu'il tenait en réserve depuis 1829 : la séduction de cette démocratie, après tout, peut-être "voulue" par Dieu", mais qu'il s'agit de domestiquer<sup>184</sup>.

En fait, pour Guillemin, Lamennais n'est pas un véritable esprit religieux, c'est loin d'être un mystique :

La religion intéresse Lamennais avant tout dans ce qu'il tient pour ses nécessaires et évidentes imbrications

---

177 nom du Château natal

178 à partir d'une note allusive dans les Carnets de Barrès, Guillemin coupe court à une rumeur courant dans les milieux hostiles à Lamennais l'accusant d'homosexualité : qu'il ait toujours aimé s'entourer de très jeunes gens, c'est indéniable. Mais qu'il ait pratiqué l'homosexualité, je jurerais que c'est faux. (Henri Guillemin, *Lamennais, un personnage ambigu*, in, *Pas à Pas*, NRF, Gallimard, 1969, p.151)

179 Maurice de Guérin, *Poésie*, éd. M.Fumaroli, Poésie/Gallimard, p.246

180 Henri Guillemin, *Lamennais, un personnage ambigu*, opus cité p.59.

181 ou La Mennais, les deux orthographes sont attestées.

182 c'est le terme employé par Guillemin

183 tout comme Lamartine

184 H. Guillemin, *La Mennais, un personnage ...*, opus cité p.95

politiques et sociales. Le catholicisme romain restera longtemps, pour lui, la clef de voûte de l'ordre<sup>185</sup>.

En 1828, il fonde à La Chênaie en Bretagne la "Congrégation de Saint-Pierre" dont le but est "d'essayer de doter la France d'un clergé éclairé et savant"<sup>186</sup>. Fin 1832, Guérin quitte donc le Cayla pour rejoindre, à La Chênaie, la Congrégation : c'est un moment délicat de controverse avec Rome. Les prises de position, aussi bien sur le plan théologique que politique vaudront à Lamennais une double censure de Rome en 1832<sup>187</sup> et en 1834<sup>188</sup>. Il cesse de dire la messe en janvier 1833, se tourne de plus en plus vers le jansénisme, en prônant la grandeur du sacrifice, pour finir par rompre complètement avec Rome. Ce qui n'empêche pas Guillemin, l'iconoclaste, d'affirmer :

La légende de La Mennais socialiste est à examiner de près<sup>189</sup>.

Le climat dans lequel se trouve plongé le jeune Languedocien auprès de Lamennais est donc extrêmement complexe, c'est à la fois un retour vers la

<sup>185</sup> ibid., p.105

<sup>186</sup> Jacques Madaule, article "Lamennais", in *Histoire Littéraire de la France*, opus cité, tome 8, p.64.

<sup>187</sup> dans l'encyclique "Mirari Vos", Grégoire XVI condamne la théorie de la liberté menaisienne. Dans une lettre à sa sœur Eugénie (du 20 mai 1831, *Correspondance*, opus cité, p. 43), voilà comment Maurice de Guérin parle de cette théorie : si je voulais entreprendre une apologie de *l'Avenir* [la revue de Lamennais], je ne ferais que redire ce que les rédacteurs ont exposé dans leur profession de foi...Ceux qui, après avoir lu cette dernière, ont fermé le livre en disant : "C'est absurde !" ceux-là ne comprennent rien au catholicisme. Ces hommes-là ont dit : Lamennais est libéral, anathème à Lamennais ! Eh bien ! oui, puisque vous le voulez, Lamennais est libéral, si vous entendez par là un homme qui aime la liberté ; et qui ne l'est pas dans ce sens ? Car comment y aurait-il sous le ciel un adorateur de l'esclavage ? Mais cette liberté, il ne l'entend ni comme ceux qui usurpent le nom de libéraux : ils établissent que le peuple n'a d'autre loi que sa volonté, laquelle créa la justice, doctrine qui renferme évidemment l'athéisme ; ni comme vous qui élevez la volonté d'un homme au-dessus de la loi éternelle de justice, qui détroné Dieu et placez son Eglise à l'ombre d'une main mortelle.[...] Ne vous placez pas pour contempler le monde sur les marches d'un trône ou sur les ruines d'une monarchie [*allusion à l'antagonisme entre les légitimistes et les orléanistes*]; montez au pied de la croix où le monde se révélera à vous avec tous ses rapports secrets, les voies sublimes de la Providence, et les lois profondes, éternelles, immuables qui le régissent.

<sup>188</sup> Dans l'encyclique "Singulari" le pape condamne la publication de *Paroles d'un Croyant* (1834), et tout particulièrement le soutien aux catholiques polonais.

religion et la vocation primitive (c'est du moins ce que la famille restée au Cayla s'efforce de croire avec toutes les inquiétudes que la lettre à Eugénie laisse supposer), une vague sensibilité exaltée aux problèmes sociaux<sup>190</sup> et politiques, des effusions pour une nature qui fait contraste avec celle du pays natal et enfin une exaltation intellectuelle qui tranche avec le conformisme frileux du château languedocien.

Dans sa relation avec Lamartine, ce que recherche Guérin n'a rien de commun avec la filiation qu'il pensait avoir trouvé en Lamennais. Il s'agit bien plutôt d'adhérer aux perspectives esthétiques et morales avancées par le poète mâconnais. En répondant au courrier d'Henri Guillermand<sup>191</sup>, jeune séminariste grenoblois, Maurice de Guérin esquisse un programme dans lequel pourra se reconnaître le courant littéraire qui se réclame de l'inspiration de Chateaubriand dans *Le Génie du Christianisme* de 1802 :

Vos vers sont charmants, et je vous remercie de tout mon cœur de m'envoyer de ces doux chants de votre muse solitaire. Après la nature elle-même, je n'aime rien tant qu'une poésie prise dans la nature, et toute pleine de son inspiration. Vous y excellez, mon ami ; je vois que vous vivez intérieurement du spectacle des choses naturelles. On en tire un grand bonheur et une immense poésie, n'est-ce pas ? Je vous envoie une sorte d'appel au grand œuvre que doit avoir en vue aujourd'hui tout rêveur catholique, la création d'une poésie pure et croyante. Sauf Lamartine, ils sont presque tous impurs et fatalistes ; c'est une poésie d'enfer ; il faut en avoir une du ciel. Ne regardez que la pensée qui est au fond de mes vers, et point

---

189 Henri Guillemin, *Lamennais, un personnage ...* opus cité, p.160.

190 cf. Maurice de Guérin, *Le Cahier Vert* (éd. Fumaroli p.80) Le 4 mars 1833 : Je vois des ouvriers qui bêchent dans le jardin. Ces pauvres gens s'épuisent ainsi toute leur vie pour gagner de quoi manger leur pain de chaque jour, leur pain sec et noir. Quel mystère que celui de toutes ces existences si rudes et si humbles ! et c'est la presque totalité du genre humain. Un jour viendra où tous ces hommes de peine de la société lui montreront leurs mains noircies et calleuses, crevassées par les manches de leurs outils, et lui diront : "Seigneur, qui avez dit : Heureux les pauvres et les humbles, nous voici !"

191 Un jeune Dauphinois, nommé Henri Guillermand, m'adresse des vers au sujet de quelques stances sur la Pologne, insérées dans l'*Avenir*, il y a dix-huit mois. C'est une drôle d'aventure de voir son amour-propre relancé après si longtemps et pour si peu de chose. Maurice de Guérin, *Le Cahier Vert*, 26 mars 1833, in *Poésie*, opus cité, p.89

la forme ; la pensée est bonne, et la forme vaut peu, c'est un haillon jeté sur un beau corps<sup>192</sup>.

Lamartine a ignoré superbement ce jeune admirateur, aussi bien vivant que mort. Son œuvre lui paraît médiocre, fruit de l'amertume d'une existence ratée qui se résume à "cet humble métier de répétiteur de collègue dont le salaire était à peine une chambre haute dans un quartier de Paris, et un morceau de pain trempé dans du fiel"<sup>193</sup>. Tout à sa dévotion pour Eugénie de Guérin, le poète mâconnais déplore en quelques lignes que la jeune fille se soit effacée derrière son frère<sup>194</sup> :

Elle se trompait ; nous avons lu avec attention et intérêt les deux volumes d'essais et de correspondance de ce frère mort jeune, et dont ses amis ont imprimé les œuvres sans doute par respect pour son nom.

Il n'y a, selon nous, rien de supérieur, rien même de digne d'une sérieuse attention dans tout cela.

Quelques lettres où l'on retrouve un peu de l'âme de sa sœur, et un *Essai* intitulé le *Centaure*, déclamation de rhétorique qui ne mérite pas le bruit qu'on en a fait, et qui est tombée vite de ce piédestal de complaisance dans le juste oubli qui lui était dû : voilà tout, quant au prodigieux talent qu'on attribuait à ce jeune homme<sup>195</sup>.

Charles Du Bos, avec subtilité, insiste sur ce qui pouvait séparer Guérin de Lamartine et par là explique cette désaffection étonnante de l'aîné pour son cadet. Le commentaire du critique prend naissance dans une citation rapportée d'Ernest Zyromski :

Lamartine est le poète qui songe : Guérin est le poète qui médite. [...] Lamartine écoute, en songeant, le chant de son âme : Guérin écoute, en méditant, la mélodie de l'univers<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> Maurice de Guérin, *Œuvres complètes*, Tome II, *Correspondance*, opus cité, p.131.

<sup>193</sup> Lamartine, *Cours familier de Littérature*, Revue mensuelle, vol. XV, chez l'auteur, Paris, rue de la Ville l'Evêque 43, 1863 (p. 299)

<sup>194</sup> L'information de Lamartine sur la famille De Guérin paraît bien approximative lorsqu'il signale que pour Eugénie "le plus fort attachement, après son attachement pour son père, était le sentiment passionné qui liait son âme à son frère aîné, Maurice de Guérin". Eugénie est née en 1806, Maurice en 1810, le frère aîné héritier du "fief" était Erembert, né en 1803.

<sup>195</sup> *ibid*, p. 297

<sup>196</sup> Charles Du Bos, *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, José Corti, 1967, p. 61

Au-delà des formules brillantes, Du Bos propose l'explication suivante qui vise à situer chacun des deux poètes dans l'univers qui lui est propre :

Une rêverie qui s'exhale est tout autre chose qu'une rêverie qui s'exalte, et tout autre chose non moins qu'une rêverie qui médite : or la rêverie de Guérin tout ensemble s'exalte et médite ; et si la passivité pure soulage, la passivité agissante épuise<sup>197</sup>.

Position paradoxale donc que celle de Guérin : deux figures majeures du Romantisme<sup>198</sup> dont il se reconnaît disciple, lui dénie tout talent, refusent la filiation revendiquée, méconnaissent un génie poétique aux marges de leur univers. Cela ne veut pas dire que Maurice de Guérin soit un météore accidentel dans le ciel du Romantisme, il est aussi porteur d'un vaste héritage<sup>199</sup> qu'il transmet, en le transfigurant, au petit nombre de ses fidèles. Par là, il occupe une place un peu à part dans les références littéraires du musicien. Elle va bien au-delà d'une relation d'un artiste avec un texte poétique du passé. La personnalité étrange et secrète de l'écrivain en fait une âme fraternelle, réservée à un cercle étroit d'initiés, où Milhaud et Latil trouvent un vivant miroir de leurs inquiétudes et de leurs aspirations. Pourquoi, dès les premiers balbutiements, cette présence aussi forte de Maurice de Guérin ? C'est bien parce qu'elle est inséparable de l'amitié qui lia le musicien à Léo Latil. C'est ce que Darius Milhaud rappelle dans ses *Mémoires*, lorsqu'il évoque le tendre ami de sa jeunesse :

Il me faisait partager son admiration pour Maurice de Guérin<sup>200</sup>.

Armand Lunel confirme dans les pages où il évoque le souvenir de Darius que la poésie de Latil se rattachait à celle de Guérin :

---

197    ibid.

198    en l'occurrence Lamartine et Lamennais

199    du Classicisme antique aux Maîtres du mouvement romantique qui lui sont contemporains

200    Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p.23

Ces poèmes , qui rappellent les plus belles effusions de Maurice de Guérin<sup>201</sup>.

La lecture et l'engouement pour le poète du Cayla<sup>202</sup> remontent à l'adolescence aixoise, lorsque les deux amis se rencontrèrent chez leur maître Léo Bruguier, à l'occasion de leurs leçons de violon <sup>203</sup>. Mais c'est beaucoup plus tardivement qu'on peut trouver les traces de cette influence dans la création de Milhaud<sup>204</sup>. D'une part il dédie les *Quatre Poèmes de Léo Latil*<sup>205</sup> de l'opus 20 "à la mémoire de Maurice de Guérin", d'autre part, rappelons qu'il ouvre sa série des *Trois Poèmes Romantiques* de l'opus 19 par un texte du même Guérin<sup>206</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une simple "passade" où le jeune homme aurait vibré à la muse romantique dans l'isolement provincial, avant de découvrir à Paris, en compagnie de son condisciple normalien Armand Lunel, la poésie de son temps dans les revues et les librairies du quartier latin.<sup>207</sup>.

### 3.3.3. Approche de l'univers guérinien

Mort à la fleur de l'âge<sup>208</sup>, Maurice de Guérin, dans ses carnets intimes, sa correspondance, ses essais poétiques nous introduit dans l'intimité d'années où la deuxième génération du Romantisme français s'épanouit de manière fulgurante (périodes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet).

<sup>201</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, (inédits) présenté et annoté par Georges Jessula, Aix-en-Provence, éditions Edisud , 1992, p.39

<sup>202</sup> la référence au Cayla est essentielle pour comprendre l'univers guérinien. Le Cayla est, rappelons-le , la propriété de la famille Guérin en Languedoc près d'Andillac (cf. Bernard d'Harcourt, *Maurice de Guérin et le poème en prose*, opus cité, p. 254 sqq.

<sup>203</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p. 23, Léo [...] était au collègue catholique et il travaillait aussi avec Bruguier ; il devint mon ami.

<sup>204</sup> Bien après le départ pour Paris en 1909, puisque les opus 19 et 20 datent des années 1919 et 1920, Madeleine Milhaud, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud* , opus cité, p.546

<sup>205</sup> 1914

<sup>206</sup> la partition fait partie des œuvres perdues, on en trouve mention dans le *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud* (opus cité), p.546 et sur la partition inédite du sonnet d'Hippolyte de La Morvonnais, datée du 19 août 1914 à l'Enclos, précisant que : "les siècles ont creusé..." se trouve "à Paris, rue Gaillard"

<sup>207</sup> cf. Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud* , opus cité

<sup>208</sup> 29 ans

S'il a suscité les ferveurs de lecteurs choisis<sup>209</sup>, il occupe dans l'histoire littéraire une place très particulière dans le mouvement romantique. Marc Fumaroli présente ainsi l'écrivain :

Le poète Maurice de Guérin n'est ni un "grand", ni un "petit" romantique, bien que, mort à vingt-huit ans, il ait été le contemporain de Lamartine et de Hugo, de Pétrus Borel et d'Aloysius Bertrand. Il n'est pas non plus, comme Gérard de Nerval, un de ces génies marginaux que leur époque a méconnus et que la nôtre a porté au pinacle [...]. Une bonne partie de son œuvre est assez fade, et sent l'élève doué qui imite le lyrisme de Lamartine et l'intimisme de Joseph Delorme, alias Sainte-Beuve. Pourtant, ce bon élève a été, brièvement, un poète de génie, inconnu de son vivant, et découvert peu à peu après sa mort, sous le Second Empire qui vit apparaître la "modernité" poétique de Baudelaire et de Mallarmé<sup>210</sup>.

Trois poèmes permettent à Maurice de Guérin de figurer parmi les grands Initiateurs de la poésie romantique ; ces trois textes datent des années 1835-1836<sup>211</sup> : *Glaucus*<sup>212</sup>, *Le Centaure* et *La Bacchante*<sup>213</sup>. Autour de cette œuvre qu'on peut juger mince<sup>214</sup>, s'est développé tout un mythe<sup>215</sup> dont François Mauriac entretint la vitalité et la force jusque dans son âge avancé. On retrouvera à plusieurs reprises ces sortes d'échos qui permettent à l'auteur de *L'Enfant Chargé de Chaînes* d'être l'interprète des inquiétudes et de la sensibilité de toute une génération. Dans le *Bloc-Notes* de juillet 1953, le poète du Cayla est salué ainsi par le patriarche de Malagar :

---

<sup>209</sup> François Mauriac, Charles Du Bos ou Claudel. Par exemple dans son article *Sur le vers français*, écrit à Tokyo le 7 Janvier 1925 et paru dans *Positions et Propositions (Œuvres en prose*, Pléiade, 1965, p.44), Paul Claudel écrit, en parlant de La phrase de Guérin (qu'il associe à celle de Rimbaud) : Je compare la prose française à la fameuse vague de Hokousai, qui après d'immenses et puissantes ondulations, vient enfin déferler contre la rive en un panache d'écume et de petits oiseaux. Ces oiseaux merveilleux ce sont les phrases de Maurice de Guérin et d'Arthur Rimbaud.

<sup>210</sup> in Maurice de Guérin, *Poésie*, Préface de Marc Fumaroli, p.9

<sup>211</sup> ils sont donc postérieurs au texte qui a inspiré Milhaud

<sup>212</sup> inachevé

<sup>213</sup> ces trois textes avec *Le Cahier Vert* sont accessibles dans la collection de poche poésie/Gallimard (cf. ci-dessus)

<sup>214</sup> quantativement parlant

<sup>215</sup> au sens où Etiemble a pu parler de "mythe Rimbaud", comme le rappelle fort justement Marc Fumaroli dans la *Préface* de l'édition des œuvres de Guérin déjà citée (p.11)



Maurice de Guérin, mon frère. *Le Sang d'Atys*, le poème qu'il aurait pu écrire. C'est à mes yeux sa secrète gloire<sup>216</sup>.

Dans certains milieux artistiques et intellectuels du début du siècle, Guérin représente donc un véritable "Intercesseur"<sup>217</sup> qui permet l'identification d'une jeunesse à la recherche de repères et de valeurs. Dans le journal de Léo Latil, à la date du 30 octobre 1912, on trouve déjà l'aveu dont Mauriac se fait l'écho beaucoup plus tard :

J'ai découvert dans Maurice de Guérin des proses que j'aurais pu écrire - oh ! Maurice de Guérin faible sans caractère et d'une sensibilité si admirable<sup>218</sup>.

Maurice de Guérin avait tout pour permettre une identification au "quatrième fils du Docteur Latil"<sup>219</sup>. Comme lui, il était devenu orphelin de mère dès sa petite enfance, il avait été élevé dans un univers féminin provincial (les sœurs et les tantes), il avait été promis à la prêtrise et il avait choisi en définitive d'autres voies qui l'amèneront à tenter de se faire une place (ce qui sera le cas, mais de façon posthume) dans les milieux littéraires, s'interrogeant sans cesse sur la nature des rapports affectifs qui le liaient aux jeunes filles de son entourage et entretenant des amitiés passionnées avec des camarades rencontrés à Paris (au collège Stanislas) ou à la Chénaïe dans les milieux mennaisiens : tout particulièrement Barbey d'Aurevilly pour le séjour parisien et François du Breil de Marzan, Hippolyte de La Morvonnais pour le séjour breton.

L'accès à l'oeuvre de Guérin n'est pas évidente. De quels textes pouvaient disposer les jeunes aixois au début de ce siècle pour entrer dans l'univers guérinien ? Bernard d'Harcourt rappelle, à la suite d'Abel Lefranc, que "l'histoire des oeuvres de Guérin de 1840 à 1910 remplirait à elle seule

---

<sup>216</sup> François Mauriac, *Bloc-Notes*, Paris, éd.Flammarion, 1958, p.37 (ce passage est d'ailleurs cité dans la *Préface* de Marc Fumaroli, opus cité)

<sup>217</sup> si l'on adopte la terminologie de Bernard d'Harcourt qui en 1935 a publié une importante étude sur le poète du Cayla (voir note n° 3)

<sup>218</sup> exemplaire dactylographié inédit, p.174, archives Milhaud, suit une page du Cahier Vert, celle du 3 mai 1833.éd. M.Fumaroli p. 102.

un volume.”<sup>220</sup> Évoquons succinctement les différentes étapes de cette histoire très embrouillée. George Sand révèle au grand public le nom de celui qu’elle appelle Georges de Guérin<sup>221</sup> dans un article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1840, le *Poème du Centaure* est publié peu après dans cette même revue<sup>222</sup>. Des textes manuscrits recopiés circulent dans des cercles forcément restreints et choisis<sup>223</sup>. Il faudra attendre 1861 pour que Trébutien<sup>224</sup> publie les œuvres, en grande partie fournies par Barbey d’Aurevilly, sous le titre de *Reliquae*<sup>225</sup>, avec une préface de Sainte-Beuve. Cette édition présente des textes fortement censurés par la famille, en particulier par les soins de “Mimin”<sup>226</sup>, sœur survivante du poète. Le rôle de Barbey d’Aurevilly, en particulier, est soigneusement passé sous silence (puisque son nom n’apparaît même pas<sup>227</sup>) et les propos sont extrêmement vagues à propos de la fréquentation de Lammenais dans les années 1832-1833. C’est en 1947 seulement que Bernard d’Harcourt publiera enfin des *Œuvres Complètes* en deux volumes<sup>228</sup>, actuellement édition de référence,

---

219 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p.23

220 Bernard d’Harcourt, *Maurice de Guérin et le poème en prose*, opus cité, 1932, p.323.

221 selon l’ordre des prénoms portés sur l’acte de naissance du poète du 4 août 1810 : Georges-Pierre-Maurice.

222 Ce sont donc des publications posthumes puisque, le 19 juillet 1839, Maurice de Guérin s’est éteint au Cayla.

223 Bernard d’Harcourt parle d’un “culte” rendu au poète par une “chapelle”.

224 archiviste à Caen, ami de Barbey d’Aurevilly ; celui que l’auteur du *Chevalier des Touches* surnommait “le Baron” sera le destinataire d’une importante correspondance concernant Guérin, correspondance interrompue par une brouille (en 1858) avant l’édition des *Reliquae*. Cette correspondance a été publiée pour la première fois en 1908 en deux volumes sous le titre de “Lettres à Trebutien”.

225 La deuxième édition, en 1862, mentionnera “*Journal, Lettres et Poèmes* publiés avec l’assentiment de la famille” ; de très nombreuses éditions reprennent ensuite le travail de Trebutien.

226 Marie, née en 1806

227 La correspondance de Guérin avec Barbey d’Aurevilly a paru pour la première fois en 1908, George Sand en avait donné quelques extraits dans son article de 1840.

228 Maurice de Guérin *Œuvres complètes*, t. I, *Poèmes, Poésies, Le Cahier Vert, Méditation sur la mort de Marie*, t. II, *Correspondance*, texte établi et présenté par Bernard d’Harcourt, Paris, Les Belles Lettres, collection “les Textes français”, 1947.

augmentée par des publications ultérieures de certains textes du poète (comme *Le Cahier Vert* par exemple)<sup>229</sup>.

Ce ne peut donc être que dans l'édition Trébutien que Latil et Milhaud découvrent l'œuvre de Maurice de Guérin. Cette édition donne accès à l'ensemble des écrits du jeune poète (avec les restrictions que nous avons déjà signalées) et permet, sous un éclairage certes flou et incertain, d'accéder à la connaissance d'un aspect de la biographie du personnage, la partie privée "convenable". En effet, au-delà de l'œuvre strictement littéraire, les deux jeunes gens découvrent un personnage pour eux fascinant. On a déjà vu tout ce qui permettait à Léo Latil de s'identifier à son lointain prédécesseur. Nul doute que cette reconnaissance, cette lecture réflexive n'ait trouvé en Darius un écho tout aussi profond. On verra dans le chapitre consacré à Léo Latil comment l'amitié entre les deux jeunes gens s'est construite et vivifiée, à partir de ce modèle mythique, jusqu'à la mort tragique du jeune Léo.

#### 3.3.4. L'exploitation de l'œuvre de Guérin par Milhaud

Les textes utilisés par Milhaud<sup>230</sup> concernent la période de crise pendant laquelle Maurice de Guérin essaie d'affirmer son identité. Le manuscrit perdu de la partition de Milhaud, qui selon ce qu'il précise se trouvait "rue Gaillard"<sup>231</sup> ne désigne le poème de Guérin que par son incipit : "les siècles ont creusé ...". Il s'agit d'une pièce intitulée *La Roche d'Onelle*<sup>232</sup>, écrite à l'automne 1832 au Cayla, juste avant le départ du poète pour La Chênaie. Maurice de Guérin venait de se voir refuser la main de Louise de Bayne pour laquelle il avait "soupiré". C'est pour elle que, aux dires de Barbey, ce texte avait été rédigé. C'est ce que confirme l'enquête minutieuse de Maurice Decahors qui reconstitue presque jour par jour le séjour de Maurice et d'Eugénie de Guérin à Rayssac chez les De Bayne fin août 1832<sup>233</sup>. En

---

<sup>229</sup> cf. bibliographie in édition. Fumaroli, opus cité, p. 252.

particulier, on peut reconstituer les promenades aux alentours et la découverte de cette fameuse roche d'Onelle :

On courait les bois voisins, et dans les ravins on découvrait des roches solitaires que révéraient les paysans : telle la roche de Gandelle, roche à cupules, que Maurice, Eugénie ou Louise, se souvenant du *Lépreux de la Cité d'Aoste*<sup>234</sup> récemment lu, nommaient la roche d'Onelle<sup>235</sup>.

Il s'agit donc de vers qui témoignent d'une double séduction pour le jeune compositeur transplanté dans l'univers parisien : à la fois la tristesse de devoir quitter un lieu particulièrement cher parce que lié au pays natal (le Languedoc, pays du sud, qui occupe dans l'univers du musicien une place privilégiée), et l'exploitation de thèmes romantiques (celui de l'amour malheureux et de l'écho qu'en garde la nature). Le texte du poème de Maurice de Guérin sur lequel a travaillé Darius Milhaud est très court, il se présente comme un fragment daté de l'automne 1832 :

La Roche D'Onelle (Fragment)  
Automne de 1832

Les siècles ont creusé dans la roche vieillie  
Des creux où vont dormir des gouttes d'eau de pluie ;  
Et l'oiseau voyageur qui s'y pose le soir  
Plonge son bec avide en ce pur réservoir.  
Ici je viens pleurer sur la roche d'Onelle  
De mon premier amour l'illusion cruelle ;  
Ici mon cœur souffrant en pleurs vient s'épancher ...  
Mes pleurs vont s'amasser dans le creux du rocher ...  
Si vous passez ici, colombes passagères,  
Gardez-vous de ces eaux : les larmes sont amères.

---

<sup>230</sup> Pour mémoire, outre celui de Guérin, ceux de Lamartine et de La Morvonnais

<sup>231</sup> c'est, rappelons-le, la mention portée sur le manuscrit du sonnet de La Morvonnais sur lequel a travaillé Milhaud comme nous l'avons déjà indiqué.

<sup>232</sup> Guérin, *Œuvres complètes*, T.1, éditions les Belles lettres, texte établi par B.D'Harcourt, opus cité, p.63

<sup>233</sup> E. Decahors *Maurice de Guérin, essai de biographie psychologique*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1932, p. 181.

<sup>234</sup> *Le lépreux de la cité d'Aoste* est un récit dialogué de Xavier de Maistre publié en 1811. Edition José Corti, collection romantique n° 9, 1991

<sup>235</sup> E. Decahors, op. cité, p. 181

E. Decahors propose un rapprochement tout à fait éclairant avec le roman de Chateaubriand publié en 1826. En effet dans le *Dernier Abencérage*, le tombeau du héros, dont les hautaines et impossibles amours avaient profondément touché Guérin, se présente ainsi :

Lorsqu'on sort de Tunis, par la porte qui conduit aux ruines de Carthage, on trouve un cimetière : sous un palmier, dans un coin de ce cimetière, on m'a montré un tombeau qu'on appelle *le tombeau du dernier Abencérage*. Il n'a rien de remarquable ; la pierre sépulcrale en est tout unie : seulement d'après une coutume des Maures, on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. L'eau de la pluie se rassemble au fond de cette coupe funèbre, et sert, dans un climat brûlant, à désaltérer l'oiseau du ciel<sup>236</sup>.

Ce rapprochement permet de comprendre combien les images qui ont touché Milhaud (ici l'image de la pierre, fontaine funèbre) tissent un réseau d'échos qui évoquent des univers littéraires romantiques auxquels s'intéressera sous une forme ou une autre le jeune compositeur.

Dans une lettre à Trébutien du 4 octobre 1854 Barbey parle explicitement de ce poème de Guérin intitulé *La Roche d'Onelle*. Il qualifie ces quelques vers de "niellure divine"<sup>237</sup>. On y sent la double influence de

---

<sup>236</sup> Chateaubriand, *Les aventures du dernier Abencérage*, première édition 1826, Paris, éditions Garnier, 1958, p. 330

<sup>237</sup> Barbey d'Aurevilly. Lettre à Trebutien du 4 octobre 1854 (éd. Bernouard, T.III, p. 114-116.) : [...] Puisque nous jouons à Colin-Maillard sur les sentiments de Guérin, l'âme hermaphrodite, je parie que je vous devine. Vous pensez qu'il a aimé Mme La Morvonnais. Est-ce cela, Trebutien ? Eh bien, moi non ! Il n'a aimé d'amour personne, pas même sa femme pour laquelle je l'ai vu pleurer pourtant. Il s'est amusé aux *bagatelles* de cette belle porte qui est de naphte et qu'on croit d'opale, et qu'on ne franchit que pour tomber dans du feu. Il n'a jamais poussé cette lave transparente qui recèle des flammes ; il n'a jamais passé le seuil terrible, où, comme un jeune Grec des anciens jours, il appendit quelques couronnes. Il s'est cru épris et il a été dépris presque aussitôt. Il a fait de la Rhétorique du cœur dont il s'est moqué comme de l'autre rhétorique ; comme il a imité Lamartine, avant d'être lui-même (voir *Le Benarry*), comme il a imité Sainte-Beuve ! Mais tout cela n'était ni dans la voix de son talent qui a mué plus tard, ni dans la voix de son cœur qui est devenu muet. Pardon du jeu de mots ! Il avait cru aussi aimer sa cousine, la Louise de Rayssac dont Eugénie disait de si belles choses. C'est pour elle que les vers de *La Roche d'Onelle* ont été écrits. Quelle niellure divine ! Eh bien Louise de Rayssac, sa femme, la baronne de Maistre, avec qui il a fait de l'adultère vertueux, et Mme La Morvonnais, la femme à l'enfant dans les bras et qui l'y berçait aux *dodos l'enfant do*, du Vieil Océan, toutes ces belles et charmantes créatures, à des titres divers, n'ont été pour lui que matière à rêverie, fuseaux et

Lamartine et du Sainte-Beuve de *Volupté*. Que ce poème d'amour soit un morceau de "Rhétorique du coeur"<sup>238</sup>, permet de comprendre la sensibilité de jeunes gens travaillés par des effusions sentimentales. Pour ces adolescents du XIX<sup>e</sup> siècle finissant, la pureté du sentiment amoureux se traduit le plus souvent par l'impossibilité de la réalisation. Dans cet univers contradictoire, les deux jeunes gens se mettent à l'unisson de "tous ceux qui, joignant au goût des plaisirs de l'imagination un excessif besoin d'introspection, sont pour eux-mêmes les plus redoutables ennemis [...] De l'exaltation à l'abattement complet, de l'infinie dilatation de soi à un atroce resserrement, il sont impuissants à changer le mouvement qui les emporte"<sup>239</sup>.

En l'absence de la partition sur laquelle le compositeur a travaillé, on ne peut qu'émettre des hypothèses sur la manière dont Milhaud s'est incorporé l'univers poétique de Maurice de Guérin. Tout du moins peut-on insister sur plusieurs caractéristiques qui évoquent durablement un climat dans lequel baigne la création du musicien.

C'est tout d'abord la liaison entre le sentiment religieux et l'amour de la nature. Par là, au-delà des confessions religieuses<sup>240</sup>, Léo et Darius se trouvent de plain-pied dans un univers où *le laudi* de Saint-François d'Assise gardent toute leur saveur. Les âmes effarouchées qui ont fréquenté l'œuvre de Guérin au XIX<sup>e</sup> siècle n'ont eu de cesse de gommer cette ivresse du jeune homme qui se grise des beautés naturelles. On a parlé de panthéisme, voire de paganisme à son égard. Or rien de plus évident chez ces jeunes gens du début du siècle, tout pénétrés de l'atmosphère de cette Provence encore rurale, que de traduire, comme l'avait fait Guérin, leur exaltation spirituelle dans le poème et le chant. Paul Collaer propose de découvrir l'œuvre du

---

rouets d'ivoire sur lesquels il filait son fil de poésie, et encore son plus mauvais fil !

<sup>238</sup> selon l'expression de Barbey dans la lettre à Trebutien, citée ci-dessus.

<sup>239</sup> Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1939, réédition 1967, 416 pages, p. 346

<sup>240</sup> religion catholique pour Léo, religion juive pour Darius.

compositeur en goûtant le paysage dans lequel se découvre la ville d'Aix en le caractérisant ainsi :

Une terre incandescente d'où rayonne une vie intense, incessante, une vie quotidienne dont l'aspect semble n'avoir jamais changé ; et tout cela qui pourrait être chaotique, se trouve ordonné dans un cadre de la plus grande noblesse, délimité par des lignes expressives et pourtant d'une beauté formelle très pure<sup>241</sup>.

Parallèlement, cet émerveillement devant la nature provençale innerve la première œuvre d'Armand Lunel et traduit indirectement l'émotion de celui dont il a toujours été si proche :

À l'aube, quand il<sup>242</sup> parut sur la porte de son cabanon, les brouillards se dissipaient. À son regard ravi, depuis la touffe de lavande où il posait le pied jusqu'à la mer naissant au bord le plus profond du ciel, s'offrait entre le Rhône et les Alpes neigeuses, toute la plaine de Provence éblouissante, vaste manteau largement ondulé dont chaque pli recouvre un beau village ; et paresseusement, sur l'immense écran matinal, l'ombre de la montagne<sup>243</sup> s'étendait<sup>244</sup>.

Paul Collaer, voulant nous faire partager sa connaissance intime de l'homme, insiste sur tout ce qui chez Milhaud rattache l'univers méditerranéen au sentiment religieux :

Un tempérament tel que celui de Milhaud est héritier direct de la culture méditerranéenne, en bloc, avec sa profonde religiosité, sa préoccupation du cosmique, son goût de l'imagination et son sens de l'ordre<sup>245</sup>.

Cette fusion du sentiment religieux et de l'émotion ressentie au sein de la nature s'accompagne d'une constante exaltation du sentiment amoureux, qui lui aussi, s'inscrit toujours dans ce même cadre naturel. Si l'on ne peut que souligner la pudeur dans l'expression des sentiments du compositeur, le choix du texte de Guérin souligne l'atmosphère dans laquelle les jeunes gens

---

241 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, opus cité, p.14

242 Florent, le héros du livre

243 La montagne Sainte-Victoire

244 Armand Lunel, *L'imagerie du cordier*, Paris, N R F , 1925, p. 103

245 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, opus cité, p.32

s'exaltent. C'est d'abord le thème de l'échec qui domine, et le journal de Léo relatera tous les enthousiasmes sentimentaux que sa timidité gardait secrets. On y trouve un pâle écho des héros romantiques délaissés : le Chatterton de Vigny, l'Amaury de Sainte-Beuve, le Werther de Goethe bien sûr mais plus probablement l'histoire morbide des relations de Lamartine et de Julie Charles. La nature devient la messagère de l'amour malheureux, elle est le gage d'une espèce d'osmose où le malheur de l'homme trouve son écho, sa résonance. Elle suppose aussi la complicité d'une sensibilité amie qui saura décrypter les signes inscrits dans le secret du monde végétal et animal.

### 3.4 L'image pâlie du Romantisme Guérinien à travers la figure d'Hippolyte de la Morvonnais

#### 3.4.1. Eclairage croisé : deux amitiés antagonistes. Jules Barbey d'Aurevilly et Hyppolite de la Morvonnais

Dans la dernière pièce du cycle des poètes romantiques masculins, Milhaud utilise un sonnet d'Hippolyte de la Morvonnais. Le choix de ce poème est, pour le musicien, l'occasion de prolonger les échos éveillés par la lecture de la production guérinienne à l'époque de La Chênaie. Ce poème correspond à l'image que l'édition Trébutien des *Reliquae*<sup>246</sup> pouvait transmettre de l'auteur de *Glaucus*. L'amitié avec un poète catholique un peu plus âgé que Maurice<sup>247</sup> paraît, aux yeux de la famille du Cayla, conforter l'image convenable et exemplaire du poète chrétien mort en odeur de sainteté. Elle compense avantageusement la présence satanique de Barbey d'Aurevilly, superbement ignoré, aux côtés de l'auteur du *Centaure*, de la *Bacchante* et de *l'Hermaphrodite* (resté à l'état de projet). La connaissance de l'ensemble de l'œuvre de Guérin<sup>248</sup> impose de confronter à l'image un peu fade et aseptisée qui se dégage du commerce de La Morvonnais, les intuitions incisives et fulgurantes de Barbey, dandy pour le moins étrange et insaisissable. En

---

<sup>246</sup> édition publiée avec "l'assentiment de sa famille"

<sup>247</sup> il naît en 1802 et meurt en 1853

<sup>248</sup> grâce au travail de Bernard d'Harcourt



mettant en relief la profonde originalité du jeune poète prématurément disparu, il le révèle dans sa singularité la plus profonde. Et cet éclairage indirect de l'œuvre et de la personne de Maurice de Guérin par des amitiés antagonistes prolonge la lecture de Milhaud et, en définitive, explique quelque peu la composition de cette *Suite* consacrée au Romantisme.

Hippolyte de la Morvonnais est profondément lié à la période où Guérin a séjourné à La Chênaie auprès de Lamennais, période qui précède le retour à Paris et l'écriture des chefs d'œuvre. Ils se rencontrent par l'intermédiaire d'un ami commun, François du Breil de Marzan, condisciple de Maurice à La Congrégation de Saint-Pierre, et pour lequel ce dernier s'enflamme avec la passion qui caractérise ses amitiés masculines<sup>249</sup>. Hippolyte de la Morvonnais était marié et vivait avec son épouse Marie (et leur petite fille) dans un austère manoir voisin, au Val de l'Arguenon. Lorsque la Congrégation fut dissoute, Guérin, déçu et meurtri par l'échec de sa tentative auprès de M. Féli, trouve provisoirement refuge dans le foyer de ce nouvel ami, qui lui fait partager sa vie de famille. Guérin s'attache à Marie de la Morvonnais, qu'il met en relation épistolaire avec sa sœur Eugénie comme il le fera avec tous ceux et toutes celles auxquels il s'attache. Hippolyte paraît avoir été un être compliqué et tourmenté avec de grandes ambitions poétiques. Avant même la rencontre de Maurice de Guérin, il avait publié en 1824 *Elégies et autres poésies*, suivies de *Sapho* drame lyrique et en 1826 *Les Rêves aux mânes du Général Foy, suivis d'Eglogues et de poésies élégiaques*.<sup>250</sup> E. Decahors en trace un portrait contrasté, insistant sur les bizarreries du personnage, ce qui ne sera pas sans conséquence lors de la véritable crise qui survint

---

<sup>249</sup> Wanda Bannour, dans sa biographie d'Eugénie de Guérin, caractérise ces amitiés masculines du XIX<sup>e</sup> siècle : Il est probable que se noua à la Chênaie, et plus tard au Val de l'Arguenon, entre les disciples de Lamennais, une forme d'amitié exaltée quelque peu amoureuse qui existait d'ailleurs à l'époque partout en Europe. Elle était le fait de tous les milieux de rencontre masculins, aussi bien cercles d'officiers que cénacles d'artistes : un Shelley, un Pouchkine connurent de ces amitiés ardentes dont certains auteurs suggèrent qu'elles n'excluaient pas toujours l'homosexualité. Wanda Bannour *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, Albin Michel, 1983, p. 169

<sup>250</sup> Maurice de Guérin *Poésie*, , opus cité, note 18, p.270

ultérieurement quand Guérin fut sommé de choisir entre son amitié ou celle de Barbey :

C'était un Malouin, et il était fier d'être le compatriote de Chateaubriand<sup>251</sup>, le compatriote, et (par sa femme née Marie de la Villéon) l'allié de Lamennais. Ce Celte vivait son rêve loin de la civilisation, qui était, à ce sauvage, inconnue ou répugnante, au cœur d'un paysage primitif et grandiose, granitique et marin, où il sentait "une liaison entre la terre et l'âme, entre l'univers cismondain et l'univers transmondain". Son génie, nourri en ce monde irréel, pouvait, à qui le frôlait seulement, paraître aussi étrange que sa bretonne, grecque ou hiéroglyphique écriture. En vérité, la Bretagne lui avait fait une pensée sauvage, triste, orageuse, enveloppée de brouillards comme elle. Fils d'une race à la fois énergique et "essentiellement féminine", il était un mystique du cœur, un tendre, capable de force mais passionné d'amitié. C'est au fond ce qu'il cherchait dans l'amour, dans la société choisie de quelques hommes et surtout dans la poésie, où aboutissaient toujours tôt ou tard tous ses sentiments. Mais "l'éternelle source de folie" qui se trouve dans le cœur celtique faisait que ses sentiments, comme son style, "avaient parfois des accidents grandioses et imprévus, comme ceux des côtes bretonnes". Il y avait dans son amitié, comme dans son amour, des "frissons" que d'autres, plus prosaïques, nommaient susceptibilités et dont sa femme et ses amis s'inquiétèrent et souffrirent<sup>252</sup>.

Cet être ombrageux est persuadé de son génie poétique et il en est d'autant plus amer d'être méconnu dans le monde littéraire parisien. Le 22 janvier 1835, sa vie est bouleversée par la mort subite de sa jeune femme qui avait à peine passé trente ans, peu de temps après que Guérin eut quitté le Val de l'Arguenon. La mort de "la jeune femme à l'enfant dans les bras"<sup>253</sup> est la source d'un texte ému que Guérin extrait du *Cahier Vert* et intitulé très simplement "Pages sans titre" :

---

<sup>251</sup> Pour la petite histoire, signalons que c'est lui qui se chargea de concrétiser les dernières volontés de Chateaubriand quant à son lieu de sépulture et il fit en sorte que l'auteur des *Mémoires d'Outre Tombe* pût être inhumé au Grand Bé à Saint-Malo en 1848. C'est ce qu'il annonce dès l'introduction de son recueil poétique *La Thébaïde des Grèves* en 1838

<sup>252</sup> E. Decahors, *Maurice de Guérin, Essai de biographie psychologique*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1932, p. 240 sqq.

<sup>253</sup> "Mme La Morvonnais, la femme à l'enfant dans les bras et qui l'y berçait aux dodos l'enfant do, du Vieil Océan", comme la qualifiera ironiquement Barbey dans une lettre à Trébutien, in Maurice de Guérin, *Poésie*, ed. Marc Fumaroli, ouvrage cité, p.263

Je vous envoie, mon ami quelques pages sans titre, incohérentes, confuses comme la vie de ma pensée. J'aurais voulu composer quelque chose de simple et de tranquille comme une grande douleur ; mais je m'échappe à moi-même, un trouble funeste bouleverse ma tête, la vivacité de certaines idées l'enivre, elle bat la campagne à travers je ne sais quelles imaginations<sup>254</sup>.

Cette disparition soudaine marque un drame intime que Maurice de Guérin semble avoir complètement ignoré : l'espèce d'amertume qu'Hippolyte a remâché à côté d'une épouse qu'il estimait incapable d'être à la hauteur de ses forces créatrices :

Le poète breton se croit marqué au front du signe sacré des grands poètes : méconnu par les siens, il erre du matin au soir sur la grève de l'Océan et il attend le veuvage pour être amoureux d'une ombre. Mais il ne semble pas que Guérin se soit aperçu de cette mésentente que les apparences ne trahissaient pas<sup>255</sup>.

La mort subite de sa très jeune femme donne une tonalité endeuillée au recueil poétique auquel La Morvonnais attache le plus grand prix et avec lequel il espérait une notoriété qui lui fit défaut, et sans doute à juste titre ! Il l'intitule *Reflets de Bretagne, Scènes et hymnes de la vie, la Thébaïde des grèves*<sup>256</sup>. Les trois *Livres* qui partagent le recueil, précédés d'une *Introduction* en deux parties évoquent les lieux de promenade autour du Val de l'Arguenon en accentuant les connotations religieuses que les témoignages du christianisme ont semé sur cette terre celtique de foi intense. La mort de Marie laisse planer une tonalité sombre où sont privilégiés des moments symboliques de la liturgie catholique comme La Semaine Sainte, le Jour des Morts ou la Toussaint.

Le programme littéraire de La Morvonnais se trouve dans la première partie de *l'Introduction* du volume ; elle avait tout pour séduire Milhaud et Latil au plus fort de leur vénération pour Jammes.

---

<sup>254</sup> Maurice de Guérin, *Correspondance*, ouvrage cité, p. 206

<sup>255</sup> Bernard d'Harcourt, *Maurice de Guérin et le poème en prose*, ouvrage cité, note 1 de la page 57

<sup>256</sup> Paris, éditions G. Roux, 1838, 312p.

Ma poésie ira dans les bourgs de Bretagne  
 On négligea longtemps ces agrestes cités  
 Mes amans<sup>257</sup> aimeront la lande, la montagne,  
 Et la champêtre église et les caps écartés

Des paysans bretons je peindrai les chaumières,  
 Et sans rien dédaigner de tous leurs alentours,  
 Je dirai les brebis revenant des bruyères,  
 Et les porcs ramenés par les petits patours

[...]

Joie et douleur du toit, vous serez mon domaine  
 Durant d'assez longs temps, on a chanté les rois,  
 Et les vagues ennuis que le riche promène  
 Poète du foyer, j'y planterai la croix<sup>258</sup>.

Cette poésie des choses simples, du petit peuple paysan est sans aucun doute ce qui a séduit les deux amis aixois, ils y trouvaient l'annonce de ce qui les émouvait dans les textes de Jammes. Enrôler La Morvonnais dans la cohorte des poètes romantiques était une manière de légitimer les choix un peu en marge de ce début du XX<sup>e</sup> siècle en leur prêtant une assise qui n'impliquait aucune rupture. Probablement, y avait-il aussi un brin de provocation avec la promotion d'un nom tout à fait inconnu et d'accès éditorial bien difficile. Enfin, la Bretagne chantée par La Morvonnais complète les paysages rustiques dans lesquels les jeunes gens aimaient errer, il y a là un fort contraste avec la campagne aixoise telle que Darius a pu l'évoquer dans ses Mémoires ou telle qu'elle apparaît au détour de quelques pages inspirées dans l'œuvre d'Armand Lunel. On a de même pu se poser la question de savoir si le Val de l'Arguenon n'est pas pour Maurice de Guérin un rappel transposé du Cayla<sup>259</sup>. Enfin, c'était une manière de se trouver à l'unisson de Maurice de Guérin, le Languedocien, l'homme du midi qui auprès de Lamennais découvrait un univers océanique, toujours vert, tout nouveau pour lui.

Le manoir de l'Arguenon est évoqué dans un sonnet à la fin du recueil où les procédés de versification, le propos didactique donnent une image assez fidèle de cette bien médiocre poésie :

---

257 (sic)

258 Hippolyte de La Morvonnais, *La Thébaïde des grèves*, ouvrage cité, p. 6

Je vais donc te revoir, ô demeure adorée,  
 Demeure, mes amours, je vais donc te revoir ;  
 Et ton beau paysage et ta mer azurée  
 Dont l'écume blanchit les roches du Cap noir.

Et tu vas me ravir à mon dernier espoir ;  
 Car, malgré moi, je crois encore que ma pleurée,  
 Au perron de ton seuil et dans ta cour murée,  
 Doit, fantôme d'amour, venir me recevoir.

Touchante illusion ! Faut-il donc qu'elle meure ?  
 Mais enfin Dieu le veut, acceptons : voici l'heure  
 Où je dois de mon deuil saisir tout le contour.

O manoir où pour moi mainte faute s'expie,  
 Sur moi tu pleureras comme le vieux Tobie  
 Sur le cou de son fils, à l'heure de son retour<sup>260</sup>.

On saisit ce qui sépare cette poésie de celle de Guérin, de Lamartine. Ce pâle imitateur besogneux qui ne s'épargne aucun lieu commun, aucune cheville aurait permis à Rimbaud de le ranger avec mépris parmi les "versificateurs" dans sa fameuse lettre du "Voyant" (même si l'adolescent de Charleville mettait explicitement Lamartine dans cette catégorie !). Qu'a donc trouvé le musicien dans ces vers alors que dès cette époque son goût le tournait vers des nourritures plus substantielles et novatrices ? Un premier élément de réponse pourrait être que l'atmosphère agreste et un peu mièvre du sonnet choisi par le musicien est dans la veine de certains des textes de Francis Jammes dans le recueil *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* que Milhaud a sélectionnés dans son premier recueil inédit de l'opus 1<sup>261</sup>. On en a la confirmation lorsqu'on constate que le dédicataire de cette pièce est précisément Francis Jammes<sup>262</sup>.

Dans l'œuvre de La Morvonnais, on peut rapprocher le sonnet choisi par Milhaud d'un autre sonnet qui évoque le même paysage dans le recueil de 1838. Il se trouve dans le deuxième *Livre* du recueil et est intitulé *Thébaïde*.

---

259 E. Decahors, *Maurice de Guérin, Essai de biographie psychologique*, ouvrage cité, p.301

260 Hippolyte de La Morvonnais, *La Thébaïde des grèves*, ouvrage cité, p. 303

261 1910/1912

262 Madeleine Milhaud, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 547

La cinquième partie *Fantaisie, Détails rustiques* contient une suite de sonnets répertoriés sous le titre général de *La cabane éboulée* :

Je sais au coin d'un clos une vieille chaumière  
D'où l'on entend des mers mugir les flots lointains  
Auprès de ces débris les corbeaux incertains  
Dans les jours d'ouragan tombent sur la bruyère

Tout autour sur un fond de gravier et de pierre  
S'étend la lande nue ; et mes esprits éteints  
Aux fouillis qu'ils ont faits dans maints livres latins  
Viennent là retrouver la force et la lumière.

Sur ces murs éboulés, souvent je m'assieds seul ;  
Je vois dans un fossé tout rempli de glaïeuls  
La sarcelle au cou d'or et le héron sauvage.

Mon âme initiée aux langages des bruits,  
S'entretient longuement avec le vent des nuits  
Et la vague des mers qui se brise au rivage<sup>263</sup>.

Revenant toujours sur ce lieu d'élection du Val de l'Arguenon, La Morvonnais a rendu présent dans une longue pièce de mai 1834 les différentes composantes du domaine :

La Morvonnais a chanté en une longue pièce la "douce Thébaidé", "nid d'amour solitaire au bord des mers", sa ferme au toit de chaume, l'étang souriant au ciel sous le peuplier qui tremble, les fleurs sur la terrasse, même l'hiver, et les roses du perron, le colombier qui sommeille, les nids des hirondelles au coin des fenêtres, la vague qui mine au loin le cap usé, et la mer qui frémit, sonore, sur l'écueil noir<sup>264</sup>.

Le Sonnet de décembre 1834 qui termine le recueil des trois Poèmes romantiques évoque les mêmes composantes de ce paysage rustique (l'étang, le peuplier, la proximité de la mer ...) mais La Morvonnais choisit la fin du jour qui semble être pour lui un des moments obligés de l'effusion poétique :

Au regard du poète, elle vit la vallée,  
Avec son vieux moulin et ses prés toujours verts  
Et son beau ciel d'azur où les oiseaux des mers  
Sarcelles ou courlis vont traîner leur volée

---

<sup>263</sup> Hippolyte de La Morvonnais, *La Thébaidé des grèves*, ouvrage cité, p. 190, Sonnet VIII

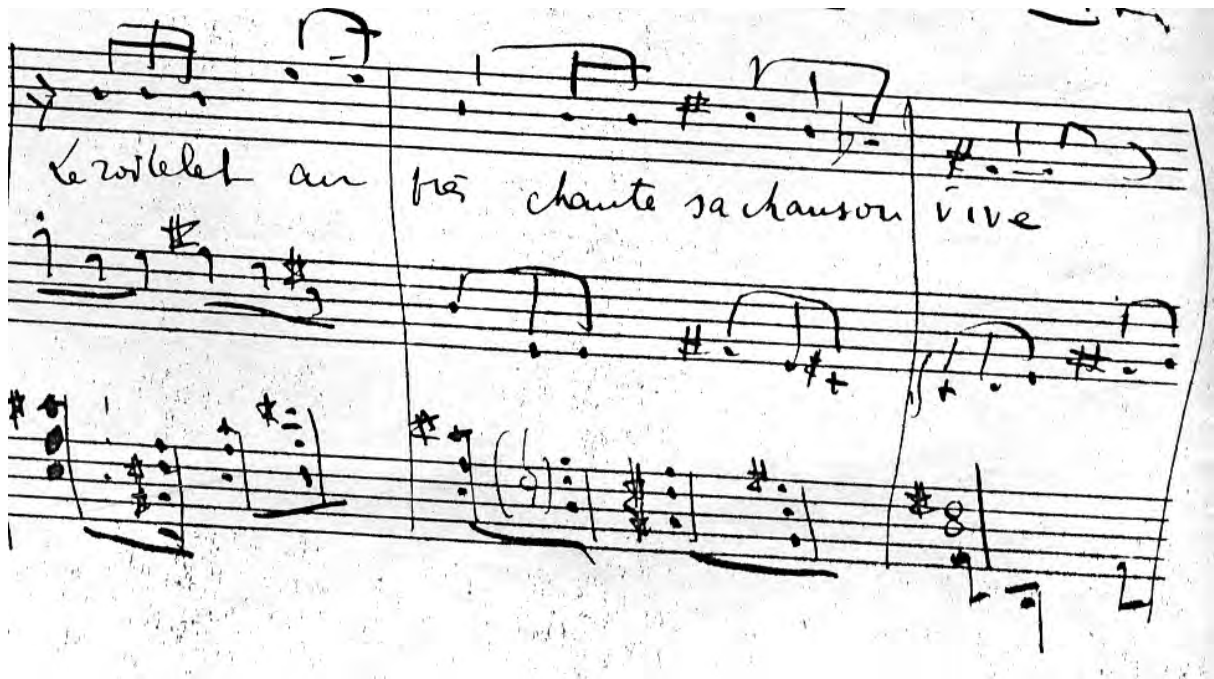
<sup>264</sup> (*Le Val de l'Arguenon*, mai 1834) in E. Decahors, ouvrage cité, p.301

Moi, j'aime à m'asseoir sur la pointe isolée  
De ce rocher montant sourcilleux dans les airs  
Et je vois les canards voguer sur les flots clairs  
De l'étang sous un saule à la tête pelée.

La vache bigarrée erre au bois et les eaux  
Reflètent son image et l'amour des hameaux  
Le roitelet auprès chante sa chanson vive

Et versant le sommeil aux ennuis oubliés  
La mer harmonieuse au bruit des peupliers  
Mêle sa voix et chante à la prochaine rive.

La partition manuscrite inédite dénote un inachèvement qui se manifeste par des ratures dans la partie pianistique sans que soient suggérées les directions arrêtées pour d'éventuelles corrections. La polytonalité oscille entre des rappels ambigus de mi majeur, la majeur, ré majeur alternant à la main droite et à la main gauche. Les ratures semblent concerner ce qui relève du procédé, par exemple deux gammes modales en opposition (l'une ascendante à la main droite, l'autre descendante à la main gauche) pour suggérer l'envol des oiseaux (vers 4). Est-ce là un refus de ce que Boucoucheliev appelle de la "mimusique" lorsque l'exploration du registre aigu du piano correspond aux "sarcelles ou courlis [...] traînant leur volée" ? Sans doute, d'autant plus que la ligne mélodique dévolue à la voix réserve à l'évocation du chant du roitelet un rythme qui renvoie à une précision ornithologique relevant plus du procédé que de l'observation scientifique chère à Olivier Messiaen :



Le musicien adopte la forme cyclique en réutilisant à la fin du morceau un même motif dans des tonalités identiques où la polytonalité souligne deux mouvements contraires de la voix, à l'initiale un mouvement descendant régulier en croches qui connote le regard du poète se posant sur la vallée, en final une inflexion ascendante irrésistible pour laisser entendre la voix des éléments naturels. Le vers initial correspond ainsi au premier vers du dernier tercet. On peut y percevoir comme un effacement du poète qui laisse place à l'expression d'une nature dont la dimension spirituelle permet d'approcher les mystères de l'au-delà. Ne surnage de cette partition esquissée que ce travail sur les seuls moments où les mots font percevoir des inflexions qui vont bien au-delà de leur sens dénoté.

Le musicien a ressenti visiblement un malaise dans la composition inachevée de ce morceau. Est-ce dû à la date mentionnée à la fin du manuscrit<sup>265</sup> ? L'ami Latil a quitté Aix pour Briançon, la guerre est déjà entrée dans les préoccupations quotidiennes, la vie d'adolescent s'achève et Milhaud en ressent le contrecoup immédiat. L'inachèvement, les repentirs, le chantier

<sup>265</sup> 19 août 1914 à l'Enclos



laissé en plan, tout traduit un monde qui s'éloigne et sur lequel le compositeur ne reviendra jamais. Plus profondément c'est une certaine vision de Maurice de Guérin qui s'efface, Milhaud semble réactualiser le débat qui a écartelé Guérin lorsqu'il revint à Paris. L'image convenable du jeune homme construite inlassablement par une Eugénie inquiète et inconsolable était le reflet idéal d'un commerce émotif vécu par les deux amis aixois. Mais Maurice de Guérin ne se réduit pas facilement à cette image sucrée et bien pensante, il est aussi l'auteur du *Centaure* et de la *Bacchante*, il est aussi celui qui a fréquenté certains milieux peu orthodoxes dans le Paris des années 1830. Hippolyte de La Morvonnais cessa toute relation avec Maurice de Guérin à partir de 1837. François du Breil de Marzan dans les souvenirs confiés à Trébutien expliquera les raisons de ce silence réciproque :

Le rire sinistre d'un fils de Voltaire accompagnait les sarcasmes qu'il tirait d'un verre de champagne et qu'il lançait en dînant contre l'état social. S'apercevait-il que nous gémissions sur la liberté de ses discours, quand nous l'entendions prendre, pour ainsi dire, en pitié l'innocence de ceux de ses amis qui avaient assez de principes pour passer, sans la perdre, sous l'arbre qui portait le fruit défendu ? Hélas ! il dut le voir plus d'une fois, mais inutilement alors. [...] Maurice avait changé de monde : il était mort pour celui qui l'avait aimé poète, croyant et heureux<sup>266</sup>.

Tout le dépit de La Morvonnais se cristallisa sur la personne de ce "M. Barbey qui se dit d'Aurevilly"<sup>267</sup>. Lorsque Eugénie lui annonce que c'est le condisciple du collègue Stanislas qui est chargé de la publication des œuvres de Maurice, Hippolyte dira qu'il "doute de l'homme", cet "affreux M. Barbey, aux façons d'agir tant soit peu brutales<sup>268</sup>". E. Decahors voit dans cette lutte l'annonce de celle qui se déclencherà autour de la mémoire de Guérin : d'une part ceux qui voudront, avec Eugénie, faire de lui le chantre de l'âme chrétienne, d'autre part ceux qui verront en lui un authentique poète, sans intention apologétique. Aux susceptibilités bien pensantes de la Morvonnais

---

<sup>266</sup> E. Decahors, ouvrage cité, p.449

<sup>267</sup> *ibid*, p. 450

répondent les évocations de Barbey qui restituent un Guérin dans toute sa dimension d'artiste.

Barbey d'Aurevilly a fait entrer le personnage du poète dans sa propre création. Dans une de ses lettres à Trébutien, l'auteur du *Chevalier des Touches* nous invite à exploiter un de ses *Poèmes en prose*, pour parfaire notre connaissance de Maurice de Guérin. Il s'agit d'*Amaidée* dont le manuscrit est daté de juillet 1835 :

Dans ce poème [...] le Poète *Somegod* (c'était *Guérin*), le Philosophe *Altaï* (si j'avais pu prendre un nom plus haut pour me jucher, je l'aurais fait !), le Philosophe *Altaï*, c'était donc moi. [...] Le profil fuyant de *Guérin*, dans sa nuée céruléenne, ce farouche Endymion qui *chassait* l'infini à la suite de la nature, dans le fond des bois, comme aux bords des mers, *Guérin*, le *quelque Dieu*, car il en avait un en lui, était dessiné avec assez de crânerie, dans cet amphigouri de morale stoïcienne et d'orgueil !<sup>269</sup>

La pièce de Barbey mérite examen dans la mesure où le portrait qui nous est tracé du poète, que nous savons être Guérin, préfigure ce que le *Journal* de Léo Latil développera à l'envi. Barbey était frappé par tout ce que la souffrance pouvait avoir de vague chez Guérin, il essaye de la caractériser ainsi :

Quand les hommes cherchent la solitude, quand on les voit se rejeter au sein quitté de la Nature, on les juge d'abord malheureux. Peut-être ce jugement n'est-il pas trop stupide pour le monde car jamais la Nature n'est plus belle que quand nous avons le cœur brisé. Mais le mystère, l'éternel mystère, c'est la Douleur, cet ange à l'épée flamboyante qui nous pousse du monde au désert et de la vie à la Nature, et qui s'assied à l'entrée de notre âme pour nous empêcher d'y rentrer si nous ne voulons périr ! C'est cette douleur que les hommes n'ont pas vue qu'à la face, et c'est le nom de cette douleur que les hommes ignoraient en *Somegod*. [...] L'habituelle tristesse de son visage n'était pas une tristesse humaine.

---

268    *ibid*, p. 450

269    Lettre citée dans la notice de l'édition J. Petit de Barbey d'Aurevilly, *Œuvres Romanesques Complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1966, Tome II, p. 1575 sqq

Elle n'était humaine qu'en tant qu'elle était tristesse ; car les plus grands sont encore de nous !<sup>270</sup>

Il nous faudra revenir sur cette valorisation de la douleur comme qualité "en soi" lorsque nous aborderons l'étude des textes de Léo Latil. Le vague même de cette tristesse s'éclaire à travers le Poème de Barbey et donne à ce qui pourrait passer pour un trait de caractère une dimension spirituelle et cosmique.

La dernière partie du Poème interroge Somegod sur son identité de Poète par le truchement du personnage féminin Amaïdée. Barbey place dans la bouche de Somegod des cris où se trouvent ramassées toutes les angoisses que le *Cahier Vert* de Guérin décline par ailleurs :

Moi je n'ai qu'une misère pour ma part ; moi, je meurs, comme les lys et l'hermine, d'une seule tâche tombée en mon sein ! Toute la question qui résume ma vie est celle que tu me fais aujourd'hui : "Tu es Poète, où est ta Poésie ? ". O Amaïdée ! de Poésie je n'en ai pas qui m'appartienne. [...] Amer tourment de l'impuissance ! [...] Eh bien, moi, j'aimai la Nature, et toute ma vie fut dévorée par cette passion ! Je l'aimai avec toutes les phrases de vos affections inconnues et que j'entendais raconter. [...] C'est qu'une passion tenait ma vie dans ses serres d'autour, et que les hommes les plus éloquents dans leur culte de la Nature n'en ont parlé que comme on parlerait de beaux arts. [...] Ah ! exprimer l'Amour, cela vous est possible, mais moi, Amaïdée, je ne puis ! Et tu me demandes où est ma Poésie ? Elle est toute dans cet inexprimable amour, qui l'a clouée, comme la foudre, au fond de mon âme, où elle se débat et ne peut mourir. [...] Mais comment posséder la Nature ? A-t-elle des flancs pour qu'on la saisisse ?<sup>271</sup>

L'aventure spirituelle est somme toute la clef de cet étrange personnage, il définit son identité paradoxale ainsi :

Je me sentais rattaché à la vie par l'idée que l'âme, se mêlant au Pan universel, y doit tomber submergée et perdue, et je ne voulais pas anéantir mon amour. Ainsi je répudiais courageusement les promesses du Panthéisme ; car c'étaient ces organes maudits et blessés qui mettaient entre moi et la Nature les rapports d'où naissaient mon bonheur et ma

---

270 Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres Romanesques Complètes*, Tome II, ouvrage cité, p. 1129 sqq

271 ibid, p.1148 sqq

souffrance, et, dans l'incertitude de les détruire, j'aurais refusé d'être Dieu<sup>272</sup>.

Enfin on trouve dans ce Poème un motif qui sera abondamment utilisé par Léo Latil et Darius Milhaud, celui du rossignol et de la tombée de la nuit :

Dieu jeta dans les airs ses poignées d'étoiles, et parmi elles, et plus bas que le ciel, sur la terre obscure, quelque rossignol qui se mit à chanter, pour consoler le monde de la lumière perdue par l'Harmonie<sup>273</sup>.

### 3.4.2 "Justification" du cycle des poètes romantiques masculins

Indéniablement, cet éclairage d'artiste rehausse la figure de Maurice de Guérin et de son entourage menacé par une mièvrerie qui est sans doute l'explication de l'inachèvement du cycle. Un mystère certes demeure ; pourquoi Milhaud a-t-il gardé ces pièces dans ses archives ? À travers Guérin, c'est Léo Latil qu'il préserve, c'est une période de sa prime jeunesse dont la tragédie de la Première Guerre mondiale le sépare à tout jamais. Au-delà de ses aspects biographiques, le rapport avec Maurice de Guérin amène à s'interroger sur la conception que Milhaud pouvait se faire à ce moment-là du Romantisme et paradoxalement on retrouve une des constantes dans l'œuvre du compositeur, constante qui sera au centre des rapports avec Gide : l'inscription du processus créateur dans un classicisme qui en assume paradoxalement la modernité<sup>274</sup>. Les pièces sont dédiées à Raymond Bonheur, André Gide et Francis Jammes. C'est là tout le cercle qui gravite autour de la N R F, la revue qui libère toute l'avant garde d'alors du conformisme et des effets de mode, comme nous l'avons déjà mentionné.

[Maurice de Guérin] est au fond romantique. Il l'est parce qu'il invoque le principe de la liberté dans l'art, qui est pour lui le droit d'exprimer -sentiments et passions- l'état d'âme moderne. [...] Seulement [...] il se refuse à répudier les acquêts du passé. [...] Il croit à l'imitation des anciens. Il prône la nécessité des études graves et difficiles, c'est-à-dire du travail. [...] Maurice de Guérin est romantique, non

---

272    ibid, p.1151

273    ibid, p.1138

274    cf. chapitre 4 à propos de Gide

dans la mesure où le Romantisme s'émancipe du classicisme et s'oppose à lui, mais dans la mesure où le Romantisme, respectant le Classicisme, l'enrichit de son apport et devient la forme moderne du Classicisme éternel<sup>275</sup>.

Si la catégorie de "Classicisme éternel" date quelque peu, Decahors aide malgré tout à comprendre la démarche créatrice de Milhaud supposant des choix en toute connaissance de cause. Si nous nous sommes attardés sur les fragments qui surnagent de ce premier recueil des Poètes Romantiques de l'opus 11, c'est qu'ils contiennent en filigrane les directions qui se cristalliseront dans l'œuvre ultérieure, tout particulièrement lorsque le souci de la modernité saura revivifier une tradition épuisée par la simple répétition.

### 3.5. Cycle romantique féminin : cohérence du recueil de l'opus 19

#### 3.5.1. Un adieu au monde qui s'écroule : déchirements du compositeur au cours du mois d'août 1914

Les trois pièces qui constituent la deuxième série du recueil des *Trois Poèmes Romantiques* (op.19) rassemblent les noms de trois femmes-poètes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Mme Amable Tastu, Mme Dufrénoy et Louise Colet. Si la littérature a retenu le seul nom de cette dernière, c'est plus pour sa longue liaison tumultueuse et compliquée avec Gustave Flaubert que pour la qualité de sa production poétique. Les deux autres noms n'intéressent plus que quelques érudits de l'histoire littéraire. Leur importance dans la production de Milhaud vient plus du climat très particulier qu'ils diffusent, de l'unité de ton qu'ils traduisent, que d'une recherche stylistique sur des textes d'auteurs romantiques mineurs.

Ces trois très courtes mélodies ont été composées à Marseille en quelques jours : le 24, le 25 et le 28 août 1914. Elles sont intimement liées aux circonstances qui bouleversent le cours habituel des choses dans une Europe exaltée et ravagée par la déclaration de guerre de début août 1914. Pour Milhaud, le printemps 1914 est toujours resté un moment privilégié d'une calme fragilité dont l'évocation laisse percer une émotion vive et

rétrospectivement blessée. C'est tout d'abord la dédicace du troisième Quatuor op. 32 que nous réutiliserons dans le chapitre consacré à Léo Latil :

en souvenir du printemps 1914.<sup>276</sup>

C'est ensuite la reconstruction de ces moments précieux dans *Ma vie heureuse* :

Georgette Guller succéda à Koechlin à l'Enclos<sup>277</sup> ; nous faisons tous les jours de longues promenades ensemble ; Léo se joignait souvent à nous et venait passer la plupart de ses soirées à l'Enclos ; il nous lisait de ses vers, Georgette jouait du Chopin, dont elle était une interprète exceptionnelle ; je chantais les mélodies que je venais de terminer sur les derniers poèmes de Léo : *La Tourterelle* et *Ma douleur et sa compagne* ; puis nous allions nous asseoir au grand bassin où les étoiles se reflétaient nombreuses par les nuits sans lune et où nous écoutions en silence les modulations éperdues des rossignols<sup>278</sup>.

Rien d'étonnant alors que les deux premières pièces soient dédiées à Léo Latil et que la dernière le soit à Georgette Guller. Primitivement, le compositeur avait eu l'intention de dédier la première des mélodies à Armand Lunel, la deuxième à Georgette Guller et la troisième à Léo Latil. Le départ de Léo pour Briançon avant de rejoindre le front, les inquiétudes à son sujet expliquent sans doute les repentirs de Milhaud qui rature et modifie la nature des dédicaces. Armand Lunel disparaît de ce recueil, la nature très sentimentale des textes en est probablement la cause et on aura l'occasion de revenir sur la singularité des liens amicaux dans laquelle baigne l'adolescence aixoise.

Le séjour à Marseille correspond à la période où Milhaud cherche à être incorporé dans l'armée, on sait qu'il sera définitivement réformé à cause de sa

---

<sup>275</sup> E. Decahors, ouvrage cité, p.341

<sup>276</sup> Ce troisième Quatuor fera l'objet d'un examen particulier dans le chapitre consacré à Léo Latil.

<sup>277</sup> Rappelons que l'Enclos était la résidence d'été de la famille Milhaud : L'été, mes parents faisaient un grand déménagement ; nous nous installions avec ma grand-mère Précile à la sortie de la ville même, dans une propriété qui nous venait de mon arrière-grand-père. J'ai toujours aimé y aller et c'est un des lieux où j'ai le mieux travaillé. Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 15

santé déficiente et que son désir de servir la communauté nationale le conduira à travailler au sein d'œuvres caritatives, tout particulièrement dans le cadre du Foyer Franco-Belge <sup>279</sup>. Cette fin du mois d'août 1914 est donc une période particulièrement troublée et inquiète. À ceci s'ajoute le désarroi où le plonge l'annonce de la mort tragique d'Albéric Magnard et celle de son cousin marseillais Daniel Palm, premières victimes du déchaînement guerrier dans l'entourage proche du compositeur.

Les trois poèmes développent un même sentiment : celui du "jamais plus". Milhaud a pris soin de recopier en tête de sa partition une citation de Shelley utilisée comme épigraphe par Mme Tastu, nourrie de l'œuvre poétique des Romantiques anglais : "no more, o never more". Ce sont, en français, les mots mêmes du refrain répété par le poète qui ponctue ainsi inexorablement des questions lancinantes et sans objet :

[...]  
 Quand reviendront ces jours où vos mains étaient pleines  
 Vos regards caressants, vos promesses certaines ?  
 Jamais, oh, jamais plus !  
 [...]  
 Nuit, jour, printemps, hiver, est-il rien que je voie ?  
 Mon cœur peut battre encore de peine non de joie,  
 Jamais, oh, jamais plus ! <sup>280</sup>

Le musicien, dans le souci d'unifier ces pièces issues de recueils différents, va même jusqu'à réorienter la tonalité des textes en modifiant le titre du poème de Mme Dufrénoy. Dans le volume<sup>281</sup> unique qui rassemble l'œuvre poétique de l'écrivain, ces vers sont intitulés : "Le besoin d'aimer"<sup>282</sup>. Milhaud les utilise sous le titre générique d'*Élégie*, titre emprunté au recueil tout entier. Pourquoi ce refus d'une caractérisation explicite du "vague des

---

278 *ibid.*, p. 54

279 où il fréquentera Gide et Charles Du Bos

280 "*Plainte*", in Madame Amable Tastu, *Œuvres poétiques* 1838

281 Mme Dufrénoy née Billet, *Élégies suivies de poésies diverses et de deux pièces*, qui ont remporté le prix, l'une à l'Académie Française, l'autre aux Jeux Floraux, 4<sup>e</sup> édition (1821), revue corrigée, augmentée de 4 livres, de notes historiques, et ornée de gravures, Paris, Alexis Eymery libraire, rue Mazarine n° 30, (255 p.)

282 *ibid.* p. 92

passions”, sinon pour gommer tout ce qui, dans ces textes, relève du narcissisme morbide, d’une tristesse sans objet, d’une sensibilité exacerbée ? Le cycle “masculin” relève du “monde d’hier”, même si le sonnet d’Hippolyte de la Morvonnais a été composé le 19 août 1914. Milhaud était encore à *L’Enclos*, il ne s’était pas tout à fait détaché de l’atmosphère privilégiée qui régnait dans ce lieu magique. Les trois mélodies de la fin août sont celles de la rupture de ce bel et fragile équilibre, il ne s’agit plus de s’apitoyer sur un moi douloureux et solitaire, le souffle épique de l’Histoire balaie impitoyablement ce sentimentalisme d’un autre âge. Ces pages prennent alors la valeur d’un journal où la sensibilité d’un artiste exprime une intuition obscure et pourtant paradoxalement clairvoyante : une époque prend fin, non seulement dans la vie subjective du musicien, mais pour toute une génération façonnée par des idéaux qui relèvent encore en grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet inexorable adieu fait intensément souffrir et cette douleur reste sans espoir de salut véritable.

Milhaud a donc pu établir une unité de ton en suggérant tout le désespoir qu’entraîne l’écroulement du monde de la pureté adolescente et l’expulsion du “*vert paradis des amours enfantines*”. Cette unité se manifeste d’abord par l’adoption d’un même type de mouvement dans les trois pièces : “Très modéré” pour *Plainte*, “Lent” pour *Élégie* et “Assez lent” pour *Lassitude*. Ce rythme retenu permet à la ligne mélodique de se développer dans la simplicité d’une énonciation discrète où les questions sans réponse ne correspondent jamais à une élévation ou à une suspension de la voix :



The image shows a handwritten musical score on three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Nuit pour printemps hiver est-il rien que je voie?". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a minor key and features a syncopated, march-like rhythm. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the lyrics "printemps hiver", the second "est-il rien que je", and the third "voie?". The number "283" is written at the bottom right of the score.

Le rythme prend des allures de marche funèbre dans la deuxième pièce qui martèle les mêmes accords sur deux temps en décalant main gauche et main droite tout au long de la pièce suscitant par ce rythme syncopé un lourd balancement annonciateur d'un inexorable destin :

Madame Dufrenoy 182

Pourquoi le puis-je un temps  
 impuissant et re-venir sur je

284

Le climat musical qui en résulte souligne tous les sacrifices que suppose cet adieu sans que jamais subsistent les chances de reconstruire les moments privilégiés. Milhaud sait maintenant que sa jeunesse a pris fin, que rien ne sera jamais comme auparavant et qu'il est entré dans l'heure des épreuves. La succession des titres, adoptée par le compositeur, en est le reflet, puisqu'à la *Plainte* initiale répond la *Lassitude* finale après l'*Élégie* centrale. La musique semble s'évanouir en quelques mesures au piano après le dernier mot prononcé ("torpeur") au terme d'une ligne mélodique descendante :

Si le bonheur ~~est~~ ré-vo-qué il vient  
 ne peut prouver vainement volu-ter-pec

285

Chacun de ces courts poèmes présente en outre la particularité de mêler des vers de différentes longueurs : alexandrins avec octosyllabes ou hexasyllabes. Cette particularité rythmique permet à Milhaud de jouer avec la distribution des accents à l'intérieur de la strophe et du vers en privilégiant les échos et le contraste.

Dans *Élégie*, par exemple, le poème débute ainsi :

"Pourquoi depuis un temps inquiète et rêveuse  
Suis-je triste au sein des plaisirs ?"<sup>286</sup>

Le premier vers, un alexandrin, est l'occasion d'un accent sur la sixième syllabe ("temps" et "rêveuse") de chacun des deux hémistiches, le deuxième vers, un octosyllabe, accentue la troisième syllabe ("triste") avant la coupe et la cinquième après cette coupe ("plaisirs"). Cette répartition des temps forts

---

285 extrait de la partition manuscrite de Darius Milhaud, *Lassitude*, sur un texte de Louise Collet, dernières mesures avec la signature de Darius Milhaud

entre pair et impair fait correspondre deux à deux des tenues d'égale longueur : une noire pour "temps" et "plaisirs", la valeur de deux croches d'un triolet pour "rêveuse et "triste". Milhaud insiste en sus sur l'assonance en [i] à l'intérieur du même vers (triste et plaisirs) équilibrant ainsi mélodiquement le jeu des correspondances rythmiques.

Le travail musical contribue donc à renforcer l'unité d'inspiration de ce second recueil. Il parvient à souligner ce qui permet de relier les textes de ces trois poètes féminins que seule la volonté du compositeur a rassemblés dans une œuvre commune. Il n'en reste pas moins que l'érudition de Milhaud traduit ici un goût paradoxal pour le texte rare donnant un éclairage très particulier sur sa connaissance intime du Romantisme. Si Milhaud a composé cette deuxième série de l'op. 19 en donnant une cohérence à la collection des textes choisis, sans égard pour la chronologie, l'examen de ces trois univers poétiques féminins gagnera à suivre l'ordre des générations, c'est-à-dire d'abord Mme Dufrénoy, puis Mme Amable Tastu et enfin Louise Colet<sup>287</sup>.

### 3.5.2. Mme Dufrénoy : l'Élégie, forme romantique

La carrière littéraire de Mme Dufrénoy, née Adélaïde Gillette Billet, qui vécut de 1765 à 1825, est liée au Premier Empire et à la faveur de son amant Louis de Fontanes<sup>288</sup> avec qui elle entretient une longue liaison depuis 1787. Le soutien de l'organisateur du système universitaire impérial, président du Corps législatif, serviteur zélé de Napoléon Ier et compagnon d'armes de Chateaubriand ne lui fera jamais défaut. Épouse d'un procureur ruiné et aveugle, elle écrivit, pour vivre, divers ouvrages d'éducation qui lui valurent une pension de l'Empereur, pension qui continuera à lui être versée pendant la période de la Restauration<sup>289</sup>. La reconnaissance qu'elle exprime au Grand Maître des Universités est publique, on peut en trouver témoignage

---

<sup>286</sup> Mme Dufrénoy, *Le besoin d'aimer*

<sup>287</sup> Alors que Milhaud suit l'ordre suivant : Mme Amable Tastu, Mme Dufrénoy, Louise Colet

<sup>288</sup> (1757-1821), il fut aussi un ami très proche de Chateaubriand

dans la note d'une pièce de vers intitulée *Le Luxembourg*. L'inspiration qui prend naissance dans ce parc parisien est la source d'une poésie renouant avec les canons de la beauté classique :

[...] Si le flatteur des rois, esclave du grand ton,  
Promène son ennui sous un plus beau feuillage,  
Des chastes sœurs, le nourrisson  
L'élève des beaux arts, l'astronome, le sage,  
Visite chaque jour ton inspirant ombrage. [...] <sup>290</sup>

À propos de ces vers bien médiocres, si ce n'est à la rigueur les deux vers conclusifs<sup>291</sup>, Mme Dufrénoy rend hommage à son amant en le célébrant en tant que poète ; l'Histoire n'a retenu que le rôle public de Fontanes mais "(ses) occupations politiques et universitaires [...] ont fait grand tort à une réputation littéraire qui, du vivant du poète rivalisait avec Delille"<sup>292</sup>. Pour les contemporains, point de mystère et dans les milieux parisiens circulait alors un mot d'esprit qui ne laisse planer aucun doute sur les relations entre Fontanes et l'auteur des *Élégies* :

Quand enfin ses *Élégies* parurent dans l'édition complète, Fontanes, qui était alors Grand-Maître de l'Université, était si clairement désigné que tout le monde, en jouant sur le mot, disait que l'amour "était un Grand-Maître"<sup>293</sup>.

Un témoignage de Chateaubriand complète admirablement ces échos. Les relations amoureuses entre Mme Dufrénoy et Fontanes n'avaient donc rien de secret pour les milieux plus ou moins autorisés ! :

Fontanes m'a fait faire un dîner fort gai dans ma vie. Nous étions pour convives moi, Guinguené, Flins, le chevalier de Parny. La Harpe qui prétendait qu'il n'allait plus à ces parties de *jeunes gens*, nous avait envoyé sa femme. Mme du

---

<sup>289</sup> Henri Potez, *L'élégie en France avant le Romantisme (de Parny à Lamartine), 1770-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1898, 488 p., p. 398

<sup>290</sup> Mme Dufrénoy, *Élégies*, op. cité, p. 85

<sup>291</sup> [...] Dans ce jardin solitaire et paisible  
Il est doux de rêver, et plus doux de pleurer.

<sup>292</sup> Aileen Wilson, *Fontanes (1757-1821), Essai biographique et littéraire*, Paris, éd. de Boccard, 1928 (356p.), p. 10

<sup>293</sup> *ibid.*, p. 113

F....<sup>294</sup>, la poétesse et la maîtresse de Fontanes, y était, et ce qu'il y a de bien français, c'est que le mari y était aussi et qu'il ne s'apercevait de rien. Grande chère, bon vin, pas trop poètes ; cependant, nous ne pûmes nous empêcher de l'être un peu<sup>295</sup>.

Aux dires de sa biographe, la vie amoureuse de Fontanes était loin d'être sage et parallèlement à ses amours avec Mme Dufrénoy, il s'était épris "de la célèbre comédienne Mlle Des Garcins", ce qui autorise la formulation d'une réprobation morale bien pensante : "à cette période de sa vie, Fontanes ne se distingue pas par le sérieux de son caractère"<sup>296</sup>.

Il est vrai qu'avant l'éclatement de la Révolution, la société intellectuelle brillante qui fréquentait la maison du Procureur du Châtelet avait été l'occasion de cet inattendu coup de foudre entre Fontanes, alors auréolé d'une vraie gloire littéraire, et la très jeune femme mariée à l'âge de 15 ans :

Cette liaison n'eut rien de platonique. [...] Fontanes était alors élégant, libertin et cynique. [...] La poétesse fut tout absorbée dans son amour : "Imaginez-vous, disait-elle à Coulmann, que je distinguais de loin le fiacre qui l'amenait." Le fiacre vient de plus en plus rarement. Pourtant le commerce poétique existait toujours entre les deux amants désunis. Fontanes donnait des conseils à Mme Dufrénoy, et les malveillants allaient jusqu'à l'accuser de faire les vers de son ancienne maîtresse<sup>297</sup>.

Si les témoignages publics d'admiration de Mme Dufrénoy tiennent dans l'ombre ses déboires et ses déceptions (pouvait-il en être autrement ?), ils n'en affirment pas moins une allégeance qui tient autant à la position éminente de l'homme public qu'aux talents littéraires d'un amant dont l'inconstance ne prête guère à conséquence :

---

<sup>294</sup> indéniablement Mme Dufrénoy, au témoignage d'Aileen Wilson (ouvrage cité, p. 117) : Chateaubriand a gardé le souvenir d'un dîner fort gai que Fontanes lui fit faire. Pour convive il y avait outre lui-même, Guinguené, Flins, le chevalier de Parny, La Harpe (...) Enfin Mme Dufrénoy, la poétesse et l'amie de Fontanes. Aileen Wilson, dans un souci moralisateur, se garde bien de rapporter la source de l'hilarité de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* !

<sup>295</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition intégrale établie par Maurice Levailant, Flammarion, 1949, Tome 1 Appendice XII, (correspondant aux chapitres 12, 13, 14 du Livre IV), p. 630

<sup>296</sup> Aileen Wilson, *Fontanes ...*, ouvrage cité, p. 114

<sup>297</sup> Henri Potez, *L'élégie en France...*, ouvrage cité, p.397

M. de Fontanes, aujourd'hui Pair de France, a retracé avec un charme particulier les amours d'Henri IV et de Gabrielle, dans un poème intitulé *La Forêt de Navarre*. Ce poème composé dans sa plus tendre jeunesse révéla qu'il serait un jour le premier de nos poètes et de nos orateurs<sup>298</sup>.

Mme Dufrénoy dans ses *Élégies* célèbre certes l'amour, mais pour en traduire plutôt les tourments, fruits amers de son expérience avec Fontanes :

Il y a dans ces petits poèmes, une passion intense, jointe à beaucoup de simplicité et de pureté de forme. Mais Fontanes est volage et l'amour qu'elle peint est tout fait de tourments et d'inquiétude :

Passer ses jours à désirer  
Sans trop savoir ce qu'on désire. [...] <sup>299</sup>

Après 1815 et le retour des Bourbons, le salon de l'égérie du Président du Corps législatif constitue un des petits cénacles de l'opposition libérale. "Sa pensée resta fidèle à l'Empire"<sup>300</sup>. Les jeunes Romantiques voient dans les *Élégies*, dont la première édition date de 1807, l'une des premières manifestations de la nouvelle sensibilité poétique.

Cet unique volume de vers se divise en douze livres. "Le recueil de Mme Dufrénoy est un petit roman versifié"<sup>301</sup>. Il débute par un long texte qui prétend reconstituer l'origine de l'épigramme. Mme Dufrénoy évoque un poète féminin de l'Antiquité : Erinne. Il est précisé qu'Erinne est "un poète lyrique que les Anciens ont placé à côté de Sapho. Il ne nous est parvenu aucun vers d'Erinne"<sup>302</sup>. C'est d'abord l'évocation de la jeune fille dans une veine néo-classique :

La nuit, lorsque Phébé, des hauteurs du Parnon,  
Brillante, souriait aux danses du vallon,  
Erinne, qu'entouraient les nymphes des montagnes,

---

298 Mme Dufrénoy, *Elégies*, ouvrage cité, p.229 (note)

299 Aileen Wilson, *Fontanes ...*, ouvrage cité, p. 114

300 Henri Potez, *L'épigramme en France...*, ouvrage cité, p.398

301 Henri Potez, *L'épigramme en France...*, ouvrage cité, p.402

302 Mme Dufrénoy, *Elégies*, (ouvrage cité), p. 225 (note). Précisons que cette information est démentie par François Chamoux, *La civilisation grecque*, Paris, éd. Arthaud, 1968, p. 310 : En revanche, une poétesse rhodienne, Erinna, qui mourut jeune, fit revivre à sa façon les accents de Sapho dans un poème en hexamètres, *La Quenouille*, dont un papyrus a rendu des fragments, et dont l'inspiration, sinon la forme, mérite d'être appelée lyrique.

Mêlait ses pas légers aux pas de ses compagnes ;  
 Son luth, moins grave alors et plus mélodieux,  
 Cadençait mollement des hymnes gracieux,  
 Que répétaient sept fois les échos de l'Alphée.  
 Sa voix renouvelait les prodiges d'Orphée.  
 On vit un dieu lui-même, à ces accords rivaux,  
 Abandonner Syrinx, et briser ses roseaux<sup>303</sup>.

Erinne tombe amoureuse de Phanor, descendant de Pelops, dernier roi d'Athènes, lors d'une fête en l'honneur de Minerve à Argos. Ce coup de foudre est commenté ainsi :

Amants, ah ! redoutez une imprudente ivresse ; [...]  
 Que de pleurs vont coûter un instant de délire ! [...] <sup>304</sup>

La guerre entre Thèbes et Argos éclate, Phanor vaillant héros marche à la tête des troupes pour sauver la patrie et meurt héroïquement, il est ramené par ses guerriers en triomphe. C'est alors que la mort des deux amants est l'occasion de l'invention par Vénus de cette nouvelle forme qu'est l'élégie :

[...] Phanor, hélas ! Phanor, porté par ses guerriers,  
 S'offre à ses yeux, couvert de funèbres lauriers.  
 Après un long effort, il ouvre sa paupière :  
 "Calme ton désespoir. J'ai rempli ma carrière,  
 La patrie est sauvée, et je meurs près de toi."  
 Il a dit et n'est plus. Modèle de la foi,  
 Sur le sein d'un époux bientôt Erinne expire.  
 Vénus au même instant s'empare de sa lyre,  
 La couvre de baisers, l'attache à des cyprès.  
 "Sois l'écho de l'amour, sois l'écho des regrets,  
 Dit-elle, et qu'à jamais tes plaintes ravissantes  
 De leurs tendres chagrins consolent les amantes<sup>305</sup>.

Lorsque Madame Dufrénoy place son recueil sous le patronage tutélaire de la mythologie et des héros de l'Antiquité, elle fait bien plus que de recourir à un thème poétique. Elle trace une des voies que le Romantisme exploitera, en particulier, pour ce qui nous intéresse, Maurice de Guérin lorsqu'il compose ses grands poèmes en prose. À partir de ce constat, il est tentant de faire aussi le rapprochement avec Milhaud qui, des *Choéphores* aux *Opéras-*

---

303 Mme Dufrénoy, *ibid.*, p. 3

304 *ibid.*, p. 7

305 *ibid.*, p. 9



*Minutes*, alimente une partie non négligeable de son œuvre de ces sujets antiques, à la période où il s'affirme justement comme créateur d'une esthétique de la modernité dans le monde musical du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle français. L'utilisation de l'œuvre de Mme Dufrénoy confirme la permanence d'une inspiration qui puise sa vitalité aux sources mêmes de la culture classique. Rattacher le souffle élégiaque à la légende de la femme-poète ravagée par l'amour et sauvée par le chant, c'est en fait affirmer du même coup que les sentiments douloureux trouvent le mode d'expression de la part la plus intime de l'être du créateur, au même titre que les envolées de l'inspiration épique. Ceci au moment même où Milhaud poursuit son travail sur les textes de Claudel<sup>306</sup> traversés eux aussi d'élans épiques et où il met au point la forme du grand opéra avec *La Brebis Egarée*<sup>307</sup> à partir de l'œuvre de Francis Jammes.

Les élégies s'enchaînent dans le recueil de Mme Dufrénoy en suivant toutes les étapes du développement du sentiment amoureux. Au *Premier moment de l'amour* succèdent *Le Répit*, le *Serrement de main*, la *Prière*, le *Pouvoir d'un amant*, le *Prix*, la *Journée d'une amante*. Cette dernière pièce esquisse une scène d'intérieur respirant un charme suranné :

[...] On frappe : c'est lui ! ... Promptement  
 Relevons notre chevelure,  
 Qui tombe négligemment ;  
 Arrangeons ce nœud ; la parure  
 Ne messied pas au sentiment,  
 Et l'art n'est plus que la nature  
 Alors qu'on s'embellit pour plaire à son amant<sup>308</sup>.

L'ouvrage regorge de ce genre de tableautins où la sensibilité féminine chante les vicissitudes et les tourments de l'amour.

Milhaud a emprunté son texte au livre V qui regroupe huit pièces<sup>309</sup>. Nous avons déjà observé que le musicien s'est servi du sixième texte en le

---

306 *Agamemnon*, op.14 (1913), *Les Choéphores*, op.24 (1915)

307 op. 4 (1910-1914)

308 Mme Dufrénoy, ouvrage cité p. 25

dépouillant du titre qui est le sien dans l'édition originale et nous avons essayé de comprendre la motivation d'un tel choix. L'ensemble de ce livre V est consacré aux souffrances qu'occasionne un amour trahi. Dans *À un amant*, l'acte d'accusation est dressé :

Je sais qu'il n'est plus de fidèles amants  
L'ingrat qui me jurait une ardeur si profonde  
M'apprit à douter des serments.  
[...]  
Un soir, il me quitta d'une voix attendrie ;  
Il me promit de m'adorer toujours :  
Le lendemain, je fus trahie<sup>310</sup>.

Cette trahison initiale entraîne des conseils prodigués à celles qui sont considérées comme ses sœurs en infortune :

Ne prête point l'oreille au langage flatteur  
D'un sexe vain et séducteur,  
Qui même en l'adorant aime à trahir le nôtre.  
Tout amant, Zélime, est trompeur,  
Et lorsque de l'amour, on connut le bonheur,  
On n'en veut plus connaître un autre<sup>311</sup>.

Il ne reste après ces chagrins que la recherche de maigres consolations, tout d'abord "le regret"

[...] Semblable à ce ruisseau qui coule dans nos champs,  
Ainsi coule ma vie, uniforme et paisible.  
Cependant quelquefois, sur le soir d'un beau jour,  
Mon cœur se sent pressé par la mélancolie ;  
Je ne regrette plus l'amant qui m'a trahie ;  
Je regrette encore mon amour<sup>312</sup>.

Mais la femme trahie est avant tout nourrie de poésie. Sa lecture de Pétrarque est teintée de mélancolie et de tristesse :

[...] Revenez ; Pétrarque à la main,  
Nous pourrions quelquefois encore,  
Sous l'ombre et dans la paix du bois le plus prochain  
Lire ensemble les vers qu'il soupira pour Laure.

---

309 1) *À un amant*, 2) *À une insensible*, 3) *Le Luxembourg*, 4) *À une jeune fille*, 5) *À une amie*, 6) *Le besoin d'aimer*, 7) *Le regret*, 8) *Sur la mort de Florian*.

310 *ibid.*, p. 82

311 *ibid.*, p. 88, *À une jeune fille*

312 *ibid.*, p. 94 (*Le regret*)

D'un amour malheureux, la plainte et le tourment  
Trompera les chagrins et du mien et du vôtre<sup>313</sup>.

Les vers consacrés à la mort de Florian rattachent le premier Romantisme français à la tradition pastorale classique, c'est-à-dire à Honoré d'Urfé à travers *L'Astrée* :

[...] Pleurez, grâces, pleurez Amours ;  
Pleurez, ô vous bergers sensibles !  
Du chantre de vos mœurs paisibles  
La lyre se tait pour toujours ! <sup>314</sup>

Une note évoque aussi André Chénier<sup>315</sup> :

Les muses le consolait de ses malheurs, et son arrêt était porté, lorsqu'il soupira sur sa lyre les sentiments d'une jeune personne compagne de sa captivité. Il les retrace de la manière la plus touchante dans une élégie intitulée *La jeune Captive*<sup>316</sup>.

Mais c'est à un autre poète de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup>, à Parny<sup>317</sup>, que Mme Dufrénoy doit, à ses dires, sa vocation poétique. Dans le poème déjà cité, *Le Luxembourg*, elle évoque le nom de l'auteur élégiaque né à l'île Bourbon et elle le rattache à la tradition classique<sup>318</sup> :

Jadis dans un bosquet pareil,  
Aux derniers rayons du soleil,  
Tibulle soupira sa première élégie.  
Parny, chantre aimé des amours,  
Non moins voluptueux, plus tendre que Catulle,  
Parny que les muses toujours  
Nommeront le second Tibulle<sup>319</sup>.

---

313 *ibid.*, p. 91 (*À une amie*)

314 *ibid.*, p. 95 (*Sur la mort de Florian*)

315 La mention d'André Chénier ne pouvait qu'être chère à Milhaud dans la mesure où les ultimes travaux de composition d'Albéric Magnard célébraient ce poète et que Milhaud choisira de terminer sa conférence de 1916 sur le rapprochement de ces deux artistes sacrifiés aux remous de l'Histoire.

316 Mme Dufrénoy, ouvrage cité, p. 239

317 1753-1814

318 Henri Potez, *L'élégie en France...*, ouvrage cité, p.394 : Mme Dufrénoy était illustre sous le Premier Empire. On la rapprocha couramment de Parny, qui était alors une manière de grand poète. [...] Elle trône au premier rang des femmes élégiaques, jusqu'au jour où elle sera remplacée et éclipsée par Desborde-Valmore..

319 Mme Dufrénoy, ouvrage cité p. 87

La mention du nom de Parny est l'occasion d'une confession autobiographique où Mme Dufrénoy essaye de caractériser ce qui lui semble être l'originalité d'une écriture féminine :

Dans mon extrême jeunesse, on me fit présent des élégies de cet auteur divin ; déjà la passion de la poésie dévorait mon âme : j'étais sensible et malheureuse, l'élégie devenait mon domaine. Pour bien me pénétrer de ses différents caractères, j'étudiai les anciens, je ne quittai plus Tibulle, Catulle et Properce : ils occupaient mes jours, enchantaient mes veilles ; bientôt je les sus par cœur, et cependant je les lisais sans cesse. Parny me sembla les avoir atteints, et je cherchai à suivre ses traces sans néanmoins l'imiter, l'amour n'ayant pas chez les femmes la même expression que chez les hommes. Moins passionné, peut-être plus tendre, ces nuances me parurent ouvrir un nouveau sentier à l'élégie<sup>320</sup>.

Milhaud saura se souvenir de cette filiation en utilisant dix années plus tard quatre courts poèmes de Catulle avec l'accompagnement peu habituel d'un seul violon<sup>321</sup>. La manifestation de telles rencontres explique sans doute ce qui peut paraître paradoxal dans les choix du compositeur, obéissant en fait à des échos plus ou moins explicites qu'on peut retrouver en feuilletant les volumes familiers du musicien.

Le recueil de Mme Dufrénoy se clôt sur une *Élégie* "qui a remporté le prix à l'Académie des jeux floraux le 3 mai 1816". Cette pièce ne pouvait que toucher le jeune homme dont l'identité juive a toujours été clairement affirmée. Il s'agit des *Plaintes d'une jeune israélite sur la destruction de Jérusalem*. On y retrouve des accents que le musicien développera dans des compositions plus tardives :

O mes pleurs ! ne tarissez pas,  
Mouillez jour et nuit ma paupière. [...]  
Cependant Dieu l'a dit (il ne m'a jamais trompé) :  
Juda, qu'en ce moment sa colère humilie,  
Des fers de son vainqueur quelque jour échappé,  
Verra de Salomon la cité rétablie.  
Mais sous un autre ciel on nous entraîne, hélas !

---

<sup>320</sup> ibid., p. 230, note 18 sur Parny

<sup>321</sup> *Quatre poèmes de Catulle*, op. 80, 1923, dédiés à S. (Swanie, c'est-à-dire Madeleine Milhaud).

Soleil, cache-moi ta lumière :  
 O mes pleurs ! ne tarissez pas,  
 Mouillez jour et nuit ma paupière<sup>322</sup>.

Cette déploration était une manière indirecte de parler de la France envahie après Waterloo<sup>323</sup>. La présence d'une telle inspiration, certes allégorique, mérite d'être relevée, dans la mesure où elle traduit la douleur de tous les vaincus, dans une Europe qui se relève à peine des bouleversements tragiques de l'épopée napoléonienne. Nul doute que Milhaud, à la lecture d'une telle pièce, n'ait été doublement ému, en tant que juif et en tant que jeune homme privilégié parce que survivant, confronté pour la première fois au drame cruel de l'Histoire.

Cette lecture de l'œuvre poétique de Mme Dufrénoy nous met en présence d'un univers où les traces d'une sensibilité romantique se lisent déjà dans une phraséologie classique. Sainte-Beuve porte sur elle un jugement sévère, non exempt d'un brin de misogynie, ce que marque Henri Potez :

Elle avait, [dit Sainte-Beuve<sup>324</sup>] de la composition, du dessin jusque dans l'élégie. [Et il a bien vu ce qui lui manquait] les images font défaut, l'expression est restée terne et abstraite. Le ton gris domine. Il est difficile, en général, à une femme de se créer sa palette ; elle accepte d'ordinaire celle de son temps, Mme Dufrénoy reçut la sienne des mains de Fontanes ... [Et plus loin il lui reproche] la pose de muse, le geste théâtral<sup>325</sup>.

Œuvre de transition, œuvre qui se rattache fortement au passé tout en ouvrant les "sentiers" des nouvelles écoles littéraires" (pour reprendre une expression de Mme Dufrénoy elle-même), la pièce utilisée par Milhaud en acquiert le charme désuet, un peu suranné des choses qui, tout en témoignant d'une époque révolue, rendent sensible la fuite irrémédiable du temps dans un douloureux lamento. En donnant à ce texte le statut

---

322 Mme Dufrénoy, *Élégies*, ouvrage cité p. 198

323 Henri Potez, *L'élégie en France...*, ouvrage cité, p.398

324 "Nouveaux Lundis", note de l'ouvrage d'Henri Potez, *L'élégie en France...*, ouvrage cité.

325 Henri Potez *L'élégie en France...*, ouvrage cité, p.402

symbolique de l'adieu, Milhaud prépare ainsi, sans développement inutile, les métamorphoses futures.

### 3.5.3. Mme Amable Tastu

La notoriété de Mme Amable Tastu a été grande dans les milieux artistiques et littéraires du début du XIX<sup>e</sup> siècle. En témoigne le profil sur médaillon en ronde bosse que David d'Angers en a laissé à côté de ceux de toutes les gloires du Romantisme français (Hugo, Vigny, etc.). Des écrivains et non des moindres (Lamartine, Sainte-Beuve) ont apprécié son talent et ont laissé d'importants témoignages la concernant. Milhaud, en sélectionnant le poème intitulé *Plainte*, choisit un des rares poètes féminins<sup>326</sup> reconnu par ses pairs même si la postérité se montre sévère dans l'appréciation de sa poésie.

L'œuvre de Mme Tastu se veut explicitement un prolongement de celle de Mme Dufrénoy. Sainte-Beuve, en retraçant la biographie de cette "femme illustre"<sup>327</sup>, explique comment la relation s'est construite :

Toute cette famille<sup>328</sup> voyait beaucoup Madame Dufrénoy, le poète élégiaque classique du moment. Un contemporain a parlé de cette relation en termes fort justes :

"M. Voïart, qui habitait Choisy [...] avait amené à Mme Dufrénoy sa jeune fille célèbre bientôt sous le nom de Mme Tastu. Agée de quinze à seize ans, Mademoiselle Voïart, par un don inné, chantait déjà les oiseaux, les fleurs la nature, dans des vers simples, faciles qui coulaient de source et qui, en harmonie avec son air pur et virginal, ses yeux à fleur de tête, sa figure douce, languissante et inspirée à la fois<sup>329</sup>".

Une lettre de Mme Dufrénoy à M. Coulmann, du 27 septembre 1816, annonçait le mariage de la jeune fille, âgée de dix-huit ans :

"Hier 26, Amable a reçu la main de Tastu. J'ai rempli l'office de mère. La cérémonie a été belle et touchante.

<sup>326</sup> Il manque bien sûr la présence du seul poète-femme que la postérité met au rang des plus grands : Marceline Desbordes-Valmore. Sainte-Beuve rapporte néanmoins ces mots de l'auteur des *Roses de Sâadi* : Madame Tastu, modèle des femmes ... C'est une âme pure et distinguée, qui lutte avec une tristesse paisible contre sa laborieuse destinée. *Son talent est comme sa vertu, sans une tache* ... Je l'aime ; je la trouve souffrante et jamais moins courageuse. Douce femme que je voudrais oser nommer soeur ! Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, Portraits de femmes et portraits littéraires*, Paris, éditions Garnier Frères, 1872, p.1

<sup>327</sup> *ibid.*

<sup>328</sup> C'est-à-dire la famille Voïart, nom de jeune fille de Mme Tastu

<sup>329</sup> J.J. Coulman, *Réminiscences*, tome I<sup>o</sup>, p. 113 (note de Sainte Beuve, opus cité p.2)

Amable a montré beaucoup de décence, de piété et de modestie, sans montrer de timidité. Tastu était brillant d'allégresse ; Amable ne regardait jamais son nouvel époux, mais elle portait tour à tour ses regards sur chacun de nous avec ce doux sourire qui semblait nous dire : *Je suis sûre d'être heureuse !*"<sup>330</sup>

Ces relations intimes avec Mme Dufrénoy expliquent la présence, dans le recueil des *Œuvres Poétiques*, d'un long poème qui s'intitule *Sur la mort de Mme Dufrénoy*<sup>331</sup>. Ces vers livrent plusieurs clefs pour comprendre ce qui dans cette caractérisation féminine de l'écriture a pu retenir l'attention du jeune compositeur. Le poème est placé sous le patronage du poète anglais Thomas More avec une épigraphe qui insiste sur le devoir de mémoire :

And the tear that we shed, tho'in secret it rolls,  
Shall long keep his memory green in our souls<sup>332</sup>.

On retrouve dans cette pièce l'inspiration néoclassique qui baignait les vers de sa devancière :

[...]  
Je ne le pouvais croire ! Il est donc vrai, c'est elle,  
C'est elle qui nous fuit, c'est elle que je perds !  
Cessez, fils d'Apollon, cette plainte fidèle,  
Et ces pieux concerts.

Non, non, ce n'est pas vous, c'est moi qu'elle a nommée,  
La crédule amitié l'aveuglait dans son choix ;  
C'est à mes faibles chants que de sa renommée  
Elle a légué le poids [...]<sup>333</sup>.

Dans ce discours funèbre, qui suit les règles de la rhétorique classique (on peut reconnaître ici l'exorde qui insiste de façon stéréotypée sur l'indignité de celle qui dresse le panégyrique de la disparue), le second point du parcours obligé est l'insistance sur les qualités de la défunte :

[...]

---

330 Sainte-Beuve, *Causeries* ..., opus cité, p. 2

331 Mme Amable Tastu *Œuvres poétiques*, Paris, sans nom d'éditeur, 1838, p.153

332 *ibid.* p. 153, Mme Tastu propose la traduction suivante : Et les larmes que nous versons, quoiqu'elles coulent en secret, entretiendront longtemps sa mémoire vivante dans nos âmes

333 *ibid.*

Quel Français oubliera<sup>334</sup>, pour de nouveaux accords,  
 Celle qui réveilla la lyre lesbienne  
 Inconnue à nos bords !

Chants d'amour, purs accens<sup>335</sup> dignes du siècle antique,  
 Mélodieux soupirs, chers au sacré vallon,  
 Contre le temps ingrat votre pouvoir magique  
 Protégera son nom ! [...] <sup>336</sup>

On retrouve ici la filiation avec Sapho (allusion à Lesbos) que Mme Dufrénoy, on s'en souvient, revendiquait pour justifier la réutilisation moderne de l'épigramme à travers l'histoire légendaire d'Erinne. L'appel à la postérité se fonde donc sur l'originalité d'une inspiration strictement féminine dont l'inspiratrice reste la poétesse grecque. Ces allusions à la culture classiques sont celles qui nourrissent également, rappelons-le, l'univers poétique de Maurice de Guérin.

Le discours se clôt sur la touche personnelle qui renvoie à la douleur intime de l'auteur de l'éloge funèbre :

Maintenant laissez-moi dans l'ombre et le mystère  
 Pleurer les doux avis dont l'espoir m'animait,  
 L'accueil accoutumé, la voix qui m'était chère,  
 Et le cœur qui m'aimait.

Heureuse de pouvoir, dans ma douleur profonde,  
 Sur sa tombe en secret déposer quelques fleurs,  
 La regretter tout bas, et dérober au monde  
 Des yeux mouillés de pleurs ! <sup>337</sup>

Cette atmosphère de tristesse baigne l'ensemble des textes de la poétesse. Lamartine en a été particulièrement ému et il trouve en elle un écho aux thèmes qui nourrissent sa propre poésie : la mort injuste de l'enfant (sa fille Julia), la dévotion à la mère, le regret du pays natal ... Selon le témoignage de Sainte-Beuve, il dédie alors ces stances à l'auteur de *Plainte* :

---

334 sic

335 sic

336 Mme Amable Tastu *Œuvres...*, ibid.

337 ibid., p. 156



1-Dans le clocher de mon village 7C'est qu'au lieu des jeunes prières  
 Il est un sonore instrument, Ou du *Te Deum* triomphant,  
 Que j'écoutais dans mon jeune âge Il fait vibrer les froides pierres  
 Comme une voix du firmament. De ma mère et de mon enfant ! ...

2-Quand après une longue absence 8-Ainsi, quand ta voix si connue  
 Je revenais au toit natal, Revint hier me visiter,  
 J'épiais dans l'air, à distance, Je crus que du haut de la nue  
 Les doux sons du pieux métal. L'ancienne joie allait chanter.

3-Dans sa voix je croyais entendre 9-Mais, hélas ! du divin volume  
 La voix joyeuse du vallon, Où tes doux chants m'étaient ouverts,  
 La voix d'une sœur douce et tendre, Je ne sais quel flot d'amertume  
 D'une mère émue à mon nom. Coulait en moi dans chaque vers !

4-Maintenant quand j'entends encore 10-C'est toujours le même génie !  
 Ses sourds tintements sur les flots, La même âme, instrument humain !  
 Chaque coup du battant sonore Mais avec la même harmonie  
 Me semble jeter des sanglots. Comme tout pleure sous ta main !

5-Pourquoi ? Dans la tour isolée 11-Ah ! pauvre mère ! ah ! pauvre femme !  
 C'est le même timbre argentin, On ne trompe pas le malheur ;  
 Le même hymne sur la vallée, Les vers sont le timbre de l'âme ;  
 Le même salut au matin. La voix se brise avec le cœur !

6-Ah ! c'est que, depuis le baptême, 12-Toujours au sort le chant s'accorde ;  
 Le mélancolique instrument Tu veux sourire en vain, je vois  
 A tant sonné pour ceux que j'aime Une larme sur chaque corde,  
 L'agonie et l'enterrement ! Et des frissons sur tous les doigts

13-A ces vains jeux de l'harmonie  
 Disons ensemble un long adieu :  
 Pour sécher les pleurs du génie,  
 Que peut la lyre ? ... Il faut un Dieu ! <sup>338</sup>

Sainte-Beuve, pour sa part, explique à sa manière, la désaffection dont semble souffrir le poète à la fin des années 1830. Il rappelle les vers qu'il écrivait en réponse à ceux de Mme Tastu en 1832. Il tient à souligner qu'il avait déjà compris que les combats de la génération romantique sont déjà du

---

<sup>338</sup> cité par Sainte-Beuve dans le chapitre consacré à Mme Tastu in *Causeries* ..., opus cité, p. 11 sqq.

passé et il précise que "chacun des traits" de son poème est "une allusion rapide" permettant d'évoquer "le nom de quelqu'un des poètes de la première Pléiade romantique, [...] Émile Deschamps, Victor Hugo, Vigny, Lamartine"<sup>339</sup>

:

On se tait même auprès du souvenir qui charme ;  
On doit paraître ingrat, car on le fuit souvent  
Contre l'émotion qui réveille une larme  
A tort on se défend.

Ainsi l'on fait de toi, chaste Muse plaintive,  
Qui de trop doux parfums entouras l'oranger ;  
Ces bosquets que j'aimais de notre ancienne rive,  
Je n'ose y ressonger

Puis, à toi, ta blessure est si simple et si belle,  
Si belle de motif, et pour un soin si pur,  
Toi, chaque jour, laissant quelque part de ton aile  
Au fond du nid obscur<sup>340</sup>.

Mme Tastu prend en compte ce désenchantement en répondant directement aux vers des deux Maîtres reconnus et admirés :

S'ils ont dit vrai tous deux, ma tâche est achevée.  
Au bout de ce chemin qui se brise au milieu,  
Ne dois-je plus chercher la pelouse rêvée ?  
L'heure est-elle arrivée,  
Harmonie où vers toi s'exhale un long adieu ?

Oui, tous deux ont dit vrai ! Le jour devient plus sombre,  
Le silence du soir est proche, je le voi<sup>341</sup> :  
De mes pas fatigués, je sens peser le nombre,  
Et je ne sais quelle ombre,  
S'allongeant à mes pieds, grandit derrière moi.[...] <sup>342</sup>

La pièce se termine par un dialogue fictif avec Ariel, le génie aérien emprunté à *La Tempête* de Shakespeare :

---

339 Note de Sainte-Beuve, *ibid.* p. 14.

340 *ibid.* p

341 sic

342 cité par Sainte-Beuve, in *Causeries ...*, opus cité, p. 15

[...]  
 Il le faut : adieu donc, Sylphe à la voix rêveuse ;  
 Ton servage est fini : va-t-en, mon Ariel,  
 Libre que désormais ta forme vaporeuse  
     Se perde plus heureuse,  
 Dans l'écume des mers, ou les brises du ciel.

[...]  
 Quoi que ma vie encore ait de troubles et d'alarmes,  
 Tu ne reviendras plus moduler mes sanglots ;  
 Mais ton rapide adieu ne sera pas sans charmes,  
     Et mes dernières larmes  
 Ont trouvé grâce à toi, de sonores échos<sup>343</sup>.

Sainte-Beuve termine son article en soulignant combien l'humilité de la vie de cette femme poète l'a frappé. Il rappelle que bien loin de briguer les faveurs de la gloire littéraire, elle s'est contentée d'accomplir un destin de femme, conforme à l'idéal qui convenait à ce misogynne :

Madame Tastu, désormais condamnée à la prose, occupa ses années du milieu à quantité de besognes obscures et méritoires, des ouvrages d'éducation, des traductions de l'anglais, des cours élémentaires d'histoire de France, etc. . Rien d'ailleurs ne trahissait au-dehors son ennui ni le besoin d'une diversion quelconque. Des relations solides, suivies, des amitiés sûres, des conversations toujours sérieuses, formaient, avec le travail, le tissu uniforme de sa vie. Elle recevait une fois par semaine dans l'après-midi<sup>344</sup>.

[...]  
 Madame Tastu, avec les années, a de plus en plus persévéré dans cette voie toute de modestie, de pratique intérieure et de devoir. Après la perte de son mari, elle s'est dévouée sans réserve à son fils unique, et l'est allé rejoindre en Orient, où il remplissait des fonctions consulaires. [...] Aujourd'hui revenue en France, la vue affaiblie, le cœur entier comme l'intelligence, elle vit tout à fait indifférente à la publicité, "à laquelle elle a renoncé, dit-elle, aussitôt qu'elle l'a pu"<sup>345</sup>.

De fait, Sainte-Beuve termine son article par où il l'a commencé en évoquant le "programme littéraire" que cette "femme-poète" (comme il la nomme lui-même) s'est fixé. Tout son portrait consiste à persuader ses lecteurs qu'une femme est avant tout l'ange du foyer et que cette "mission"

---

343    ibid., p. 15 sqq.

344    ibid., p.17

345    ibid., p19

doit primer sur toute autre ambition. Le critique utilise un poème de 1826 qui s'intitule *L'Ange gardien* pour appuyer sa démonstration :

Toute la destinée de la femme-poète, ou qui voudrait l'être, y est renfermée avec ses rêves, ses élans, ses désirs, mais aussi avec ses constants rappels à la règle, à la pudeur, à l'ordre, à la maternité, à la vie de famille, au devoir. Le tableau, dans son juste cadre, est complet et chaque âge y a sa leçon. À chaque velléité rêveuse de l'enfant, de la jeune fille, de l'épouse, de la mère, à chaque regret et à chaque plainte étouffée d'une vocation plus ambitieuse hors du cercle tracé, l'Ange gardien est là qui lève le doigt pour avertir, qui oppose un conseil, un veto discret, une consolation supérieure, et il répond à tout par cet humble et doux refrain, qui revient à point nommé depuis le berceau jusqu'à la tombe :

Enfant, crois-moi, je conduis au bonheur ...  
 Vierge, crois-moi, je conduis au bonheur ...  
 Mère, crois-moi, etc., etc. ...<sup>346</sup>

On retrouve dans une des parties de ce poème un thème cher à Milhaud et à Léo Latil, celui du rossignol. La présence emblématique de cet oiseau dans l'inspiration du poète et du musicien à cette époque-là, donne un éclairage supplémentaire à l'utilisation du symbole :

La femme, l'épouse, exprimait à son tour le vœu d'une distraction délicate, le désir de n'avoir pas à renoncer à un art chéri :

Ô, laissez-moi chanter les heures solitaires ;  
 Sur ce luth ignoré laissez errer mes doigts,  
 Laissez naître et mourir ces notes passagères  
 Comme les sons plaintifs d'un oiseau dans les bois.(...)

L'Ange le lui permettait, à une condition :

As-tu réglé dans ton modeste empire  
 Tous les travaux, les repos, les loisirs ?  
 Tu peux alors accorder à ta lyre  
 Quelques instants ravis à tes plaisirs.  
 Le rossignol élève sa voix pure,  
 Mais dans le nid du nocturne chanteur  
 Est le repos, l'abri, la nourriture ...  
 Femme, crois-moi, je conduis au bonheur<sup>347</sup>.

Certes, rien de plus mièvre, conventionnel, désuet, que cette évocation d'une nature féminine et de l'activité créatrice qui lui est réservée, mais n'est-

---

<sup>346</sup>    *ibid.*, p. 4

<sup>347</sup>    *ibid.*, p. 5

ce pas là la vision de la femme telle qu'elle se dégage des choix de Milhaud dans cet avant-guerre où l'adolescent s'est construit une image de la pureté qui correspond à un idéal virginal rêvé et sublimé ?

Le choix que le musicien a opéré dans le recueil des *Poésies* de Mme Tastu, en sélectionnant *Plainte*, pièce qui ouvre le cycle rappelons-le, renvoie aussi à une familiarité avec la poésie anglaise dont nous aurons maints témoignages tout au long de l'existence de Darius Milhaud. Sainte-Beuve cite les deux quintils utilisés par Milhaud avec le commentaire suivant :

Mme Tastu, sans sortir d'elle-même, emprunte volontiers à des poètes anglais, et notamment à Mistress Félicia Hemans, une de ses pareilles pour la pureté et l'émotion, quelques-unes de leurs plaintes touchantes ; mais il n'est rien de plus caractéristique dans le volume que ce cri désolé du poète Shelley, qu'elle s'est approprié à s'y méprendre, et qu'elle a rendu dans un écho pénétrant<sup>348</sup>.

À travers l'œuvre de Mme Tastu, le compositeur nous met en contact avec une double préoccupation représentative des années troublées et bien mal connues de cette période bouleversée : une image épurée et douloureuse de la féminité et l'expression sublimée du désespoir. On peut y trouver l'explication d'un cheminement artistique dont la cohérence et la complémentarité risquent d'échapper à tout moment lorsqu'on envisage la diversité et la variété de l'œuvre réalisée. Le choix de ce poète féminin mineur oblige aussi à s'intéresser à tout un arrière-plan culturel. L'ignorance des contextes risque de faire passer à côté des raisons profondes qui ont dirigé Milhaud vers tel ou tel type de textes. Avec Mme Amable Tastu, Milhaud nous a fait dialoguer avec les voix du passé, celles précisément qui se sont tues, et que le miracle de la création musicale a tenté d'arracher à l'oubli.

#### 3.5.4. “Madame” Louise Colet

---

<sup>348</sup> ibid., p. 10

Pour assurer l'unité du recueil de l'op. 19, Darius Milhaud prend soin d'indiquer sur la page de garde de sa partition manuscrite, restée inédite, rappelons-le, que la troisième pièce *Lassitude* est de Madame<sup>349</sup> Louise Colet.

Trois poèmes romantiques.

I Plainte (Madame Amable Tastu)

II Élégie (Madame Dufrénoy)

III Lassitude (Madame Louise Colet)

350

Pourtant, la notoriété du personnage aurait pu éviter au compositeur cette mention alors que Mesdames Dufrénoy et Amable Tastu sont, en revanche, toujours répertoriées avec cette indication préalable ! ... Détail mineur en apparence, mais bien significatif. Louise Colet, dans les histoires de la littérature, est présente avec son nom de femme mariée précédé de son seul prénom. Elle est surtout citée à propos des nombreuses correspondances échangées avec ses amants dont les plus prestigieux restent Victor Cousin, Alfred de Musset, Alfred de Vigny et bien sûr Gustave Flaubert. Or, polygraphe à toute épreuve, elle a été contrainte par son manque de fortune, à fournir toute sa vie de "la copie", aussi bien aux plus grands journaux de

349 C'est nous qui soulignons.

350 Page originale de la partition manuscrite inédite, archives Milhaud

son temps, qu'aux éditeurs les plus divers<sup>351</sup>. Ayant une haute idée de son "génie littéraire", elle se souvient en 1864 de ses débuts à Paris au milieu des années 1830 :

Née dans un palais provençal, que les plus beaux de Gênes m'ont rappelé, j'ai habité sans chagrin et sans regret, à mon arrivée à Paris, le plus humble des logis au quatrième étage d'une maison sombre ; la poésie et ses espérances embellissaient tout ; mais enfin, il fallait vivre ; il fallait gagner le pain de chaque jour, dans cette mêlée de littérateurs et de journalistes qui traitent tout nouveau venu en ennemi ; le métier des Lettres, comme on en est arrivé à nommer cette glorieuse profession de l'écrivain et du poète, qui dans l'Antiquité, était presque du sacerdoce, est aujourd'hui le plus méprisable et le plus meurtrier des métiers. Pour quelques triomphateurs, combien de victimes ! Le mal et la lutte ont commencé en 1830, et depuis lors n'ont fait que s'accroître ; le développement excessif du journalisme en est la principale cause. C'est dans un journal et non dans un livre que doit se produire, pour être lue, toute œuvre littéraire. De là, la nécessité impérieuse pour un auteur d'être protégé et patronné par les directeurs de journaux<sup>352</sup>.

Dans ces pages vengeresses rédigées dans les années 1860, qui ne sont pas sans rappeler les amers constats de Lucien de Rubempré dans *Illusions Perdues* de Balzac, Louise Colet, dont le salon est, par excellence, celui de l'opposition libérale au second Empire, revendique sa place d'artiste sans concession dans un monde mercantile et matérialiste. Elle se veut l'héritière spirituelle de Madame Récamier qu'elle a assidûment fréquentée avant de devenir sa voisine à l'Abbaye-aux-Bois dans la rue de Sèvres qu'elle habite encore au moment où elle écrit ces lignes. Son salon veut perpétuer l'esprit de celui de son illustre amie. C'est aux côtés de l'égérie de Chateaubriand qu'elle a pu fréquenter Madame Tastu<sup>353</sup>. Ainsi peut-on établir une chaîne qui donne une consistance réelle au cercle poétique imaginé par

---

<sup>351</sup> Micheline Bood et Serge Grand, *L'indomptable Louise Colet*, Paris, Pierre Horay, 1986, voir bibliographie de Louise Colet pp. 234 et 235

<sup>352</sup> Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, E. Dentu (1862-1864) in Micheline Bood et Serge Grand, *L'indomptable ...*, p.38

<sup>353</sup> *ibid*, p. 84

Milhaud. Louise Colet a fréquenté Mme Tastu qui elle-même a été l'intime de Mme Dufrénoy.

Milhaud en s'adressant explicitement à l'artiste souscrit à l'image que Louise Colet veut transmettre d'elle à la postérité. En utilisant le vocable de "Madame" devant son nom, il écarte l'image de l'amoureuse, de celle qui n'acquiert son identité que par le ricochet de la célébrité de ses amants, pour privilégier les accents poétiques d'une féminité romantique où entrent en résonance les noms des trois femmes d'élection. Sainte-Beuve, qu'elle a beaucoup fréquenté, n'a rien écrit sur elle et ne l'inclut pas dans ses *Portraits de Femmes*, ce dont on peut s'étonner après la longue étude que l'auteur des *Lundis* a consacrée à Mme Amable Tastu et dans laquelle il avait évoqué Mme Dufrénoy. On peut en trouver l'explication dans les susceptibilités des deux écrivains qui n'ont cessé de se heurter :

Tout en lui rendant service –par deux fois il<sup>354</sup> intervient auprès de la Princesse Mathilde pour lui faire rétablir sa pension- il a toujours refusé, malgré les demandes pressantes de la Muse<sup>355</sup>, de lui consacrer un article : "Je ne demande qu'une chose, lui répondait-il, c'est de vous admirer en silence sans être obligé d'expliquer le point où je cesse de vous admirer".

D'après son secrétaire, Jules Troublat, une scène à propos d'un article sur un poème de Marceline Desbordes-Valmore fut à l'origine de leur brouille. "Je donnerais pour cette pièce tout le bagage poétique de Madame Colet", aurait écrit Sainte-Beuve, déclenchant ainsi la colère de la susceptible Muse, qui se vengea à sa mort, en dénonçant ses "amours vénales" et son bonapartisme opportuniste<sup>356</sup>.

La pièce *Lassitude* est empruntée au premier volume de vers publié par la Muse d'Aix en 1836 : *Fleurs du Midi*. C'est ce recueil qui fit la notoriété de Louise Colet à son époque. La page de garde de ce livre de 307 pages est placée sous le patronage de Byron avec une citation qui évoque le tempérament de l'auteur :

---

354 c'est-à-dire Sainte-Beuve

355 c'est ainsi que Flaubert désigne Louise Colet

356 in Micheline Bood et Serge Grand, *L'indomptable ...*, opus cité, p.216



La publication reprend les poèmes écrits avant le mariage de Louise Révoil avec Hippolyte Colet, fin 1834. En effet, Louise naît le 15 août 1810 à Aix-en-Provence, et la famille Révoil partage son existence entre Aix en hiver et le domaine campagnard de Servanes en été<sup>358</sup>. Les souvenirs les plus heureux de l'enfance de Louise sont bien sûr ceux passés à Servanes dont *Fleurs du Midi* énumère les lieux et les moments privilégiés.

De ce point de vue, on comprend assez bien ce qui a pu attirer Milhaud dans l'évocation d'un univers dans lequel il se retrouve aisément. La similitude des situations est en effet frappante. La famille Milhaud, elle aussi, procède au déménagement estival pour fuir les désagréments de la ville surchauffée. Au compositeur fortement enraciné dans son environnement provençal, doublement arraché (par ses études, par la guerre) au domaine de "L'enclos", correspond le poète qui, de son exil parisien, tente de faire revivre l'atmosphère de Servanes et d'une Provence qui tout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas fondamentalement changé. La phraséologie romantique, chez Louise Colet, exagère la rudesse du climat pour mieux faire ressortir la richesse d'une sensibilité que, à son goût, seul le public parisien éclairé peut apprécier à sa juste valeur. La vie à Servanes était loin d'ailleurs d'être ce désert complaisamment évoqué, la femme cultivée qu'était Mme Révoil peuplait de visites, de lectures et d'excursions ce domaine organisé autour de la source d'Hercule, lieu favori de la rêverie de Louise<sup>359</sup>. Là encore on peut relever le parallélisme avec *L'Enclos* et le bassin au bord duquel Milhaud aimait méditer<sup>360</sup> :

---

357 enfant du soleil ... âme de feu

358 Ce domaine se trouve dans la campagne aixoise à deux kilomètres du village de Mourriès, "dans un cadre enchanteur". in Micheline Bood et Serge Grand, *L'indomptable ...*, opus cité, p. 19

359 *ibid.*, p. 21

360 comme le prouve une photographie publiée dans la nouvelle édition de *Ma Vie Heureuse*.

Ces chants ont été composés dans un désert de la Provence, triste en hiver comme un<sup>361</sup> steppe de la Pologne, et dévoré en été par un soleil d'Afrique et par le mistral assez semblable au simoun. Là, l'imagination ne pouvant se répandre au dehors pour admirer, est condamnée à chercher un aliment dans les émotions de l'âme, dans la pensée.

Peut-être ces vers auraient-ils dû mourir où ils étaient nés, dans cette solitude où je n'étais ni entendue ni comprise ; mais quelques poètes les ont écoutés, quelques amis les ont applaudis, et je les livre au public sans espérer qu'il les lise<sup>362</sup>.

Avec un sens aigu de la publicité, Louise Colet s'inscrit dans le sillage des grands Romantiques. Elle n'hésite pas pour les besoins de sa cause à publier dans sa *Préface* deux lettres de Chateaubriand, lettres privées qui repoussaient galamment l'offre de parrainage du recueil. Elle se justifie ainsi avec une fausse naïveté habilement dissimulée :

Que Monsieur de Chateaubriand me pardonne, de publier les témoignages si flatteurs de son approbation ; ils sont ma seule espérance de succès. Si cette espérance était déçue, ils seraient encore ma consolation ...

Ces lettres seront ma protection auprès du public ; pouvais-je en chercher une autre ?<sup>363</sup>

Prudemment, le René vieillissant de l'Abbaye aux Bois garde le silence devant ce qui pourrait passer pour une indélicatesse. Ses lettres sont en effet extrêmement tièdes et peu explicites sur le génie de Louise ! Il suffit de prendre connaissance de la lettre initiale qui repousse l'idée d'une préface de l'écrivain illustre pour en juger :

Paris, 23 novembre 1835 - Je serais heureux, Madame, de pouvoir faire ce que vous désirez ; malheureusement, je suis loin d'avoir l'autorité que votre politesse me veut bien accorder, et je n'ai pas la présomption de me croire un juge dont le public adopte les arrêts. S'il ne s'agit que de mon opinion particulière, je pense qu'une femme qui a écrit la *Consolation à un poète américain*, l'*Élégie sur un vieux père mourant*, a droit à tous les suffrages. Mais, Madame, ce sont des poètes qui doivent annoncer un poète : choisissez parmi

---

361 sic

362 *Fleurs du Midi, Poésies* par Mme Louise Colet (née Révoil), Paris, Librairie de Dumont, Palais Royal, 88, au Salon littéraire, 1836, 307p., Préface, p. I

363 *ibid.*, Préface, p. II

ceux qui ont de la gloire, ils tiendront à l'honneur de prédire la vôtre

Agréez, madame, je vous prie, mes remerciements les plus sincères et mes respectueux hommages<sup>364</sup>.

Il est vrai que Louise Colet accompagne cet échange de lettres d'une flatterie qui ne pouvait que rendre silencieux le vieux séducteur, touché plus qu'il ne veut l'avouer par cet hommage d'une jeune femme dont la beauté est unanimement reconnue<sup>365</sup> :

M. de Chateaubriand est pour moi l'homme du siècle ; j'étais émue en face de cette majesté du génie<sup>366</sup>.

Les accents romantiques qui baignent *Fleurs du midi* répètent à l'envi les poncifs d'une phraséologie sans véritable originalité. Les pièces font alterner des titres contrastés qui suivent l'ordre chronologique. La pièce choisie par Milhaud *Lassitude* est de septembre 1833 ; d'octobre date *Désenchantement* et de novembre *Espère*. Chateaubriand, bizarrement orthographié, est omniprésent tout au long des pièces du recueil, comme par exemple dans l'épigraphe de la pièce XX :

(Quoique mes espérances aient été déçues, elles ne sont pas oubliées. - Chateaubriant<sup>367</sup>)<sup>368</sup>.

Cette citation justifie le retournement d'atmosphère entre les poèmes qui se succèdent et qui permettent de saisir un climat auquel Milhaud s'est identifié dans ces semaines bouleversées par l'angoisse :

XIX *Désenchantement*

[...]

Alors ce cœur brisé par sa longue souffrance  
Eut des désirs sans but, des vœux sans espérance :  
Tous les biens d'ici-bas me semblèrent souillés ;  
Le prisme était détruit ... à mes yeux dessillés,

---

364    ibid

365    Le sculpteur Pradier a pris Louise Colet comme modèle tout particulièrement pour figurer la statue de la ville de Strasbourg sur la place de la Concorde.

366    Louise Colet, *Fleurs du midi*, op. cité, Préface, p. III

367    sic

368    ibid., p. 158

Dans un cercle borné, la vie apparut terne,  
Comme le soleil vu dans le lac noir d'Averne ;  
Et je sentis en moi pénétrer lentement,  
Cette mort du bonheur ... le DÉSENCHANTEMENT<sup>369</sup>.

À ces accents désespérés succèdent, précédés de la citation de Chateaubriand, des vers célébrant le bonheur entrevu dans l'amitié :

XX *Espère*

[...]

Et je disais : mon Dieu, je mourrai solitaire !  
Et je n'attendais plus de beaux jours sur la terre,  
Quand soudain, à ta voix, mon cœur s'est rajeuni ;  
Cette voix m'a promis un avenir prospère :  
Cette voix m'a jeté ce mot si doux : ESPÈRE ! ...  
Que ton nom soit béni !

Tous les chastes désirs que mon âme renferme,  
Tous ces purs sentiments étouffés dans leur germe,  
De ton cri d'espérance ont entendu l'appel :  
Oh ! que ton amitié me guide et me soutienne,  
Laisse-moi reposer mon âme sur la tienne :  
L'amitié, c'est l'amour que l'on ressent au ciel ! [...]<sup>370</sup>

Cet ensemble de pièces poétiques jette un éclairage discret sur les sentiments qui traversent le jeune homme à Marseille, figé dans l'angoisse d'une attente sans espoir pendant les premières semaines du conflit. Les rapports d'amitié extrêmement tendres noués tout particulièrement avec Léo Latil trouvent déjà leur expression indirecte dans ces effusions laborieuses et emphatiques, mais elles n'en gardent pas moins le parfum du climat qui a été celui de la prime jeunesse du compositeur. Rien d'étonnant, après avoir apprécié les rapports suivis et complexes du musicien avec le Romantisme, de trouver ces connotations ouvrant sur l'intimité d'un homme extrêmement pudique.

Pourtant, on ne peut réduire Louise Colet à ces fades et laborieux morceaux qui obéissent servilement à la convention des règles de la versification classique. Parallèlement à Maurice de Guérin, elle saura prendre

---

369    *ibid.*, p. 153

370    *ibid.*, p. 158

parti dans les grandes controverses de son époque, aussi bien dans l'aventure spirituelle menaisienne que dans la défense des opprimés.

C'est la défense de Lamennais qui va précipiter son départ de Servannes en 1834, après la mort de sa mère Henriette Révoil, tendrement aimée et celle de sa protectrice Julie Candaille :

Ce fut à propos de Lamennais, qui venait de publier ses *Paroles d'un croyant*, que l'orage éclata. Louise osa exprimer son admiration pour les idées libérales de ce religieux. Elle reçut un verre d'eau qui lui avait été lancé en guise d'anathème.

"Ses éclats jaillirent sur ma face de réprouvée. Le curé [...] parasite assidu du château maternel [...] me déclara impie et vouée à la perdition éternelle : ce fut l'*alea jacta est* de ma vocation<sup>371</sup>.

Sa décision est prise. Il faut partir, quitter ce château devenu si inhospitalier et, pour cela, avoir recours au seul moyen pour acquérir son indépendance et sa liberté : le mariage<sup>372</sup>.

Preuve, s'il en fallait encore, de la violence des réactions vis-à-vis de l'entreprise de La Chênaie et qui confirme ce que l'itinéraire de cette génération pouvait avoir de paradoxal dans le milieu qui était le leur.

Maurice de Guérin et Louise Colet, nés tous deux en 1810, partagent aussi les mêmes aspirations lorsqu'il s'agit de voler au secours des pays opprimés. Louise rédige un vibrant *Hymne à la Pologne* :

[...]  
Ta noble lutte, hélas, n'a pas d'issue.  
Tu le sais bien ... et pourtant tu combats,  
Fière Pologne, immortelle vaincue  
Que l'on enchaîne et qu'on ne dompte pas.

La France entière rêve à ta délivrance,  
Quel bras fatal arrête son secours ?  
Qui donc retient le grand cœur de la France ?  
Qu'est devenu le peuple des Trois Jours ?<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> Louise Colet, in *Lettres de Benjamin Constant à Madame Récamier*, E. Dentu (1864), épilogue

<sup>372</sup> in Micheline Bood et Serge Grand, *Louise Colet ...*, opus cité, p. 29

<sup>373</sup> A. René et Cie, *Le Réveil de la Pologne* (1846), in Micheline Bood et Serge Grand, *Louise Colet ...*, opus cité, p. 65.

Cette pièce fait écho au poème que Maurice de Guérin avait rédigé lorsqu'il se trouvait auprès de M. Féli. On a vu aussi combien pour les Romantiques les inspirations intimes pouvaient être liées aux grands débats qui agitaient le siècle. Louise Colet correspond point pour point à cet univers où les aspirations sentimentales rencontrent les préoccupations sociales et politiques. On a déjà vu que Lamartine ne séparait pas, lui non plus, les différentes sources d'inspiration et l'on peut en rapprocher la démarche du compositeur qui prendra fait et cause pour l'Espagne républicaine par exemple.

Milhaud, en incorporant la pièce de vers de Louise Colet à son recueil de l'opus 19, prouve sa profonde connaissance de l'univers romantique. Il retrouve en elle les chemins qui ouvrent les perspectives d'une expression en adéquation avec son époque tout en étant conscient du décalage que les événements précipités du début de ce siècle imposent à sa sensibilité exacerbée. C'est ce qui explique sans doute que ce cycle, comme celui consacré aux poètes masculins, soit resté inédit. Mais ces deux recueils jumeaux, certes inédits, ont été conservés précieusement dans les cartons et inscrits dans le catalogue. C'est le témoignage le plus évident de l'importance, bien sûr toute relative, que Milhaud pouvait prêter à cette production musicale. Dans cette inspiration consacrée à l'univers romantique féminin, de toute autre importance artistique sont les morceaux consacrés à Lucile de Chateaubriand et à Eugénie de Guérin. Ces deux figures complètent admirablement la couronne féminine qui traverse toute l'œuvre de Milhaud au début de sa carrière créatrice.

### 3.6. Florilège féminin : Lucile de Chateaubriand, Eugénie de Guérin, Christina Rossetti

#### 3.6.1. Les "sœurs"

On peut regrouper dans l'abondant catalogue de Milhaud un ensemble d'œuvres liées par un étrange point commun. Toutes sont empruntées à des auteurs féminins qui sont sœurs d'artistes célèbres du XIX<sup>e</sup>

siècle. Si l’empreinte du Romantisme est dominante, le mouvement préraphaélite, si représentatif de l’Angleterre victorienne, apporte une touche d’idéalisme où l’on retrouve une des thématiques dans lesquelles baigne le jeune Milhaud. Les textes mis en musique par le compositeur renvoient à des univers esthétiques divers, liés entre eux par une intimité intertextuelle, “sororale” en quelque sorte. Wanda Bannour, dans sa biographie d’Eugénie de Guérin, a rapproché ces trois destins pour mettre en valeur paradoxalement la modestie de “la sœur du Cayla” :

Ce qu’elle<sup>374</sup> fut avant tout, c’est une sœur. Mais alors qu’une Lucile de Chateaubriand acquiert directement la gloire par *René*, qu’une Christina Rossetti, est, outre le fait qu’elle compose des poèmes transparents et étranges, la muse des préraphaélites, Eugénie de Guérin reste relativement dans l’ombre, encore plus voilée que son frère Maurice, l’incomparable poète du *Centaure*, l’impressionniste du *Cahier Vert*<sup>375</sup>.

Écrire de la musique à partir des textes de Lucile de Chateaubriand, c’est donc explicitement faire appel à François-René, aux *Mémoires d’Outre-Tombe* et à *René* ; choisir quelques bribes du *Journal* d’Eugénie de Guérin, c’est rappeler encore et toujours l’omniprésence du bien-aimé Maurice, de son *Cahier Vert*, du *Centaure*, de *La Bacchante* ; emprunter à l’œuvre de Christina Rossetti un poème d’amour c’est se pencher en même temps sur Dante-Gabriel, ses tableaux à thèmes littéraires et mythologiques comme *Beata Beatrix* ou *Proserpine*, ses poèmes et bien sûr l’ensemble du mouvement préraphaélite lui-même. Ces rencontres sont pour le moins inattendues, mais l’importance que leur accorde le compositeur est extrême. Elles ont été confiées à un éditeur à l’exception de l’œuvre de Christina Rossetti gardée précieusement dans le catalogue sous forme de *Mélodie inédite*. Constatons que les recueils des poètes romantiques masculins et féminins sont restés dans les cartons du musicien alors qu’ils jalonnent les mêmes années. On a

---

374 C’est-à-dire Eugénie de Guérin

375 Wanda Bannour, *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, Paris, Albin Michel, 1983, p.14

déjà pu constater que dans le catalogue de Milhaud, le choix ou non de la publication n'est jamais fortuit, la conservation des inédits non plus. Les brouillons sont quasiment inexistantes et de nombreux témoignages s'accordent pour s'étonner admirativement de la sûreté avec laquelle Milhaud notait une composition déjà complètement achevée mentalement (à l'exemple de Mozart<sup>376</sup>). Si bien que le départ entre ce qui a été publié et ce qui est resté dans les archives ménage un équilibre entre sphère privée et publique, entre ce que le regard critique juge inaccompli mais représentatif et ce qui doit absolument être soustrait au regard d'autrui et donc détruit (par exemple, pour les compositions de la prime jeunesse).

Ces "mélodies" ont, en outre, la particularité d'avoir été le fruit des années de formation du compositeur, dans des moments cruciaux, aussi bien pour ce qui concerne les événements anecdotiques de sa biographie que de la mise au point d'un système de composition musicale qui s'affirmera pleinement dans les années qui suivront le retour du Brésil. L'opus 10<sup>377</sup> date de 1913, l'opus 27 de 1915<sup>378</sup> et l'opus 37 de 1916<sup>379</sup>. Or, bien loin de présenter uniformité et continuité, ces pièces jalonnent à leur façon un itinéraire artistique tout à fait représentatif qui oblige à une double démarche. Si le choix du texte par le musicien est "un problème psychologique qui concerne la genèse de l'œuvre, mais n'a rien à voir avec le problème esthétique de sa structure"<sup>380</sup>, il s'agira de comprendre, comment l'alliance de la musique et de la parole, "qui n'est pas sur le plan de la nature mais sur celui de la culture"<sup>381</sup> chemine dans une construction où le jeune musicien élabore les schèmes auxquels il restera fidèle dans sa longue vie de créateur.

---

<sup>376</sup> cf. les travaux de Jean et Brigitte Massin, *Mozart*, Paris, Fayard, 1970, et d'Annie Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Fayard, 1999

<sup>377</sup> Op. 10, *Trois poèmes de Lucile de Chateaubriand* pour voix et piano, éd. Salabert

<sup>378</sup> Op. 27, *D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, éd. Combre

<sup>379</sup> Op. 37, poème de Christina Rossetti, inédit, pour voix et piano, archives Milhaud.

<sup>380</sup> Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Le Seuil, 1972, "Fonctions de la parole dans la musique vocale", p. 50

<sup>381</sup> *ibid.*



Ces trois figures féminines constituent un ensemble où l'on sent omniprésent le personnage de Léo Latil. Les deux recueils publiés sont en effet dédiés au jeune disciple aixois de Francis Jammes alors que la pièce de Christina Rossetti, pièce de circonstance<sup>382</sup>, l'est à un certain G.L.<sup>383</sup>, mort au combat comme Latil. Ces références sont indissociables des femmes dont nous avons suivi la trace dans les pages qui précèdent, de ces grandes prêtresses de l'amour romantique dont le jeune Darius a exalté le culte jusqu'à plus soif. L'idéalisation de la femme est le point commun de toutes ces évocations. L'allusion à l'univers pictural des préraphaélites témoigne en outre de l'extrême complexité de cette idéalisation puisque la femme est liée au thème décoratif de la fleur de lys, symbole de la pureté (Christina Rossetti y fait allusion dans son poème) mais aussi à celui du serpent, du monstre, soulignant ainsi l'ambivalence de l'évocation de cet être inaccessible mi-ange, mi-démon.

Le lien fraternel permet d'exprimer une intensité dans la passion rarement égalée. Les élans du cœur amoureux baignent tous les écrits de ces femmes d'exception. Reprenant les thèmes chers à Ruskin et Burne-Jones, inspirateurs du mouvement préraphaélite, Christina Rossetti écrit, par exemple une série de sonnets placés sous le patronage conjoint de Dante et de Pétrarque<sup>384</sup> :

"Qui primavera sempre ed ogni frutto" - Dante  
 "Ragionando con meco ed io con lui" - Petrarca<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> à double titre puisque Milhaud dédicace les deux poèmes de Christina Rossetti et Alice Meynell "à la chère mémoire de G. L. ces deux poèmes : le premier en souvenir de cette soirée de Décembre et des poésies de Christina Rossetti, le second, en souvenir de cette matinée de Juillet et des jasmins au village Saint-Marc, D.M. 1915." (partition inédite, p. 2, archives Milhaud)

<sup>383</sup> c'est-à-dire Georges Lévy, ami marseillais mort tout au début de la guerre (entretien avec Madeleine Milhaud)

<sup>384</sup> *Monna innominata, a sonnet of sonnets*, in Christina Rossetti, *Poems*, Everyman's Library, Pocket Poets, Alfred A. Knopf, New-York, Toronto, 1993, p. 154 sqq.

<sup>385</sup> "Ici, un éternel printemps avec toutes les sortes de fruits" - Dante  
 "Raisonnant avec moi et moi avec lui" - Petrarque

"Love me, for I love you" - and answer me,  
 "Love me, for I love you" -so shall we stand  
 As happy equals in the flowering land  
 Of love, that knows not a dividing sea. [...] <sup>386</sup>

La force de la passion s'inscrit ainsi dans toute une littérature amoureuse où la consanguinité est garante d'une innocence revendiquée. Cette innocence est d'ailleurs le titre d'un des trois poèmes en prose de Lucile de Chateaubriand :

[...]  
 Je dirais que tu tiens lieu de vertu à l'enfance, de sagesse au printemps de la vie, de beauté à la vieillesse et de bonheur à l'infortune ; qu'étrangère à nos erreurs, tu ne verses que des larmes pures, et que ton sourire n'a rien de céleste <sup>387</sup>.

Eugénie de Guérin donne à ses écrits intimes, en les mettant à l'abri de tout regard indiscret, la charge émotionnelle qui garantit leur profondeur, leur authenticité et leur sincérité :

[...] En toute joie et liberté reprenons notre causerie, cette causerie secrète, intime, dérobée, qui s'arrête au moindre bruit, au moindre regard. Le cœur n'aime pas d'être entendu dans ses confidences <sup>388</sup>.

Dans cette atmosphère exaltée, le lien fraternel tient exactement le rôle de l'épée qui sépare Tristan d'Yseult dans l'épisode de la forêt du Morois <sup>389</sup>. Le Roi Marc qui découvre les amants endormis et couchés côte à côte, tout à sa fureur de jaloux, s'incline devant la pureté du signe, devant cette épée "magique" en quelque sorte qui garantit l'innocence d'une relation qui se

---

<sup>386</sup> ibid. sonnet 7, p. 161. "Aime-moi parce que je t'aime" - et réponds moi/ "Aime-moi parce que je t'aime" ainsi nous tiendrons-nous/ comme égaux dans la joie au pays fleuri/ de l'Amour, qui ne connaît pas de mer qui sépare.

<sup>387</sup> *L'innocence*, in *Lucile de Chateaubriand, ses contes, ses poèmes, ses lettres*, précédés d'une étude sur sa vie par Anatole France, Paris, Charavay Frères éditeurs, 1879, p. 69

<sup>388</sup> in Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, publiés avec l'assentiment de sa famille, par G. S. Trebutien, 32<sup>e</sup> édit., Paris, Didier, 1877, p. 119 (1<sup>er</sup> mai 1837)

<sup>389</sup> *Tristan et Iseult*, le roman de Tristan et Iseult, renouvelé en Français moderne par René Louis, Le livre de Poche classique, n° 1306, 1972, p. 131 : "Les clercs les plus savants nous enseignent qu'une épée nue entre deux corps est gardienne et garante de chasteté".

révélera malgré tout fatale ultérieurement. Il laisse son gant comme témoin de la mansuétude de son passage. L'épée est la matérialisation de l'interdit qui pèse sur une relation incestueuse impensable, malgré l'illustre exemple du poète-héros romantique Byron.

On se trouve là dans une atmosphère tout à fait représentative de la relation intime que Léo Latil et Darius Milhaud nourrissent à ce moment-là et qui fera l'objet d'une étude particulière<sup>390</sup>. Avec Milhaud, il ne faut pas se laisser tromper par les apparences, par cette jovialité qui éclaire plus ou moins tous les portraits photographiques que nous avons conservés de lui. Dans une lettre à Paul Collaer, tout au début de leur relation amicale, lui-même livre cette confidence :

Mon cher Collaer

Votre lettre me touche infiniment et me trouble un peu, car vous devinez ce cœur, que je cache, mieux que tous mes camarades que je vois tous les jours et qui ne rencontrent chez moi qu'une humeur égale et une grosse figure réjouie [...] <sup>391</sup>.

Plus tard il avouera encore au même correspondant :

[...]

Votre lettre si sensible me pousse à vous dire tout cela, car je déteste me plaindre et geindre et si vous étiez à Paris, où je passe peut-être les semaines les plus douloureuses que j'ai traversées, vous trouveriez sur ma grosse figure le même rire et la même bonne humeur [...] <sup>392</sup>.

Ces confidences corroborent ce que les *Cahiers Bleus* de Léo Latil laissent transparaître, une tristesse existentielle qui se trouve sublimée dans l'*Andante* de la *Sonate* pour piano et violon de 1911<sup>393</sup>, *Andante* sur lequel

---

*Le roman de Tristan et Iseut*, par Joseph Bédier, coll. 10/18, n° 1439, 1981, p.97 : "Chacun ne sait-il pas qu'une lame nue qui sépare deux corps, est garante et gardienne de chasteté ?"

<sup>390</sup> Voir ci-après chapitre 5

<sup>391</sup> in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par Robert Wangermée, Bruxelles, éditions MARDAGA (Conseil de la Musique de la Communauté Française de Belgique), 1996, p. 80, lettre 21-22 du 24 mai 1921.

<sup>392</sup> ibid., p. 89 lettre 21-31 du 24 octobre 1921

<sup>393</sup> *Première Sonate* pour piano et violon, composée à Aix, opus 3, le deuxième mouvement porte l'indication "Très lent"

Latil construit une plainte sempiternelle pour se retrouver à l'unisson de l'ami d'élection. Milhaud a toujours été très pudique dans l'expression de ses émotions, toujours respectueux d'autrui, de ceux qui lui étaient les plus chers, rien ne lui aurait été plus pénible que l'idée de causer du chagrin ou de la tristesse. Aussi l'intériorité du sentiment est à chercher ailleurs que dans les écrits destinés au public, ailleurs que dans l'image que Darius construisait pour l'opinion. C'est dans sa création musicale qu'il faut en surprendre l'expression sublimée. Il se trouve ainsi dans une catégorie d'artistes qui fuient l'exhibitionnisme du sentiment qui a pu fleurir au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. En cela, on peut le rapprocher de plusieurs musiciens de sa génération comme Bartòk, par exemple. Dans son livre sur Bartòk, Serge Moreux nous invite à découvrir l'intimité du compositeur magyar seulement à travers les textes choisis à un moment douloureux de sa carrière (remarquons qu'il s'agit des années mêmes où Milhaud se penche sur les textes d'écrivains féminins) :

[...] Dans la solitude de cette terrible année 1916, lorsqu'il choisissait entre cent textes que lui soumettait sa vaste culture, Bartòk [...] s'est peut-être laissé aller à nous dévoiler quelques détours de sa personnalité toujours si secrète hors de la stricte intimité familiale. Ceux qui pensent que la sentence : "Dis-moi ce que tu lis, je te dirai ce que tu es" contient de la vérité m'approuveront<sup>394</sup>.

Les trois mélodies de Lucile de Chateaubriand chantent ainsi les tourments sentimentaux d'une amitié fulgurante et convulsive alors que les extraits du *Cahier inédit*<sup>395</sup> d'Eugénie de Guérin sonnent comme une espèce de glas avant la disparition de Léo dans les combats de l'automne 1915, les poèmes anglais<sup>396</sup> évoquant les fantômes des moments heureux passés avec ceux qui ne sont plus.

---

<sup>394</sup> Serge Moreux, *Bela Bartòk*, Paris, éditions Richard Masse, 1955, "Les mélodies de Bartòk", p.145.

<sup>395</sup> qui ne l'est plus depuis que l'édition Barthès (Ateliers professionnels de l'Orphelinat Saint-Jean, Albi, 1934) a réorganisé l'ensemble des Cahiers disponibles et propose un texte complet, contrairement à l'édition Trebutien seule disponible (et pour cause) pour Darius et Léo à ce moment là

<sup>396</sup> puisqu'il faut y ajouter celui d'Alice Meynell : "The roaring frost"

### 3.6.2 Milhaud et le choix de la prose

Si Roland Barthes a affirmé que “la mélodie française a travaillé la langue à travers le poème” en suivant de Fauré à Debussy “une assomption progressive de la langue au poème, du poème à la mélodie et de la mélodie à sa performance”, il en conclut que “la mélodie (française) relève très peu de l’histoire de la musique et beaucoup de la théorie du texte”<sup>397</sup>. Dans cette perspective, les choix opérés par Milhaud comme supports de son inspiration musicale invitent à se pencher dès le début de son activité créatrice sur le type de texte adopté, tout particulièrement sur l’abondance des textes (poèmes ?) en prose, encore faudrait-il définir ces notions, et l’on a vu combien ces catégories peuvent poser de problèmes théoriques. En effet, le compositeur entretient avec le texte-support de son inspiration musicale un rapport complexe qui met en question la nature même de la “matière” linguistique. Milhaud, contrairement à Poulenc<sup>398</sup> par exemple, s’écarte très tôt des chemins balisés d’une tradition qu’il refuse en tournant le dos au courant poétique symboliste qui a nourri les mélodistes français. Pourtant il ne s’agit pas pour lui de détruire pour créer *ex nihilo*, mais de réinterpréter et de s’approprier dans son style propre ce qu’il considérait comme digne d’admiration chez ses devanciers, tout particulièrement chez Claude Debussy. Particulièrement instructifs, les rapports compliqués de Milhaud avec Claude de France pendant ses années de jeunesse<sup>399</sup> contribuent à construire les échos entre son et parole développés par le jeune musicien. Nombreux sont

---

<sup>397</sup> Roland Barthes, *L’obvie et l’obtus*, Paris, édit. du Seuil, 1982, p. 246

<sup>398</sup> En somme, le vocabulaire musical moderne de Poulenc n’est que le véhicule d’un discours, d’une idée poétique ou littéraire, d’une prière ou d’un chant d’amour, qui trouve leur forme première dans l’inspiration mélodique. La trouvaille et la construction ne constituent jamais le sujet principal de ses œuvres, mais semblent choisies pour façonner un petit théâtre de décors, de climats, de caractères et d’expressions. En ce sens, l’art de Poulenc marque bel et bien une rencontre unique entre l’esprit du classicisme mozartien et le langage du XX<sup>e</sup> siècle. Benoît Duteurtre, *Le centenaire de Francis Poulenc*, Paris, La Nouvelle Revue Française, n° 549, Avril 1999, p. 271

<sup>399</sup> et l’on a pu constater cette grande ambivalence de sentiment envers Debussy à travers la dévotion pour Albéric Magnard, manifeste dans la conférence de janvier 1917 évoquée dans l’analyse de la pièce de Lamartine, *l’isolement*, voir supra 2.2.

les témoignages de son admiration et de sa dette pour l'auteur de *Pelléas*, aussi bien dans ses souvenirs que dans ses articles critiques. Une des appréciations les plus émouvantes sur l'œuvre du compositeur du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*<sup>400</sup> se trouve dans la *Préface* écrite pour un ouvrage de Jane Bathori. Il se transporte en 1910, année de sa première rencontre avec l'illustre musicienne qui sera un indéfectible soutien et interprète de sa musique. Ce souvenir rappelle un "des concerts Sechiari au théâtre Réjane, rue Blanche" :

Tu avais chanté en t'accompagnant au piano *Les Chansons de Bilitis* [dans un] style si pur, [une] diction si claire, [un] charme si discret et tellement intérieur. [...] Tu pouvais te jouer des sonorités subtiles, si aristocratiques et avec tant d'aisance au piano<sup>401</sup>.

Il ajoute d'ailleurs le souvenir personnel du compositeur déjà atteint par la maladie :

La dernière fois que j'ai entendu Claude Debussy au piano, c'était en 1916 pour t'accompagner chez son éditeur M. Jacques Durand dans ses mélodies de Mallarmé dont tu fis une merveilleuse création<sup>402</sup>.

L'expression de l'admiration pour l'auteur des *Proses lyriques* prend ici toute son importance. Debussy explore les ressources de la langue sans s'en tenir exclusivement à la forme codifiée du vers syllabique, plus particulièrement dans les *Chansons de Bilitis* de son ami Pierre Louÿs et les *Proses lyriques* dont il est à la fois l'écrivain et le compositeur. Lorsque Milhaud célèbre l'art de la cantatrice Jane Bathori dans une œuvre qui s'écarte du vers "codifié", il parle d'intériorité, de quelque chose d'éminemment secret qui sourd à travers la clarté d'une diction qui met en relief le contenu sémantique et les qualités

---

<sup>400</sup> le *Prélude à l'après midi d'un faune* (écrit en 1894-1895), que nous réentendrons toujours avec une émotion plus pleine. 10 avril 1923, Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 72

<sup>401</sup> Darius Milhaud, Lettre à Jane Bathori, in Jane Bathori, *Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy*, Lettre-préface de Darius Milhaud, Paris, Les éditions Ouvrières, 1953, p. 6.

<sup>402</sup> *ibid*

phonétiques du texte. Ces remarques laissent deviner des affinités secrètes et étranges, des transmutation mystérieuses qui révèlent en fait les options adoptées par Milhaud. Serge Moreux, sous des allures provocatrices et paradoxales, ne laisse pas d'intriguer en prolongeant ces correspondances pour leur donner leur véritable sens. De *La Mer*, il écrit :

Cette extraordinaire partition marquait le point le plus haut, le plus pur, le plus classique donc le plus près de la décadence de l'impressionnisme ; le langage du Maître français se cristallisait sous la plume de ses imitateurs : les debussystes tuaient Debussy et comme lui coupant sa propre route, semblaient l'incliner au renouvellement par Stravinsky et l'atonalisme. Avec Ravel, de souche basque, Milhaud de souche israélite<sup>403</sup>, il appartiendrait à Manuel de Falla de souche andalouse et Bela Bartòk de souche magyare de sauver l'impressionnisme en le transplantant dans des terroirs d'ascendances bien différentes de celles de Debussy : miracles des changements de climats ! ...<sup>404</sup>

Ainsi, au-delà des déclarations tonitruantes et iconoclastes des "Six" groupés autour de Cocteau, ridiculisant les "brumes" de l'impressionnisme debussyste<sup>405</sup>, faut-il considérer avec beaucoup d'attention l'élément vivifiant qu'est aux yeux de Milhaud "l'œuvre vocale de notre grand Claude Debussy, de notre cher Claude de France"<sup>406</sup>, tout particulièrement la prosodie novatrice qui suppose une relation nouvelle entre parole et musique. Milhaud l'a d'ailleurs condensé dans des formules décisives en insistant sur "la sobriété de la forme, l'acuité de la sensibilité et la liberté de l'expression qui sont les qualités authentiques du *Promenoir des Amants*, des *Chansons* de Charles d'Orléans pour chœur, comme des *Ballades* de Villon, de Debussy"<sup>407</sup>. Plus loin, à propos de Mallarmé, il loue Debussy d'en avoir capté "le rayonnement intérieur" et d'en avoir traduit "la force secrète et l'indescriptible émotion"<sup>408</sup>. La convergence des témoignages prouverait en

---

403 c'est nous qui soulignons

404 Serge Moreux, ouvrage cité, p. 98

405 cf. *Le Coq et l'Arlequin*

406 Darius Milhaud lettre-préface à l'ouvrage de Jane Bathori, ouvrage cité

407 Conférence inédite de Lisbonne, 1 VII 1940, (op. cité) p. 4

408 ibid. p. 6

l'occurrence que se construit chez Milhaud, à partir de cette connaissance lucide et approfondie de l'œuvre de Debussy, la conscience que les rapports entre poésie et musique n'ont rien de "naturels", mais sont de l'ordre de la culture, ce qu'il confirmera explicitement dans sa maturité :

Comme vous voyez, j'ai donc parfaitement conscience des libertés, des licences que je prends. Et puis, dès l'instant où l'on met un texte en musique, pourquoi vouloir qu'il ait le même débit, la même pulsation que le langage parlé. À moins qu'il ne s'agisse d'un récitatif -et encore-, il y a déjà une convention à la base, puisqu'il ne s'agira pas de parlé, mais de chanté. Pourquoi donc, convention pour convention, n'en pas admettre d'autres, à condition, bien entendu, qu'elles soient justifiées par les nécessités de l'expression poétique<sup>409</sup>.

Découvrir que la richesse d'un texte, nommée "expression poétique", autorise une création authentique de la part du compositeur qui lui donne un éclairage, qui en relève les secrètes beautés inaperçues jusqu'alors, c'est du même coup incorporer aux recueils de vers qui traditionnellement ont été les pourvoyeurs des musiciens dans la tradition de la mélodie française tout type de texte qui stimule l'invention. C'est aussi s'interdire les facilités de travail sur "d'hypothétiques complémentarités ou correspondances" <sup>410</sup>.

Plongé dans un univers culturel très contrasté<sup>411</sup> où Maurice de Guérin côtoie Claudel, Lamartine Francis Jammes, Darius Milhaud aborde des textes que l'histoire littéraire a beaucoup de difficulté à faire entrer dans des catégories formelles précises, tout particulièrement pour ce qu'il est convenu de nommer le "Poème en prose". Et c'est bien là l'essentiel du génie de l'auteur du *Centaure*<sup>412</sup>, et de l'atmosphère exaltée entretenue par "le côté Léo". De toute la production qui utilise les textes d'auteurs romantiques de ces années d'immédiat avant-guerre et des années de guerre précédant le

---

409 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 104

410 Enzo Restagno (dans la traduction française de Béatrice Vierre) "Berio, Kurtàg et les mots", p. 2, Revue *Accents* n° 9 (septembre-décembre 1999)

411 Milhaud parle lui-même dans *Ma Vie Heureuse* (ouvrage cité, p. 23 et 24) "du côté de" l'étang de Berre à l'ouest de la ville d'Aix pour parler de Léo Latil et "du côté" opposé, celui de la Montagne Sainte-Victoire pour parler d'Armand Lunel.



départ pour le Brésil, les seules compositions publiées concernent les textes en prose de la sœur de François-René de Chateaubriand, de la sœur de Maurice de Guérin, sans oublier bien sûr les sept poèmes extraits de la *Connaissance de l'Est* de Claudel. Le texte anglais est une autre façon de se détourner du travail sur le vers français classique, il suppose une tout autre approche de la texture linguistique, obligeant à rompre avec habitudes et formules, contraignant à procéder à des ajustements originaux. La difficulté même que tous les spécialistes éprouvent pour définir ce qu'est un "poème en prose" témoigne de l'acuité des questions formelles auxquelles se trouve très tôt confrontée la démarche du compositeur. Intuitivement ses choix traduisent un engagement esthétique qui explique sans doute pourquoi "dès ses premières œuvres, un Milhaud prenait place parmi les pionniers et explorateurs de la musique moderne"<sup>413</sup>.

Comment expliquer ce goût précoce pour des textes en prose sinon par la conscience des libertés qu'ils permettent, à condition de sortir de la métrique et de la symétrie. Marc Fumaroli a constaté que l'essor du poème en prose est contemporain de la crise de l'alexandrin classique, et, voulant parvenir à une caractérisation plus précise il insiste sur le fait que l'œuvre en prose offre des ouvertures, permet des audaces qu'une œuvre "close" interdit :

Le propre du poème en prose, c'est de se donner pour le reflet imparfait, allusif d'une œuvre idéale absente. Par là, du reste, il peut prétendre à un pouvoir de suggestion supérieur à l'œuvre close et parfaite à laquelle il donne l'impression de renvoyer. Il s'apparente à la traduction, elle aussi "énigme dans un miroir" d'une œuvre achevée, mais reposant ailleurs dans une autre langue. Il se rattache à la paraphrase ou au pastiche du poème en vers : en ce sens l'archétype du poème en prose français est la fable fénelonienne, qui imite la fable de La Fontaine, mais sans recourir au mètre ; elle est comme le reflet à la fois affaibli et à certains égards intensifiés du modèle parfait.

---

<sup>412</sup> "C'est en prose que ce poète va produire les brefs et rares chefs-d'œuvre qui l'ont sauvé de l'oubli", Marc Fumaroli, préface in Maurice de Guérin, *Poésie*, ouvrage cité, p. 52

<sup>413</sup> Benoît Duteurtre, article cité, Paris, Nouvelle revue française, N° 549, p. 267

[...] Enfin le poème en prose cousine avec la description d'œuvre d'art, qui privée de la jouissance sensible, vise à vaincre néanmoins son modèle par la suggestion indirecte<sup>414</sup>.

L'insistance avec laquelle, on l'a vu, Milhaud persuade ses interlocuteurs du caractère artisanal de son métier de compositeur trouve ici une première illustration. Les circonstances biographiques expliquent, certes, les choix du musicien à ce moment précis mais du même coup c'est l'expérimentateur, le novateur qui déjà s'exerce à dissiper "un peu plus cette auréole de mystère qui enveloppe avec tant de ténacité le sens des mots et des sons"<sup>415</sup>. Ennemi de la formule, de l'imitation convenue d'une tradition sclérosée, Milhaud est sensible aux possibilités que lui offre cet espace de liberté qui est avant tout recherche, solution toujours provisoire, adaptation et équilibre précaire. Ne peut-on y voir en filigrane les prémices de ce qui permettra, après les expériences de la guerre et de l'exil, les essais de musique aléatoire<sup>416</sup>, les utilisations de textes "a-poétiques"<sup>417</sup> qui ont fait dire de lui qu'il était le bolchévique<sup>418</sup> de la nouvelle musique ?

Le résultat immédiat de la démarche précoce de ce jeune compositeur a été de refuser les catégorisations et les étiquetages de toutes sortes, remettant en cause tout particulièrement le statut du texte poétique destiné à être "mis en musique". Par là, il rejoint les préoccupations contemporaines sur la nature esthétique du texte, répondant en cela à l'observation de Barthes qui a guidé cette réflexion. En effet, Jean-Louis Backès constate le grand flou qui préside à la définition de genre littéraire, tout particulièrement en ce qui concerne le "Poème en prose" :

Les seuls genres qui échappent à ce flou irrémédiable, source de conflits sans fin, sont ceux que définit un critère formel. On sait ce qu'est un sonnet et ce qui ne l'est pas.

---

414 M. Fumaroli, Préface ..., ouvrage cité, p. 53

415 Enzo Restagno (article cité) p. 2

416 *Cocktail*, op. 69 (1920)

417 *Machines Agricoles* op. 58 (1919) et *Catalogue de fleurs* op. 60 (1920)

418 Boris de Schloezer, article cité, Nouvelle revue française, 1925.

On ne sait pas ce qu'est le poème en prose, puisque, avec le blanc métrique, a disparu le dernier critère formel incontestable. Qu'il y ait prose, nul n'en doute ; mais que cette prose soit poème, c'est ce qui est imposé par le pouvoir de l'auteur, ou par celui d'un critique écouté.

Et l'on en revient à ce qui a été suggéré plus haut : intituler un texte "poème en prose", c'est inviter le lecteur à y chercher la présence de jeux formels<sup>419</sup>.

Ainsi le texte du "poème en prose" ouvre au lecteur, donc à celui qui va le "découvrir", un champ d'exploration où rien n'est *a priori* donné, où tout est à construire et à interpréter. Si l'on retient les suggestions de Marc Fumaroli, l'utilisation de la prose en tant qu'objet de poésie suppose que s'établissent trois sortes d'équivalences (ou, si l'on veut, de transposition) : suggérer l'œuvre parfaite à laquelle la prose renvoie, imaginer la langue originale dont la prose ne serait qu'une adaptation, assurer la représentation picturale dont la prose serait l'évocation. Si, comme souvent dans la critique littéraire, le travail du musicien n'est pas évoqué ici, on comprend comment la dimension sonore du texte participe de cette quête incessante d'une beauté idéale qui se dérobe dans l'effort même pour la dévoiler. On ne peut s'empêcher bien sûr de rapprocher ce processus de l'aventure mallarméenne. Dans le sillage de Claudel, ce sera la confrontation de Rio qui prolonge indéniablement les expériences antérieures. Mais ce qu'il était préalablement important de constater, c'est que toutes les aventures artistiques ultérieures ne feront que développer et préciser les directions prises dès les premières années de la vie créatrice de Milhaud. On peut parler de cohérence dans la démarche au-delà de la diversité des inspirations. Les rencontres postérieures ne feront que révéler et préciser ce qui s'est déjà plus ou moins mis en place dès ces années-là. Il s'agit d'examiner comment s'établissent les correspondances qui justifient les propos du Milhaud de la maturité parlant, comme nous l'avons vu au début de cette étude, de "voies parallèles"<sup>420</sup>. Le travail inspiré par les figures féminines "sororales" laisse déjà deviner les

---

<sup>419</sup> Jean-Louis Backès, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, ouvrage cité, p. 142

<sup>420</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 68

accomplissements parfois surprenants qui prendront corps pendant les années de maturité.

### 3.6.3. Lucile de Chateaubriand

Les trois poèmes en prose de Lucile de Chateaubriand qui constituent l'opus 10 de Darius Milhaud posent un triple problème : d'une part ils abordent explicitement une thématique, préalablement évoquée de façon indirecte, liée à la sublimation de la pureté féminine, d'autre part ils traitent de la question des "amours philadelphes"<sup>421</sup> et enfin ils renouvellent les rapports que Darius Milhaud entretient, dans ces années de formation, avec la prose.

#### 3.6.3.1 Les aléas biographiques

Bizarrement, Milhaud n'évoque pas la composition de ces trois mélodies dans *Ma vie heureuse*. Si l'on suit la progression chronologique adoptée par le mémorialiste et que l'on consulte les pages concernées à cette période, rien ne viendra répondre à notre curiosité. Cette date occupe pourtant dans le récit autobiographique une place considérable. En effet, le compositeur se remémore longuement et avec précision les circonstances où, à Hellerau, il se trouve pour la première fois confronté aux textes déterminants de *l'Orestie* dans la traduction de Claudel, en l'occurrence le premier volet de la trilogie : *Agamemnon*<sup>422</sup>. Or c'est pendant cette même période que les trois mélodies ont été écrites, plus précisément entre septembre et octobre 1913<sup>423</sup>, au moment où le jeune musicien passe justement des moments exaltants avec l'auteur de la *Jeune fille Violaine*. Ce drame vient d'être monté avec succès au théâtre expérimental du "simple village"<sup>424</sup> de Saxe qu'est alors Hellerau, lors d'une représentation exceptionnelle pour laquelle l'écrivain-diplomate a invité Milhaud. Le voyage de retour pour Paris, qui passe par Berlin puis Prague, est

---

<sup>421</sup> cf colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, *Eros philadelphe*, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, édition du Félin, 1992.

<sup>422</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 50

<sup>423</sup> successivement à Hellerau, Berlin et Prague

<sup>424</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, ouvrage cité, p. 48

l'occasion, pour celui qui amorce ainsi une longue collaboration fructueuse avec le poète, de suivre les traces du "Cacique"<sup>425</sup>, puisque Claudel venait de quitter un poste dans la capitale de ce qui était à l'époque la province tchèque de l'Empire austro-hongrois<sup>426</sup>. La double dédicace aux deux amis (Léo Latil et Armand Lunel) témoigne de la complexité d'une sensibilité exacerbée ; elle structure les références esthétiques et révèle des correspondances que tente d'établir le compositeur entre des domaines qui à première vue peuvent paraître inconciliables. Quoi de commun entre le terrible univers tragique d'Eschyle et celui dans lequel baigne la douceur délicate et raffinée de Lucile de Chateaubriand ? La réponse est peut-être à chercher dans les longues conversations en tête à tête où le poète-diplomate, en pleine maturité, dévoile au jeune homme le secret dont *Partage de Midé*<sup>427</sup> porte la brûlante empreinte. Cette confession étonnante, si elle a raffermi les liens entre les deux artistes que l'âge et les confessions religieuses auraient dû séparer, a aussi plongé le jeune Milhaud dans l'univers torturant de la passion amoureuse à un moment où une certaine image de la pureté féminine transparait, avec beaucoup de variations, dans les productions des trois jeunes amis originaires d'Aix.

N'oublions pas non plus que, de surcroît, Claudel développe des conceptions iconoclastes sur la poésie, prêtant à Chateaubriand les vertus déniées aux "poètes consacrés". Ces théories ont été maintes fois reprises par l'auteur des *Cinq Grandes Odes* dans des textes de nature très diverse. Dans une réflexion critique de 1925, qui certes de manière très provocatrice, systématise la rupture avec un art issu de la fréquentation de Mallarmé, l'auteur de *Connaissance de l'Est* affirme péremptoirement :

---

<sup>425</sup> pour utiliser le surnom utilisé pendant le séjour à Rio après 1917

<sup>426</sup> C'est à Prague que naît sa fille Reine, l'interlocutrice d'une partie des *Commentaires Bibliques*.

<sup>427</sup> Témoignage de Madeleine Milhaud. Le drame avait été publié en 1906 à la Bibliothèque de l'Occident, l'on verra dans la partie consacrée à Claudel combien l'enthousiasme pour l'écrivain amenait Milhaud à traquer la moindre publication le concernant. Le compositeur avait été pénétré des accents brûlants de ce drame de l'amour.

Les grands poètes français, les grands créateurs ne s'appellent pas Malherbe ou Despréaux ou Voltaire, ni même Racine, André Chénier, Baudelaire ou Mallarmé. Ils s'appellent Rabelais, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Honoré de Balzac, Michelet<sup>428</sup>.

En citant Chateaubriand parmi les “prosateurs” qui seraient les vrais créateurs d'une écriture poétique, Claudel est un des “intercesseurs” qui permet d'aborder le mystère du choix du compositeur. Comme dans le cas de Guérin ou celui de Rossetti, ce n'est pas la création de l'artiste reconnu qui amorce le travail du compositeur mais bien plutôt la figure sororale de ces couples étranges des “amours philadelphes”.

### 3.6.3.2 Lucile de Chateaubriand, création de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* ?

Le personnage de Lucile est énigmatique à plus d'un titre. Pour la postérité, son existence ne peut se réduire en aucun cas à ce qu'elle a vécu et aux rares manuscrits dans lesquels elle s'est exercée à l'écriture littéraire. Se contenter des seuls textes sauvegardés par la piété familiale mutile l'image posthume que les lecteurs ont pu construire de cette figure féminine pour le moins exaltée. Les pages inoubliables des *Mémoires d'Outre Tombe* évoquant les soirées lugubres dans le château de Combourg façonnent à elles seules une figure littéraire extrêmement riche qui, si elle appartient tout entière à l'écrivain romantique prestigieux façonnant sa gloire posthume, impose simultanément une image dont le poids se substitue à celle d'une Lucile attestée par “l'histoire”. Le nom de Lucile serait assurément complètement oublié sans cette transmutation propre à un très grand artiste Ce sont d'ailleurs les choix de François-René de Chateaubriand que le compositeur adopte dans son recueil de mélodies<sup>429</sup>, choix qui suggère des échos avec les pièces poético-musicales plus tardives d'Eugénie de Guérin et de Christina Rossetti.

---

<sup>428</sup> Claudel, *Positions et Propositions*, “Sur l'inspiration Poétique”, *Œuvres en prose*, Pléiade, p. 44

<sup>429</sup> puisque les trois poèmes en prose sont cités par Chateaubriand lui-même.

Si l'on s'en tient à une vision "fraternelle" des choses, le problème pourrait paraître relativement simple. L'on se trouve confronté à une création littéraire entretenant des rapports plutôt lâches avec une vérité historique tenue pour accessoire<sup>430</sup>. Même de ce point de vue unilatéral, la chose est plus compliquée qu'elle n'en a l'air. En effet, le texte des *Mémoires d'Outre-Tombe* relève des différentes époques de la vie politique, sentimentale et littéraire du chevalier breton<sup>431</sup>. Bien plus, la figure ambiguë de "la Sœur" (en l'occurrence Amélie dans la fiction romanesque) est aussi le personnage clef de *René*<sup>432</sup>. Fernand Letessier remarque en effet "(qu')au début du moins de la nouvelle, Amélie offre une singulière ressemblance avec Lucile de Chateaubriand, mélancolique compagne de son frère dans la solitude du domaine paternel"<sup>433</sup>. René Barbéris a insisté ultérieurement sur la dimension idéologique de *René*. Il a montré comment ce roman assure à l'écrivain, alors exilé, outre le succès littéraire, la possibilité de rentrer en France après avoir été rayé de la liste des émigrés<sup>434</sup>. La figure d'Amélie symbolise un ordre ancien auquel il faut renoncer pour s'intégrer à la nouvelle société bourgeoise en train de se construire. Même de ce point de vue "historiciste", l'image de Lucile n'est pas évidente. Les pages de Chateaubriand dont Milhaud adolescent a pu prendre connaissance, n'offrent pas cette limpidité

---

<sup>430</sup> "Elle-même demeure un personnage désincarné de fiction", Jean-Jacques Berchet, *Le frère d'Amélie ou la part du diable*, p. 112 (in *Eros Philadelphie*, colloque de Cerisy, article cité) Voir également les pages 107 sqq dans l'article de Jean-Jacques Berchet ainsi que son introduction (p. 7 à 60) à *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, Paris, édition GF, Flammarion, 1996.

<sup>431</sup> C'est en 1803, dans une lettre à Joubert, que le projet autobiographique de Chateaubriand se fait jour, et l'on sait que les dernières corrections du texte des *Mémoires* datent de 1844.

<sup>432</sup> Le roman paraît en 1801

<sup>433</sup> François-René de Chateaubriand, *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier, éditions Garnier Frères, 1958, Introduction, p. XXXIX.

<sup>434</sup> Pierre Barbéris, *René de Chateaubriand, un nouveau roman*, Paris, Larousse/Université, collection "thèmes et textes", 1973 : Qu'importe ici Amélie, qui n'est bien, finalement dans ce texte que détour et prétexte ? [...] Les cloches vont à nouveau sonner et les propriétaires -naturels même s'ils ont acheté des biens nationaux- vont à nouveau pouvoir vivre en paix, en même temps que se

recherchée à première vue. Les ambiguïtés du personnage ouvrent des perspectives inédites pour la création et laissent libre cours à des interprétations révélatrices de la sensibilité esthétique du jeune musicien. Dans la double référence aux deux amis aixois se répète la problématique du jeune Chateaubriand. C'est le renoncement au monde qui prédomine avec Léo Latil, renoncement à la vulgarité des "singes", alors que la référence à Armand Lunel annoncerait l'impétueux désir d'intégration dans les bouleversements esthétiques de l'immédiat avant-guerre, sans oublier de faire la part à une réserve pudique qui interdit à Armand de livrer ses émotions sur la place publique. Léo Latil évoque une seule fois dans son Journal la "liaison philadelphie" pour insister sur le repliement sur soi et l'incapacité de s'ouvrir aux autres et ces quelques lignes suffisent à évoquer la manière dont Darius a pu envisager la figure de Lucile :

René sentait dans le grand vent son âme et sa tristesse immense.

Il aimait -sa sœur ! pardieu, c'était un inceste ! mais l'homme qui peut se contenter d'une femme quelconque, -d'"une" femme est un cochon -il a une âme de cochon -

Mais moi, je ne puis aimer qu'une femme sortie de moi qui soit la chair de ma chair, les os de mes os -qui possède une tristesse que personne ne possède -ma tristesse dont je suis amoureux -alors je serai amoureux en elle - de ma tristesse même -de ma tristesse -ou de Dieu !<sup>435</sup>

Dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand évoque à plusieurs reprises la figure de sa sœur. Pendant les années d'enfance, elle renforce l'image de mal-aimé que l'écrivain laisse deviner en évoquant les cadets de la famille de Chateaubriand<sup>436</sup> :

---

refera la "société" mondaine, les salons où l'on peut briller et faire valoir ses livres. C'est terriblement clair. Trop. [...], p. 221

<sup>435</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 7 août 1912, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>436</sup> Jean-Jacques Berchet invalide cette version très noire des faits : Autour de Franchin (sobriquet familial pour François), nous entrevoyons un quarteron de petites filles, ravies de materner leur jeune frère" Plus loin Jean-Jacques Berchet précise : "Il ne braque le projecteur de la mémoire que sur la dernière de ses sœurs, non seulement pour la distinguer comme unique objet de son affection, mais pour en faire une espèce de Cendrillon, à



Lucile, la quatrième de mes sœurs, avait deux ans de plus que moi<sup>437</sup>. Cadette délaissée, sa parure ne se composait que de la dépouille de ses sœurs. Qu'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide, parlant avec timidité et ne pouvant rien apprendre [...], vous verrez la misérable créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. Personne n'aurait soupçonné dans la chétive Lucile, les talents et la beauté qui devait un jour briller en elle<sup>438</sup>.

Pendant la période d'adolescence, il en fera la compagne de ses émois poétiques et comme Lamartine l'écrira à propos d'Eugénie de Guérin<sup>439</sup>, le frère voit en sa sœur une héroïne de Walter Scott, la transposant en quelque sorte dans le climat des brumes de la poésie ossianique :

Dans les bruyères de la Calédonie, Lucile eût été une femme céleste de Walter Scott, douée de la seconde vue ; dans les bruyères armoricaines, elle n'était qu'une solitaire avantaagée de beauté, de génie et de malheur<sup>440</sup>.

Initiatrice de la vocation artistique de l'écrivain, elle révèle à son jeune frère le pouvoir créateur du poète :

La vie que nous menions à Combourg, ma sœur et moi, augmentait l'exaltation de notre âge et de notre caractère. Notre principal désennui consistait à nous promener côte à côte dans le grand Mail, au printemps sur un tapis de primevères, en automne sur un lit de feuilles séchées, en hiver sur une nappe de neige que bordait la trace des oiseaux, des écureuils et des hermines. Jeunes comme les primevères, tristes comme la feuille séchée, purs comme la neige nouvelle, il y avait harmonie entre nos récréations et nous.

Ce fut dans une de ces promenades que Lucile, m'entendant parler avec ravissement de la solitude, me dit : "Tu devrais peindre tout cela". Ce mot me révéla la muse ; un souffle divin passa sur moi<sup>441</sup>.

---

laquelle il identifie passionnément son propre destin de mal-aimé. *Le frère d'Amélie ou la part du diable*, ouvrage cité, p. 110

<sup>437</sup> Il la rajeunit (Lucile avait en réalité quatre ans de plus que lui) pour accréditer une image de couple enfantin, solidaire dans un malheur commun. Jean-Jacques Berchet, *ibid.* p. 111

<sup>438</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition Maurice Levailant, Paris, Flammarion 1949 (réédition Le Club Français du Livre 1969), tome I, 701 p., Première partie, Livre Premier, chapitre 4, p. 37

<sup>439</sup> voir ci-après dans la partie consacrée au cycle *D'un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin*.

<sup>440</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-Tombe*, ouvrage cité, Première Partie, Livre III, ch. 7, p. 129

<sup>441</sup> *ibid.*, Livre III, ch. 8, p. 129

Cette révélation du pouvoir suggestif de la poésie permet à l'écrivain dans la gloire d'une célébrité qu'il n'a plus à conquérir, de méditer sur la pureté d'un génie méconnu, victime de la vie et de l'Histoire. En insistant sur les attributs de l'innocence dans la seule saison qui fasse l'objet d'un développement, ô combien symbolique -l'hiver-, on peut lire sans grand risque d'erreur la glorification mélancolique de cet état de pureté indéfinie et précaire qui a précédé les péripéties d'une vie tumultueuse. Ne peut-on aussi lire en arrière-fond, dans cette évocation du froid et du blanc le thème de la stérilité qui expliquerait du même coup la rareté des productions de Lucile ? :

Les pensées de Lucile n'étaient que des sentiments ; elles sortaient avec difficulté de son âme ; mais quand elle parvenait à les exprimer, il n'y avait rien au-dessus. Elle a laissé une trentaine de pages manuscrites ; il est impossible de les lire sans être profondément ému. L'élégance, la suavité, la rêverie, la sensibilité passionnée de ces pages offrent un mélange du génie grec et du génie germanique<sup>442</sup>.

Cette dernière formule avait tout pour séduire le jeune aixois dont le romantisme adolescent trempé de brumes nordiques<sup>443</sup> se nourrissait d'une nature provençale où "six cents ans avant Jésus-Christ, lors de la fondation de Marseille, les Phocéens, les Grecs et les Juifs établirent des comptoirs sur les rivages français de la Méditerranée"<sup>444</sup>. Les trois poèmes de Lucile cités par Chateaubriand sont donc inséparables de tout l'appareil dont le frère a eu soin de les habiller. Ils en gardent les échos et la lecture de Milhaud prolonge les accents désirés par l'auteur *d'Atala*. D'autant plus que dans les fragments du Livre III du manuscrit des Mémoires rédigés en 1826, Chateaubriand méditant sur la tombe de sa sœur, dont il prétend ne pouvoir retrouver

---

442    ibid, Livre III, ch. 9, p. 131

443    N'oublions pas que le premier texte mis en musique par Milhaud est le "*Heidenröslein*" de Goethe

444    Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 9

l'emplacement<sup>445</sup>, esquisse une page hagiographique autour de cette "sainte" romantique :

Je me demande aujourd'hui avec étonnement, comment toutes les facultés de mon âme n'étaient pas remplies à Combourg par cette créature céleste qui, vingt ans après nos promenades et nos études, m'en rappelait si tendrement le souvenir ; auprès de cette femme supérieure, comment désirais-je encore autre chose ? C'est que j'étais fait pour connaître toutes les misères ; c'est que formé du même sang que Lucile, j'étais né comme elle pour me tourmenter et me détruire ; c'est que jeune homme, et jeune homme passionné, la nature me forçait à chercher hors de moi le complément de mon existence et que si ma sœur m'offrait les plus beaux traits d'une femme, je ne la voyais que comme un ange<sup>446</sup>.

La mort de Lucile est évoquée dans un chapitre de la troisième partie des Mémoires intitulé *Mort de Mme de Caud*. On y comprend à demi-mot que Lucile était devenue folle et Chateaubriand cite longuement les dernières lettres qu'il reçut d'elle en insistant sur le climat de tristesse et de solitude qui entourait les derniers jours de sa sœur :

Dans l'automne 1804, Mme de Caud vint à Paris. La mort de Mme de Beaumont avait achevé d'altérer la raison de ma sœur ; peu s'en fallait qu'elle ne crût pas à cette mort, qu'elle ne soupçonnât du mystère dans cette disparition, ou qu'elle ne rangeât le Ciel au nombre des ennemis qui se jouaient de ses maux<sup>447</sup>.

Particulièrement significative reste la dernière image que l'écrivain garde de sa sœur, c'est une image qu'on peut rapprocher d'une page déjà évoquée de Maurice de Guérin, sans qu'on puisse déceler d'influence de celui-ci sur celui-ci puisque le jeune écrivain n'a pu avoir connaissance de cet

---

<sup>445</sup> Alors que tous les témoignages assurent que les obsèques de Lucile ont été organisées par sa sœur Mme de Marigny et que la tombe avait été bien repérée. Dans une lettre de 1805, à une autre sœur de Chateaubriand, Mme de Chateaubourg, Mme de Marigny précise : Je te répète que mon frère voudrait faire imprimer le peu d'écrits qu'elle nous a laissés et à la tête faire graver son portrait. Ce que l'on en retirerait servirait à lui faire élever un tombeau dans le cimetière où elle repose et où nous avons fait marquer sa place. *Mémoires d'Outre Tombe* édition Levailant (ouvrage cité), Appendice XII, p. 769.

<sup>446</sup> *ibid.* p. 770

<sup>447</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, Deuxième Partie, Livre Cinquième, Chapitre 6, p. 207-208 (ouvrage cité)

épisode des *Mémoires d'Outre Tombe*. Il s'agit d'une sorte de "topos de l'adieu" pour une femme inaccessible et idéalisée :

Avant de quitter Paris, j'allai revoir Lucile. Elle était affectueuse ; elle me parla de ses petits ouvrages, dont on a vu les fragments si beaux dans le troisième *Livre des Mémoires*. J'encourageai au travail le grand poète ; elle m'embrassa, me souhaita un bon voyage, me fit promettre de revenir vite. Elle me reconduisit sur le palier de l'escalier, s'appuya sur la rampe et me regarda tranquillement descendre. Quand je fus au bas, je m'arrêtai, et, levant la tête, je criai à l'infortunée qui me regardait toujours : "Adieu, chère sœur ! à bientôt ! soigne-toi bien"<sup>448</sup>.

Après le douloureux épisode de La Chênaie, lorsque Maurice de Guérin quitte le manoir au Val de L'Arguenon où l'avaient accueilli Hippolyte de La Morvonnais et son épouse Marie, la dernière image qui s'inscrit en lui de "la femme à l'enfant dans les bras"<sup>449</sup> c'est cette vision de la femme penchée qui fait monter les larmes aux yeux du jeune homme :

Ce bon Hippolyte et son adorable Marie ! Je lui avais dit adieu ; elle m'avait répondu avec quelques paroles de la plus touchante bonté ; j'avais balbutié encore quelques mots et m'étais mis à descendre rapidement l'escalier, croyant qu'elle n'avait pas passé le seuil de la porte et que tout était fini, lorsque j'entendis un nouvel adieu qui me venait d'en haut ; je levai la tête et je la vis penchée sur la balustrade. Je répondis faiblement, bien faiblement, car sa voix avait achevé ce qui me restait de forces pour retenir mes larmes ...<sup>450</sup>

La récurrence de l'attitude permet de comprendre comment l'image prend forme pour construire une représentation qui laisse intacte l'émotion proprement esthétique qui étirent les deux écrivains à l'évocation, sous leur plume, de cette vision au plein sens du terme. Ils choisissent tous deux ce moment fugace de l'adieu, où l'élément féminin fait descendre du haut d'un palier un regard, qui sera véritablement le dernier regard. S'imprime alors dans l'imagination des lecteurs l'image d'une protection tutélaire, angélique même,

---

448    *ibid*, p. 215

449    selon l'expression de Barbey d'Aurevilly déjà citée.

450    Maurice de Guérin, *Journal "Le cahier Vert"*, 24 janvier 1834, in *Poésie* édition Marc Fumaroli, ouvrage cité, p. 134

qui rend à la fois si distantes (parce qu'inapprochables dans les faits) et si proches (parce que toujours mentalement présentes) les représentations de ces deux jeunes femmes qui prennent valeur symbolique.

Bien plus qu'une recherche de la vérité historique d'un être, ces évocations cristallisent l'image de la féminité qui se consume dans une flamme intérieure qui la détruit. À travers les pages de Chateaubriand, tout particulièrement, transparait le portrait d'un être qui est la transfiguration artistique d'une Lucile insaisissable, recrée pour les besoins de l'œuvre autobiographique, accomplissement du travail de l'écrivain. C'est cette Lucile refaçonnée par l'écriture littéraire de son frère que Milhaud a tout d'abord rencontrée. Mais la lecture du jeune musicien ne s'est pas arrêtée à cette image initiale. La figure de sa sœur, telle que Chateaubriand l'a construite, s'est elle-même enrichie des lectures postérieures qui ont accentué la valeur exemplaire de la jeune femme pour la figer dans une attitude qui lui confère une dimension mythique.

### 3.6.3.3. (1) Figure de Lucile de Chateaubriand au XIX<sup>e</sup> siècle : La vision romantique de Sainte-Beuve

Dès la publication intégrale des *Mémoires d'Outre Tombe*, après la mort de Chateaubriand, les contemporains, Sainte-Beuve en tête, se sont intéressés à Lucile de Chateaubriand. Le lecteur invétéré, qu'a toujours été Milhaud, ne pouvait ignorer les notes que l'auteur de *Volupté* a d'abord établies pour le cours public de 1848-1849 qui fournit la matière de l'ouvrage *Chateaubriand et son groupe littéraire*<sup>451</sup> ; Anatole France, quelques années plus tard, prolongera cette enquête dans une publication<sup>452</sup> rassemblant les rares documents écrits laissés par la sœur du grand écrivain.

---

<sup>451</sup> première édition (fondée sur les leçons professées à Liège en 1848-1849) en novembre 1860. Nouvelle édition annotée par Maurice Allem, Garnier, 1948, 2 vol. Voir en particulier la troisième leçon et la quatorzième (sur *René*)

<sup>452</sup> Lucile de Chateaubriand, *Ses contes, ses poèmes, ses lettres*, précédés d'une étude sur sa vie par Anatole France, Paris Charavay Frères éditeurs, 1879, 69 p.

Sainte-Beuve construit une théorie, destinée plus particulièrement à l'étude du Romantisme. Il établit une espèce de loi propre aux "génies" en systématisant les rapports des frères et sœurs :

J'ai toujours pensé que les sœurs de grands hommes, d'hommes distingués, quand la nature les a faites les dignes sœurs de leurs frères, leurs égales par l'esprit et par le cœur (ce qui s'est vu plus d'une fois), se trouvent plutôt supérieures à eux à d'autres égards ; elles se maintiennent plus aisément à la hauteur première. Je m'explique : -la nature, comme ici dans cette famille de dix enfants, produit un homme de génie, et elle crée en même temps un *génie-femme* comme Lucile : eh bien, le génie-femme sera ou restera plus volontiers supérieur et meilleur, moralement, poétiquement. Les hommes à un certain jour, font leur métier d'hommes ; ils sortent du nid paternel, ils se prennent à tous les buissons ; la poussière du chemin les ternit ; s'ils ne se perfectionnent beaucoup en avançant, ils se gâtent : cela arrive souvent. Les femmes, si elles restent ce qu'elles doivent être, gardent le foyer, et aussi, dans toute sa délicatesse, elles y gardent le culte de l'idée première, de l'idéal (s'il y a poésie) ; elles sont comme les prêtresses domestiques de cette chose sacrée que nous allons dissipant, dépensant, exploitant au profit souvent ou de notre ambition ou de notre amour-propre, de ce qu'on appelle la gloire. Elles restent fidèles avec religion, avec discrétion et mystère : elles ont en dépôt jusqu'à la fin et accroissent plutôt de leurs larmes le premier trésor. Ainsi fit Lucile en regard de René. On la définirait bien d'un mot : c'est le génie de son frère, dégagé de tout alliage d'auteur, de toute complication littéraire, mondaine, politique et vaine, le pur génie avant qu'il ait revêtu ou après qu'il aura rejeté l'enveloppe mortelle<sup>453</sup>.

Cette longue page est instructive à plus d'un titre pour comprendre la façon dont l'image idéalisée de celle qui inspira la figure d'Amélie s'est construite. Constatons tout d'abord que le critique confond délibérément le personnage du roman (*René*, roman détaché du *Génie du Christianisme*) et le personnage historique (François-René de Chateaubriand, qui vécut de 1768 à 1848) : il parle indifféremment de René pour désigner l'écrivain sans envisager la distance que crée l'invention littéraire entre l'art et le réel. Inutile de rappeler ici le sort que réservera Proust à cette confusion dans son *Contre*

---

<sup>453</sup> Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, troisième leçon, ouvrage cité.

*Sainte-Beuve*<sup>454</sup> ! Ce glissement s'explique très bien pour ce qui concerne Sainte-Beuve, puisque, présentant *René* (le roman) à ses auditeurs, il veut lire à travers ce personnage l'histoire de toute la génération "romantique" dont il se veut un des représentants éminents :

J'arrive à René, c'est-à-dire au portrait de l'auteur lui-même dans sa jeunesse et sous le rayon le plus idéal. C'est un type d'où relève plus ou moins tout ce qui fut jeune durant ces cinquante dernières années. Je crois la maladie un peu passée pour le moment<sup>455</sup>.

Ainsi à travers l'œuvre de Chateaubriand se trouve évoqué le malaise d'une époque qu'on nommera ultérieurement : "Le mal du siècle". La figure féminine de la sœur est en quelque sorte l'image préservée de toute souillure d'un Romantisme des origines qui aurait tourné délibérément le dos à une "carrière" dans la société. En somme le jeune Sainte-Beuve se retrouve miraculeusement dans son innocence première, sans les précautions tactiques, les prudences et les compromissions vis à vis du pouvoir pour accumuler honneurs et postes officiels.

Cette image idéalisée de Lucile de Chateaubriand se prolonge indéniablement dans la perception naïve du mystère féminin du Milhaud d'avant les expériences déterminantes de la guerre de 1914. Une lettre de

---

<sup>454</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Bernard de Fallois, Paris, NRF Gallimard, 1954, par exemple : En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquels mêmes seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation ! p. 140

Plus loin, il donne ce jugement sur le livre que Sainte-Beuve consacre à Chateaubriand : ses livres, *Chateaubriand et son groupe littéraire* plus que tous, ont l'air de salons en enfilade où l'auteur a invité divers interlocuteurs, qu'on interroge sur les personnes qu'ils ont connues, qui apportent leurs témoignages destinés à en contredire d'autres et, par là, à montrer que dans l'homme qu'on a l'habitude de louer, il y a aussi fort à dire, ou pour classer par là celui qui contredira dans une autre famille d'esprit., p. 143

<sup>455</sup> Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, quatorzième leçon, ouvrage cité.

Léo Latil essaye de communiquer à son ami Darius cette exaltation de la pureté , écho à la fois lointain et fidèle de la figure de Lucile :

L'autre jour, chez les Rosine Milhaud<sup>456</sup>, j'ai vu danser ta cousine Eva Fernandez ; ça m'a bouleversé, elle dansait le prélude de Chopin (le tien), le souffle de l'esprit vivait dans tout son corps et dans ses gestes, chez elle il est puissant et frémissant tellement qu'il anime la chair, qu'il la spiritualise et la glorifie. Chaque geste est une émotion vivante et celle qui danse est le rythme bondissant des émotions vivantes, un rythme frémissant, libre, souple, comme la ligne des collines bleues à l'horizon<sup>457</sup>.

Le corps féminin, dans cette voluptueuse évocation, n'est que le témoignage sensible de la présence spirituelle ; le bouleversement du jeune homme reçoit sa justification par cette perception qui estompe délibérément toute émotion sensuelle pour se retrancher derrière un esthétisme justificateur. Léo insiste toujours sur les liens étroits qui lient sa sensibilité à celle de Darius, même si l'on peut discuter à la lumière de documents postérieurs, cette affirmation. Il n'empêche que tout un aspect du Darius Milhaud d'avant la première guerre est à lire dans la correspondance échangée avec Léo et on aura l'occasion d'y revenir dans un chapitre prochain. Dans une lettre de fin août 1911 de Boulouris, le jeune poète aixois va même jusqu'à affirmer :

Je suis heureux parce que nous sommes tout à fait pareils, cette lettre, il me semblait que c'était moi qui l'avais écrite. C'est tellement ce que je sens, c'est tellement mes émotions de toute l'année et de maintenant depuis que tu es parti. [...] Ce que tu me dis est beau comme "La Porte Etroite" telle que nous l'avons comprise [...] Je suis heureux, ta lettre m'est une joie ...<sup>458</sup>

On verra comment, dans ces mêmes années, *La Porte Etroite* de Gide devient le symbole de cette transfiguration de la femme et de l'amour et comment ces jeunes gens en arrivent à privilégier le renoncement, le sacrifice et la souffrance.

---

<sup>456</sup> Rosine Milhaud est une cousine germaine de Darius, à peu près de son âge et qui a été une compagne d'enfance, c'est la fille du frère du père de Milhaud (précisions données par Madeleine Milhaud).

<sup>457</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud du 23 avril 1911 (archives Milhaud)

<sup>458</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud de fin août 1911 (archives Milhaud)



### 3.6.3.3. (2) Figure de Lucile de Chateaubriand au XIX<sup>e</sup> siècle : La vision paradoxale d'Anatole France

Dans l'ouvrage qu'Anatole France consacre à la sœur de Chateaubriand, il prolonge cette vision séraphique et paradoxalement douloureuse<sup>459</sup> de la jeune fille, telle qu'un certain dix-neuvième siècle a pu la populariser. Cette étude à dominance biographique, qui occupe une soixantaine de pages, privilégie tous les aspects qui peuvent accentuer le malheur d'une âme délibérément ignorée et reléguée dans les oubliettes de l'histoire littéraire. Cela permet à l'auteur de *L'Orme du Mail* de retracer un itinéraire sentimental où une sensibilité morbide exacerbée complique les rapports que Lucile entretient avec tout son entourage. Nourri d'une lecture particulièrement attentive de l'œuvre de Chateaubriand, le créateur de M. Bergeret insiste sur les liens qui unissent le frère et la sœur. Il commence par affirmer que les deux enfants cadets de la famille étaient considérés par les adultes comme "cancres et sots", alors que "tous deux avaient déjà dans leur petite tête un génie sauvage, hautain, indocile"<sup>460</sup>. Leur attachement réciproque semble trouver ses racines dans cette mise à l'écart, clef du destin tragique de la sœur sacrifiée au grand homme :

Trop sauvage pour s'attacher aux travaux domestiques, trop hautaine pour se complaire à ses devoirs de fille obéissante, elle donnait toute son âme à son frère René. Elle l'aimait avec souffrance et passion, ne sachant pas aimer sans souffrir, sans faire saigner son cœur<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> ou peut-être douloureuse justement à cause de ce côté angélique

<sup>460</sup> Lucile de Chateaubriand, *Ses contes, ses poèmes, ses lettres*, précédés d'une étude sur sa vie par Anatole France (ouvrage cité, p.VIII et IX)

<sup>461</sup> *ibid.*, p. XVII Pour sa part, Jean-Jacques Berchet insiste tout particulièrement sur l'image littéraire construite par Chateaubriand pour évoquer son enfance : Les circonstances ont isolé pour une configuration morose, le couple vieilli des géniteurs, et le couple adolescent des derniers nés ; mais cette association fut aussi tardive qu'éphémère, puisqu'elle ne dura que quelques mois. C'est néanmoins cette configuration que Chateaubriand a choisi de retenir comme significative pour représenter son identité profonde. *Le frère d'Amélie ou la part du diable*, article cité, p. 109

L'amitié avec Mme de Beaumont, au cours de la brève mais intense passion qui lia la jeune femme au jeune écrivain à succès, enfin rayé de la liste des émigrés, permet d'établir pour Lucile ce parallèle entre amitié et amour :

L'amitié grondait en elle comme l'amour. L'orage était dans tous ses sentiments. Tout lui était trouble et passion<sup>462</sup>.

Toujours selon Anatole France, c'est ce même sentiment d'amitié, obscurci par l'annonce de la mort de Mme de Beaumont<sup>463</sup> qui, jusqu'à son dernier souffle, perdure pour le frère bien-aimé :

Cette amitié, agitée et malade, grandit démesurément.<sup>464</sup>

L'auteur de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* essaye ensuite de tracer un portrait psychologique du personnage de Lucile en insistant tout particulièrement sur la solitude et l'incompréhension qu'elle rencontre dans son entourage. Lorsqu'il relate ce qu'on peut appeler les histoires d'amour de la jeune fille, c'est toujours la figure du renoncement qui est privilégiée. Ainsi, à propos des émois d'adolescente pour un des jeunes amis du frère aîné de Chateaubriand, M. de Malifâtre, France laisse tomber :

Lucile l'aima. Il n'en sut rien et partit. Elle retomba dans sa solitude et s'y rongea<sup>465</sup>.

Le mariage en 1793 avec M. de Caud, alors âgé de 70 ans, laisse le biographe sans voix : "Les circonstances de ce mariage sans amour sont restées obscures"<sup>466</sup>. La rencontre avec Chênédollé lui permet de rapporter les propos ("Je ne serai jamais à vous"<sup>467</sup>), déjà mentionnés dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe*, par lesquels Lucile met fin à cette amorce de liaison et de faire ce commentaire :

---

462    ibid., p. XXXVII

463    ibid., p. L : À la nouvelle de cette mort, Lucile tomba dans un noir chagrin.

464    ibid., p. LI

465    ibid., p. XVIII

466    ibid., p. XXVIII

467    ibid., p. XLVI

Et comment se fût-elle donnée ? Elle ne s'appartenait plus<sup>468</sup>.

Tous ces éléments biographiques, qui ne révèlent aucun fait qui ne soit déjà tombé dans le domaine public dès cette époque, expliquent pour Anatole France le charme si particulier de cette production littéraire qui reflète la quintessence même du mystère féminin :

Dans ce grand silence, battait le cœur le plus agité qu'un sein de femme ait jamais renfermé. Cette chaste, cette fière Lucile exaltait dans la solitude son imagination déjà pleine de beautés et de troubles<sup>469</sup>.

Et c'est bien la création poétique qui, en définitive, livre le secret de cette existence :

Si la volupté pouvait toucher cette grave Lucile, c'est bien dans le vague de la poésie et sous le voile d'une belle tristesse.<sup>470</sup>

Pour terminer, France justifie son étude par la publication des textes de Lucile de Chateaubriand :

[Des] petits poèmes en prose, d'une tristesse suave, qu'elle écrivait malgré elle et jetait ensuite à l'aventure. Presque tout cela est aujourd'hui perdu. On sait qu'elle faisait aussi des vers, et il nous en reste par hasard quatre d'un goût charmant<sup>471</sup>.

L'ultime image de Lucile est assez surprenante sous la plume de celui qui passera pour l'écrivain anticlérical par excellence et dont l'attitude d'agnostique sera l'occasion d'une levée de boucliers chez les bien-pensants. Il rapporte que la jeune femme meurt à 38 ans et qu'elle a été portée à la fosse commune et c'est alors que Anatole France choisit de béatifier, au sens propre, son modèle :

---

468    ibid., p. XLVII

469    ibid., p. XV

470    ibid., p. XVIII

471    ibid., p. LII

Qu'est-ce après tout que la fosse commune que le lit des préférés de Jésus-Christ ?<sup>472</sup>

Ainsi, France renforce cette image pieuse que nous avons pu suivre dans tous les personnages féminins auxquels a pu s'intéresser Milhaud avant la première guerre mondiale : l'excès de passion les porte à un état d'incandescence d'une pureté qui les rend inaccessibles. Pourtant elles sont paradoxalement l'objet de désirs torturants. C'est bien cette approche complexe qui occasionne les rencontres inattendues faisant voisiner des êtres dissemblables, pourtant réunis dans une étrange et fascinante communauté passionnelle.

#### 3.6.3.4. Le recueil de Milhaud, occasion d'un dialogue décalé avec Olivier Messiaen.

Milhaud emprunte donc les trois textes qui constituent le support linguistique du recueil de l'opus 10 aux *Mémoires d'Outre-Tombe*. Rappelons que Chateaubriand, en choisissant dans les papiers de sa sœur ces "poèmes" parmi "la trentaine de pages manuscrites qu'elle a laissées"<sup>473</sup>, exalte la pureté d'une inspiration qui garde intact le souvenir de l'enfance révolue. Encore une fois, le choix de Milhaud ne relève que des aspirations intimes du musicien, aucune autre sollicitation "extérieure" (commande par exemple) ne justifie le travail entrepris. Les échos qu'éveillent en lui la thématique dont use la jeune fille délimitent un paysage intérieur et permettent d'entrer dans l'intimité la plus secrète du musicien, celle que tout particulièrement, il partage avec Léo Latil et, de façon plus réservée, avec Armand Lunel.

Si parmi les recueils composés entre 1910 et 1915, celui de l'opus 10 revêt une importance considérable, c'est qu'il présente dans toute sa complexité (et son ambiguïté) le rapport à la féminité qui bouleverse la sensibilité de ces jeunes gens élevés dans un puritanisme victorien. Jean Roy remarque avec justesse que :

---

<sup>472</sup> ibid.

<sup>473</sup> Chateaubriand *Mémoires d'Outre-Tombe* (ouvrage cité) t. 1, p. 131

Les poèmes en prose de Lucile de Chateaubriand, le journal d'Eugénie de Guérin lui [c'est-à-dire Darius Milhaud] apportaient l'image idéalisée de jeunes filles partagées entre le trouble des sentiments et les aspirations à la pureté<sup>474</sup>.

En effet, alors que la sensualité baigne la peinture d'une femme au réveil dans le texte intitulé *L'aurore*, l'invocation *À la lune* exalte la chasteté et la pureté froide d'une féminité secrète. *L'innocence* enfin prolonge une aspiration au retrait d'un monde trompeur et sans scrupule qui coexiste paradoxalement avec le désir de construire une œuvre perpétuellement à la recherche de voies nouvelles. Ces contradictions constituent le ferment qui pousse l'artiste à explorer des voies inédites.

Dans ce triptyque, le musicien joue avant tout sur des oppositions construites autour de la plus ou moins grande intensité lumineuse. À la naissance du soleil de la première mélodie s'oppose la lumière lunaire, froide et crépusculaire, de la deuxième partie pour terminer dans l'évocation picturale d'une scène de recueillement religieux baignée d'une lueur surnaturelle. On ne peut s'empêcher de rapprocher l'effet ainsi créé de textes empruntés à l'œuvre du jeune Chateaubriand. Dans *Le Génie du Christianisme*, aussi bien dans *Atala* que dans *René*<sup>475</sup>, la lune est évoquée à peu près dans les mêmes termes. Juste après la mort d'Atala, au sein d'une nature encore sauvage, la veillée autour de la jeune morte est éclairée par le froid éclat de l'astre mort :

La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie, qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers<sup>476</sup>.

---

<sup>474</sup> Jean Roy, *Quatre portraits de femmes*, in Livret de présentation (p. 4) du disque édité chez Timpani en 1994 : *Darius Milhaud, Alissa et autres poèmes en prose*. (Florence Katz, mezzo-soprano, Serge Cyferstein, piano)

<sup>475</sup> puisque ces deux romans ont été "détachés" pour une publication séparée de l'ouvrage où Chateaubriand voulait célébrer la religion chrétienne.

<sup>476</sup> Chateaubriand, *Atala*, éditions Garnier, ouvrage cité, p. 144

Par contraste, à la fin de *René*, le vieux Chactas, après avoir lu la lettre annonçant la mort d'Amélie, utilise une métaphore assimilant le discours du Père Aubry à la lune, c'est-à-dire qu'il donne une équivalence au renoncement au monde. Le discours du Père Souël favorise au contraire le "ralliement à un ordre social acceptable (par exemple celui qu'offre en 1802, le Premier Consul de la République à ses concitoyens)"<sup>477</sup> :

"Mon enfant dit-il à son fils, je voudrais que le P. Aubry fût ici, il tirait du fond de son cœur je ne sais quelle paix qui, en les calmant, ne semblait point étrangère aux tempêtes ; c'était la lune dans les nuits orageuses ; les nuages errants ne peuvent l'emporter dans leur course ; pure et inaltérable, elle s'avance tranquille au-dessus d'eux. Hélas pour moi, tout me trouble et m'entraîne"<sup>478</sup>.

La récurrence du thème qui traverse ainsi l'œuvre conjugée du frère et de la sœur ouvre des perspectives d'interprétation, invitant à décrypter les connotations qui se dégagent de ces textes et à préciser les traits implicites caractérisant la féminité ; d'autant plus que le deuxième texte de Lucile de Chateaubriand consacré explicitement à la lune utilise les mots mêmes que Bellini fera chanter à Norma dans le fameux air de la scène 4 de l'Acte I de l'opéra qui porte le nom de son héroïne, opéra créé en 1831 :

Casta Diva, che inargenti  
 Queste sacre antiche piante  
 A noi volgi il bel sembiante  
 Senza nube e senza vel !<sup>479</sup>

En se posant de fait comme l'héritier de toute cette tradition de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le musicien aixois, qui se fera le défenseur de la musique latine en l'opposant à l'hégémonie wagnérienne, plonge ainsi dans

---

<sup>477</sup> Note de Jean-Claude Berchet n°268, p. 283 dans Chateaubriand, *René*, éditions GF Flammarion, édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, 309 p., 1996.

<sup>478</sup> *ibid.*, p.195

<sup>479</sup> in Alain Pâris, *Livrets d'Opéra*, édition bilingue, collection Bouquins, éditions Robert Laffont, 1991, deux tomes de 1332 p. et 1404 p., tome I Bellini, *Norma*, p. 59.

La traduction proposée est très fantaisiste, une traduction littérale donne plus précisément : "Chaste déesse/ qui "argente" ces plantes antiques et sacrées/ tourne vers nous (ton) beau visage/ sans nuage et sans voile".

une atmosphère qui célèbre le Romantisme dans ce qu'il a de plus pur, que ce soit dans la thématique utilisée (la déification de la lune) ou dans les performances vocales du chant mélodique (pour cette aria dont la célébrité ne s'est guère démentie). Seuls les hasards de l'histoire musicale et de l'histoire littéraire peuvent permettre d'évoquer cette rencontre inattendue entre des univers artistiques qui, *a priori*, paraissent totalement étrangers l'un à l'autre. Soulignons simplement cette conjonction fortuite d'éléments qui associent dans la mouvance du Romantisme les mots et les sons et qui constitue le patrimoine culturel d'une génération (en l'occurrence celle du début du siècle). Pierre Brunel en dégagant "trois tendances principales" dans la peinture du clair de lune au moment du Romantisme, insiste sur une thématique qui précède les évocations de Fauré ou de Debussy à partir des ambiances verlainiennes :

Tout d'abord le climat élégiaque [...] Le clair de lune peut être un paysage d'âme, l'expression d'un paysage intérieur. La tristesse du poète se transpose sur l'astre même. [...] La seconde tendance est la virtuosité verbale. [...] La troisième tendance aboutit à la mise en place, en scène ou en majesté d'une lune impassible<sup>480</sup>.

Indéniablement, Milhaud se range parmi les chantres du "climat élégiaque" dans ce recueil, tout en ne se contentant pas, comme on l'a déjà vu, de reproduire les clichés de la musique du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette insistance sur la lune et sa lumière blafarde ne peut, en effet, se réduire à une création "d'atmosphère". La récurrence d'une telle thématique ouvre des perspectives d'interprétation qui vont bien au-delà du sens littéral des textes en cause. En commentant la nouvelle de Balzac *Sarrasine*, Roland Barthes propose quelques outils qui peuvent aider à interpréter l'accent porté sur l'éclat lunaire, pièce centrale du texte de Balzac, reprenant comme on vient de le voir un thème abondamment utilisé par les Romantiques. L'auteur

---

<sup>480</sup> Pierre Brunel, *Les arpèges composés, musique et littérature*, Paris, coll. L'esprit et les formes, Klincksieck, 1997, p. 201 sqq.

du *Plaisir du texte* remarque à propos de l'éclairage par une lampe d'albâtre du tableau de Girodet, *L'Endymion*, que :

La lumière diffusée par la lampe est extérieure au tableau mais, elle devient métonymiquement la lumière intérieure à la scène peinte : l'albâtre (doux et blanc) -matière conductrice mais non émettrice, reflet lumineux et froid -, cet albâtre du boudoir n'est autre que la lune qui éclaire le jeune berger<sup>481</sup>.

Plus loin, il insiste sur le système d'inversion qui se construit autour de cet univers lunaire :

Amoureuse d'Endymion, Séléné le visite ; sa lumière active caresse le berger endormi, offert, et s'insinue en lui ; quoique féminine, la Lune est active ; quoique masculin le garçon est passif : double inversion qui est celle des deux sexes biologiques et des deux termes de la castration dans toute la nouvelle, où les femmes sont castratrices et les hommes châtrés<sup>482</sup>.

Bien sûr, l'analyse de Roland Barthes s'applique à un texte qui adopte comme intrigue narrative le mystère entretenu autour de la figure d'un castrat et l'on doit être très prudent si l'on veut transposer les conclusions qui en sont tirées ; néanmoins la persistance de la relation à la nuit, à la lune dans la plupart des textes que Milhaud choisit à ce moment-là n'est pas innocente, et l'on comprend vite, à travers les choix opérés dans l'œuvre des sœurs d'écrivains illustres que le jeune artiste tente d'approcher, à travers les inversions et les messages codés<sup>483</sup>, ce que Goethe dans le second Faust appellera "l'éternel féminin"<sup>484</sup>. Nous sommes véritablement "du côté de Léo", dont le *Journal* remâche sans cesse le thème de la stérilité créatrice toujours associée à la fascination qu'exerce sur lui les figures féminines porteuses d'espoir et d'activité salvatrice.

En développant, dans les productions de cette époque, toute une approche du mystère féminin, Milhaud réactualise les préoccupations qui ont

---

481 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, éditions du Seuil, coll Points, 1970, p.76

482 *ibid.*, p. 77

483 tout ceci restant du domaine de l'inconscient

484 "das ewige Weibliche"



agité le jeune Chateaubriand et sa sœur. La référence aux mythes de l'Antiquité ouvre à elle seule des perspectives interprétatives tout à fait significatives. En effet, Eos, déesse de l'Aurore, est la sœur d'Hélios et de Séléné. Elle se trouve donc au centre de l'antithèse que les textes de Lucile de Chateaubriand adoptent pour privilégier le renoncement au monde et se réfugier dans un univers qui privilégie une Séléné identifiée à la déesse vierge Diane/Artémis. Cette idéalisation de la pureté féminine matérialise la distance qui se crée avec la femme désirée et pourtant déssexualisée, comme si justement la virginité revendiquée protégeait de toute souillure un amour où la première qualité de l'élément féminin est d'être justement donné comme inaccessible. L'exaltation de la chasteté ouvre une double perspective puisque l'allusion mythologique se double de l'impossibilité d'une réalisation du désir. L'interdiction qui pèse sur l'inceste, entraîne la "forclusion du sexe"<sup>485</sup> et la relation du frère et de la sœur est une "relation spéculaire, qui renvoie chacun à sa propre aridité, à sa propre frustration : *"Lucile et moi, nous nous étions inutiles"*<sup>486</sup>. On sait qu'au moment de la parution de René, nul, dans l'entourage de la famille de Chateaubriand n'a songé à une "lecture autobiographique"<sup>487</sup>. En fait le cycle de 1797-1799 vise à "plonger le lecteur dans la terreur du monde corrompu, né de la Chute Originelle, (Chateaubriand) ne désire pas montrer un inceste, mais la culpabilité"<sup>488</sup>. Il dégage la portée métaphysique de son œuvre en posant "le problème de la possibilité même du désir dans un monde corrompu"<sup>489</sup>. Et J. J. Berchet donne ainsi une des clefs du roman et par là même du projet musical de Milhaud en précisant que :

Le désir adelphique se fantasme comme une relation en miroir, vécue comme une harmonie musicale entre des êtres

---

<sup>485</sup> Jean-Jacques Berchet, *Le frère d'Amélie ou la part du diable*, p. 112, in *Eros Philadelphie*, ouvrage cité.

<sup>486</sup> *ibid.*

<sup>487</sup> *ibid.*, p. 117

<sup>488</sup> *ibid.*, p. 119

<sup>489</sup> *ibid.*, p. 120

restitués à leur innocence primitive, indistincte, heureuse<sup>490</sup>. [...] [En transgressant l'interdit], le désir se manifeste, chez Chateaubriand, comme violence autodestructrice, comme défi luciférien, comme pure affirmation de soi<sup>491</sup>. [...] [Le personnage de] René est le premier névrosé du roman moderne. Sa mauvaise foi consiste à proclamer un objet interdit (un inceste) pour signifier un désir sans objet. La philadelphie masque ou exhibe le refus de cette altérité<sup>492</sup>.

Et c'est ainsi que les variations de la lumière deviennent un véritable message codé par lequel l'affadissement de l'intensité de l'éclairage accompagne le renoncement au monde, ce renoncement qui précisément va conduire Amélie au couvent et qui, chez Milhaud, devient l'expression de l'enracinement dans une enfance préservée et gardée secrète. On en voit d'autant plus mise en relief l'opposition entre la chaleur et la sensualité d'un éveil exaltant l'élan créatif de la nature et la célébration d'une sérénité glacée que seul un monde privé de vie est capable d'offrir.

La transposition des éclairages dans un univers sonore se manifeste d'abord dans la manipulation des constituants rythmiques par lesquels Milhaud explore les ressources proprement linguistiques des textes adoptés. Prolongeant les états de synesthésie évoqués dans le poème *Correspondances des Fleurs du Mal* de Baudelaire, on trouve déjà ici ces mêmes "correspondances" que Messiaen systématisera bien plus tard avec des analyses qui permettent de comprendre l'admiration qu'il vouait à l'auteur des *Choéphores*. À l'évidence, la première observation qui frappe à la lecture de ces partitions est l'absence de structure "métrique" régulière. La partie pianistique de *L'aurore* fait alterner deux cellules rythmiques qui paradoxalement ne se retrouvent pas dans la ligne mélodique dévolue à la voix. Cette indépendance des composantes musicales<sup>493</sup> assure l'unité d'un recueil qui demande d'enchaîner sans interruption les trois morceaux

---

490    ibid., p. 123

491    ibid., p. 124

492    ibid., p. 126

493    à la fois rythmiques et mélodiques

successifs. En effet, la deuxième pièce dans une volonté d'accélération, pour opposer les misères terrestres à la calme indifférence lunaire, multiplie les trilles dans la partie centrale qui rompt avec l'atmosphère "Grave" à trois temps du début, pour construire un climat fiévreux et exalté autour de rythmes binaires extrêmement complexes et contrastés. La dernière pièce commence par dissocier la partie instrumentale (à 6/8) et la partie vocale (à 2/4)<sup>494</sup> avant que l'unité rythmique ne se reconstruise, non sans ruptures et conflits, autour de l'alternance du binaire et du ternaire.

Ces observations placent d'emblée Milhaud dans la lignée de ceux que Messiaen nommera les rythmiciciens et expliquent pourquoi l'auteur de *Chronochromie* retient le nom de Darius Milhaud dans la liste des précurseurs auxquels il rend hommage :

J'admiraais Honegger et Milhaud (et j'admire des chefs d'œuvre tels que *L'Antigone* d'Honegger *L'Homme et son Désir* et *La Création du Monde* de Milhaud) ... Darius Milhaud était très joué de son vivant. C'était un musicien de génie. [...] On a oublié maintenant que la musique de Milhaud a provoqué de terribles scandales<sup>495</sup>.

En évoquant l'œuvre de précurseur de Charles Ives, Messiaen revient sur le caractère novateur de Milhaud en faisant le parallèle entre les tentatives du "père" de la musique américaine et les expérimentations du compositeur aixois :

Sa démarche me fait penser à celle de Darius Milhaud. Il a eu la force, l'audace, le courage de superposer des éléments qui *a priori* ne fonctionnait pas ensemble. Il a réalisé ce travail avec une vigueur incroyable. Pour sa part Darius Milhaud, dans sa jeunesse, a été copieusement sifflé. Pas Ives<sup>496</sup>.

À vrai dire, au moment où lui-même était étudiant dans les années soixante, Michaël Levinas, en rappelant l'aversion de Messiaen pour le néo-

---

<sup>494</sup> en gardant bien sûr la correspondance entre les deux chiffres de mesure.

<sup>495</sup> Claude Samuel, *Permanence d'Olivier Messiaen, dialogues et commentaires*, Actes Sud, 1999, 488 p., p. 189

<sup>496</sup> *ibid.*, p. 273

classicisme<sup>497</sup> évoque les rapports très ambivalents que son professeur entretenait alors avec son collègue<sup>498</sup> titulaire de la classe de composition :

Il le regardait de haut, de très haut. Il avait un profond mépris [pour deux choses et même une] hargne vis à vis du pouvoir et [vis à vis] de l'invention d'un style menant à une inflation d'œuvres. C'est comme un copain dans lequel on avait une grande confiance et qui ne se respecte plus lui-même. Pourtant Messiaen avait une réelle admiration pour *L'Homme et son désir*<sup>499</sup>.

Essayons donc de comprendre en quoi le Milhaud "iconoclaste" du début du siècle pouvait intéresser l'auteur du *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Alain Louvier, en livrant ses souvenirs d'étudiant dans un hommage à l'auteur de *Trois Petites Liturgies de la Présence divine*, rappelle qu' :

il<sup>500</sup> reliait surtout au phénomène primordial du rythme des musiques en apparence très éloignées de la spéculation sur les durées, telles le plain-chant ou Debussy ; mais il renouait ainsi avec l'étymologie grecque *rheô* (coulant) ajoutant même : "[...] le rythme est issu du mouvement des flots, des ondulations des vagues de la mer. Il se rattache donc primitivement au mouvement, mais au mouvement répété avec des variantes toujours nouvelles ; c'est-à-dire à l'infini de la périodicité irrégulière [...] c'est la variation perpétuelle<sup>501</sup>.

---

<sup>497</sup> Je n'approuvais pas du tout le mouvement dirigé par Cocteau -je ne parle pas de Cocteau le poète, le cinéaste, mais du Cocteau du *Coq et l'Arlequin*, porte-flambeau d'un certain renouveau musical, prétendue simplification qui partait de Gounod pour sombrer dans le "retour à Bach, interview d'Olivier Messiaen in Claude Samuel, *Permanence d'Olivier Messiaen, dialogues et commentaires*, ouvrage cité, p. 189

<sup>498</sup> Michel Decoust, qui a suivi parallèlement les classes d'analyse et de composition évoque l'enseignement de Milhaud en 1965 dans la réponse au questionnaire de Jean Boivin : Il était bien sûr beaucoup plus âgé (que Messiaen). Milhaud avait changé dans la mesure où il était devenu un peu plus lointain. Il faut dire que tous ses amis étaient morts. Son salon devenait le salon des souvenirs. [...] Question : Et la musique était ailleurs ? Decoust : Milhaud apparaissait comme un ...Q : ... dinosaure ? D : Oui, un peu, il y avait quelque chose d'extraordinaire. Il ne parlait pas beaucoup. Il y a des gens qui disent "Je n'ai jamais rien appris chez Milhaud" Je crois que ce n'est pas vrai. Il savait mettre le doigt sur le problème de chacun ... Il personnifiait l'enseignement magistral au sens profond du terme"

Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, éditions Christian Bourgois, 1995, p.382

<sup>499</sup> Ibid., p. 303

<sup>500</sup> c'est-à-dire Messiaen

<sup>501</sup> Alain Louvier, *Olivier Messiaen, le rythme et la couleur*, p. 49, in *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, sous la direction de Catherine Massip, Paris, Bibliothèque Nationale de France,

Si dans son enseignement, Messiaen a donc insisté tout particulièrement sur l'analyse des structures rythmiques (par exemple -et sans prétendre à l'exhaustivité- : reprise des fameux cent-vingt *Deçi-tâlas*, repérage des "accents" dans les concertos pour piano de Mozart, étude "neumatique" fameuse du solo de flûte du *Prélude à l'après midi d'un Faune* de Debussy, identification des "personnages rythmiques" dans l'œuvre de Stravinsky sans oublier l'exploration des ressources du *Plain-chant*), dans son œuvre créatrice il se définit lui-même comme un "rythmicien" :

Je suis rythmicien. Vous me direz que tous les musiciens devraient être des rythmiciciens, mais cette notion a été tellement oubliée que j'ai dû ajouter le mot "rythmicien" à côté de l'expression "compositeur de musique". Or, la plupart des gens pensent que le rythme se confond avec les durées égales d'une marche militaire. Alors que le rythme est en fait un élément inégal, qu'il suit des fluctuations, comme les ondulations de la mer, comme le bruit du vent, comme la forme des branches d'arbre.<sup>502</sup>

Yvonne Loriod met en avant l'insistance extrême portée sur l'aspect rythmique du fait musical en rapportant les paroles recueillies auprès de son époux :

"Je considère que le Rythme est la partie primordiale et peut-être essentielle de la musique. Je pense qu'il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l'harmonie, et j'ai enfin une préférence secrète pour cet élément"<sup>503</sup>.

Ce détour par l'œuvre de Messiaen permet de mieux saisir ce que l'entreprise de Milhaud, en se confrontant avec les textes de Lucile de Chateaubriand, avait d'innovatrice en soi. En effet, le texte lui-même suppose des structures qui échappent justement à une métrique régulière et répétitive. Il est tentant de suivre à travers la répartition des accents et la distribution des syllabes, le

---

1996, 175 p., la citation mentionnée par Louvier est empruntée au Tome I du *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, p. 39, d'Olivier Messiaen

<sup>502</sup> Claude Samuel, *Permanence d'Olivier Messiaen, dialogues et commentaires*, ouvrage cité, p. 412

<sup>503</sup> Yvonne Loriod, *Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen*, p. 109 in *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, sous la direction de Catherine Massip, ouvrage cité.

travail de Milhaud pour donner à ces textes en prose leur écho musical.

Dans la pièce intitulée *La lune*, Milhaud répartit en cinq mesures (de la mesure 25 à la mesure 30) la phrase “Comme toi, les erreurs et les misères de ce monde inspirent mes rêveries”. En adoptant un rythme à 2/4 et sur une partie pianistique qui combine un motif régulier de doubles-croches et de trilles, le compositeur ménage à la voix des effets qui détachent de façon tout à fait irrégulière, en progressant dans une ligne mélodique ascendante puis descendante, des groupes de mots qui donnent cohérence au discours musical. Ainsi le compositeur organise quatre fragments : “/Comme toi /les erreurs/ et les misères de ce - monde/ inspirent mes rêveries/”. S’il accélère le débit en combinant doubles-croches et noires pour le début de la phrase (jusqu’à “...*misères de ce ..*”) la voix s’infléchit et semble ralentir le débit par une longue tenue sur la voyelle nasale de “monde” puis en insistant sur chacune des syllabes des trois derniers mots où se prolongent les échos éveillés par les (e) muets. Ce qui pourrait sonner comme un octosyllabe (“inspirent mes rêveries”) s’articule autour de rythmes binaires et ternaires (par l’utilisation de triolets pour la partie vocale et de croches pour la partie instrumentale), illustrant ainsi les propos de Messiaen sur l’irrégularité. Milhaud arrive ainsi à faire correspondre la longue tenue sur le mot “monde” avec la transmutation heureuse suggérée par le mot “rêverie” :

tien. Comme toi, les er-reurs et les mi-sè-res de ce  
 mon - de ins - pi - rent mes rê - ve - ri - es. Mais plus heu-reu-se que  
*en dehors*

Paul Collaer fait remarquer que ces pièces tiennent à la fois de “la mélodie et du récitatif”<sup>504</sup> et il lui semble reconnaître dans cette musique une des caractéristiques de l’art de Milhaud :

On sent, dans les voix chantées, se poser déjà cet accent sur la première syllabe, avec une chute sur la seconde, cet accent dominateur même dans l’affection qui est un trait particulier du compositeur<sup>505</sup>.

Pour Collaer, c’est cet accent “qui commande l’émotion, en évitant la cadence du langage parlé”<sup>506</sup>. Il en voit l’illustration dans les mesures qui terminent la dernière mélodie du cycle :

504 Paul Collaer, ouvrage cité, p. 257

505 *ibid.*, p. 265

506 *ibid.*, p. 266

bout, en - dor - mie, la tête ap - pu -

yée sur un au - tel.

*rall.*

*pp*

Z. 742 M.

Prague, 3 Octobre 1912.

507

Dans ce recueil, Milhaud aborde donc la longue recherche qui lui permettra d'inventer les solutions, toujours remises en questions par l'œuvre suivante, pour faire correspondre texte et musique. Bien loin d'élaborer un système qui deviendrait recette ou formule, Milhaud choisit délibérément d'adopter une démarche qui lui permet d'adhérer à la spécificité du texte choisi. Le goût pour la prose lui interdit de recourir aux symétries, aux retours, aux conventions utilisées par ses prédécesseurs. Sa musique en acquiert un dynamisme qui lui fait explorer des chemins inconnus qui n'échappent pas au paradoxe ; paradoxe d'autant plus étonnant que les choix du compositeur renvoient à une thématique où l'idéalisation des sentiments évoqués n'en laissent pas moins transparaître les troubles secrets d'une sensibilité torturée et ardente.



### 3.6.4. Eugénie de Guérin

#### 3.6.4.1. Un recueil de "l'intériorité"

L'atmosphère créée par le recueil de 1915 présente une unité de ton dont les accents prémonitoires semblent annoncer la tristesse qui accompagnera la réception de la nouvelle de la mort de Léo Latil quelques mois plus tard ; on peut y voir une sorte de prélude douloureux au *Troisième Quatuor* qu'une vue rétrospective de la production artistique de Milhaud discerne déjà en filigrane dans ces trois courtes mélodies. Comme l'œuvre écrite en hommage au jeune soldat disparu relève de l'amitié passionnée qui lie les deux camarades aixois, elle trouvera sa place dans les pages consacrées au poète prématurément fauché par la guerre.

Pour justifier ce rapprochement entre deux œuvres de facture instrumentale complètement différente, qu'il suffise de mentionner que dans l'un et l'autre cas Milhaud emprunte quelques fragments aux pages d'un journal intime dont la publication échappe plus ou moins à la volonté expresse de l'auteur. Pour Eugénie de Guérin, il s'agissait d'entretenir un commerce intime avec le frère bien-aimé, puis avec le frère d'élection<sup>508</sup> (après la mort de Maurice), en essayant de se soustraire à la curiosité d'un entourage familial étouffant ; pour Léo Latil, il s'agissait de nourrir le dialogue passionné avec l'ami lointain auquel fut confié au moment de la guerre les fameux *Cahiers Bleus* ; loin d'avoir été secret, l'essentiel de ces *Cahiers* avait été déjà lu par Darius au fur et à mesure de leur rédaction. Ce *Journal* lui aussi était une manière d'échapper à l'entourage immédiat du jeune homme, aux "singes" exécrés<sup>509</sup>, en développant les préoccupations qui le singularisaient.

Les écrits intimes ne prennent signification et valeur qu'à partir du moment où sont données les clefs qui permettent la pleine connaissance des événements et des circonstances biographiques qui leur ont donné naissance.

---

508 C'est-à-dire Barbey d'Aurevilly

509 c'est ainsi que Léo Latil et Darius Milhaud désignaient entre eux les condisciples qu'ils méprisaient (cf. *Journal* inédit de Léo Latil)

Dans la mesure où le journal intime, l'écrit autobiographique, introduisent le lecteur au centre même d'une existence, dans ce qu'elle a de plus secret et de plus mystérieux, toute lecture entre dans le mécanisme de la confession où se tisse entre auteur et lecteur une étrange complicité doublement révélatrice (aussi bien pour le lecteur que pour l'auteur<sup>510</sup>). Au moment où le recueil de l'opus 27 a été conçu, la référence explicite aux écrits intimes de Léo est hors de question. On verra que même l'utilisation d'une page du *Journal* dans le *Troisième Quatuor* sera de l'ordre du secret, promis à être brisé dans un avenir différé pour une exécution posthume. L'expression de l'angoisse due à l'éloignement du théâtre des opérations de guerre où se trouve plongé Léo sans que Darius puisse disposer d'informations précises et d'éléments propres à le rassurer, explique très probablement l'utilisation lacunaire de bribes de textes empruntés à un monde familier aux deux jeunes gens, monde chiffré en quelque sorte, dont les clefs prêtent pourtant à des interprétations multiples et contradictoires.

Le titre adopté par Milhaud (*D'un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin*) est déjà significatif en soi. Faire précéder les termes génériques (*Cahier inédit d'Eugénie de Guérin*) de la préposition "de" (avec sens partitif) signale à l'auditeur un choix que rien ne justifie sinon le libre-arbitre du compositeur. Ce montage de textes, donné comme tel, entre dans toute une série où le musicien utilise le même procédé, en particulier dans les grands recueils d'avant-guerre consacrés à Gide et à Claudel. Pour la première fois, le titre est ici explicite, il s'agit bien d'extraits lacunaires dont la cohérence est à trouver dans les échos tissés entre inspiration musicale et écriture littéraire. Milhaud nous en propose clairement une lecture particulière, une interprétation qui renvoie beaucoup plus à la sensibilité de l'interpréteur qu'à celle de l'interprété(e). Œuvre ouverte par excellence, et donnée comme telle, le recueil des mélodies de Milhaud profite du "décousu" apparent de la notation

---

<sup>510</sup> cf à ce propos les travaux de Philippe Lejeune sur les écrits autobiographiques et plus particulièrement *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1975

du *Journal* intime d'Eugénie pour constituer un texte réfracté sans qu'un titre trop explicite n'oriente l'interprétation. Le compositeur se sert du personnage d'Eugénie comme mythe-symbole de la féminité, il oblige à entrer dans l'intimité d'un monde révolu (celui du début du XIX<sup>e</sup> siècle dans une province éloignée, correspondant à l'état d'âme de jeunes gens du début de ce siècle, élevés dans un climat qui n'a guère changé depuis cette période) où se fait jour la plainte d'une sensibilité sacrifiée et sublimée.

#### 3.6.4.2. Pourquoi un *Cahier Inédit* ?

On a vu combien l'édition des manuscrits de Maurice de Guérin a été difficile et combien il a fallu attendre pour disposer d'un texte intégral. Le même problème s'est posé pour les écrits de sa sœur Eugénie, d'autant plus que pour elle, de son vivant, la question de faire éditer ses écrits intimes ne se posait même pas. Marie de Guérin, "Mimin", la seule survivante des enfants du Cayla a veillé sur la mise au point des manuscrits de sa sœur avec un soin jaloux et moralisateur, en faisant preuve de beaucoup d'étroitesse d'esprit. L'édition Trébutien porte en titre et sous-titre la mention éloquente de "Journal et Fragments publiés avec l'assentiment de sa famille"<sup>511</sup>. C'est la seule édition dont pouvaient disposer Léo et Darius dans leur adulation pour Eugénie et Maurice de Guérin. Dans cette version le nom de Barbey d'Aurevilly<sup>512</sup>, trop sulfureux sans doute aux yeux d'une famille bien pensante comme l'était la famille de l'auteur du *Faune*, n'est mentionné qu'après la mort de Maurice et de manière extrêmement sage, voire évasive<sup>513</sup>. Le Comte

---

<sup>511</sup> Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, édition Trébutien, Didier 1877

<sup>512</sup> Il avait pourtant été à l'origine de la publication des œuvres de Maurice et d'Eugénie par l'intermédiaire de son ami Trébutien. C'est ce que les milieux cultivés du XIX<sup>e</sup> siècle savaient pertinemment comme en témoigne Lamartine : Le bonheur a voulu que, par une série de hasards et de fidèle affection (celle de M. d'Aurevilly, un écrivain qui ne peut être caractérisé que par lui même, parce qu'il ne ressemble à personne), le hasard et le bonheur ont voulu que ce Journal et ces Lettres n'aient pas péri dans les cendres du Cayla. Lamartine *Cours Familier de Littérature* 1863, ouvrage cité, T. XV, p. 245.

<sup>513</sup> Mon cher Maurice, tout ce que tu as aimé m'est cher, me semble une portion de toi même. Frère et sœur nous serons avec M. d'Aurevilly ; il se dit mon frère. Eugénie de Guérin, *Journal*, édition Trébutien, ouvrage cité, juillet 1839, p. 279.

de Colleville signale que Marie de Guérin “a obtenu de Trébutien d’écarter Barbey d’Aurevilly d’une publication voulue et préparée par le connétable de la littérature, pour la seule gloire de son cher Maurice”<sup>514</sup>. Aussi quand paraît en 1911 un *Cahier* “inédit” du *Journal* d’Eugénie de Guérin, on comprend l’émotion ressentie par les deux jeunes gens, l’œuvre “découverte” devient l’écho de ce journal intime que Léo faisait lire à son ami Darius chaque fois que les retrouvailles le permettaient, établissant ainsi une continuité que les aléas de la vie n’avaient pas permis. Le *Cahier inédit* mystérieusement retrouvé permettait de préciser une figure dont l’énigme avait nourri les fantasmes d’adolescents épris de pureté et de sublime chaque fois qu’ils évoquaient la féminité.

Ce fameux *Cahier inédit* d’Eugénie de Guérin a été donc publié en 1911, par un certain M. de Colleville au *Mercure de France*<sup>515</sup>. Ce cahier recouvre les mois qui séparent le premier novembre 1838 du 19 mars 1839, période absente de l’édition Trébutien. On trouve en note après le septième cahier de cette première édition les indications suivantes :

Ce septième cahier s’arrête le 29 septembre 1838, au moment où Mlle E. de Guérin quittait le Cayla pour aller assister au mariage de son frère Maurice. Le huitième déjà imprimé par nous (*Reliquiae*, Caen, 1855), fut commencé à Nevers le 10 avril 1839. On verra plus loin que dans l’intervalle, pour complaire à Maurice, Mlle E. de Guérin avait tenu aussi le journal des cinq mois qu’ils passèrent ensemble à Paris ; mais ce cahier, ainsi que le premier de la série a échappé à nos recherches<sup>516</sup>.

En fait, ce cahier manquant avait été confié “à Mme de Maistre avec prière instante de ne jamais s’en dessaisir”<sup>517</sup>. Les dates de ces écrits intimes correspondent à une période particulièrement agitée dans la vie très terne de celle qui fit les délices mièvres de toute une jeunesse pieuse du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce

---

<sup>514</sup> Comte de Colleville, *Un cahier inédit d’Eugénie de Guérin*, Paris, *Mercure de France*, 1911, p. 6

<sup>515</sup> Victor Giraud, *La vie chrétienne d’Eugénie de Guérin*, Paris, librairie Plon, Paris, 1928, p. 253.

<sup>516</sup> Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, édition Trébutien, ouvrage cité, p. 247

sont les quelques mois où Maurice de Guérin entretient une idylle littéraire avec la baronne Almaury de Maistre, où il vit avec Barbey d'Aurevilly le commerce amical le plus intense -sans parler de son travail de création poétique-, où il se fiance et se marie avec Caroline de Gervain, où Eugénie échange une correspondance des plus exaltées avec cette même Mme Almaury de Maistre, nièce par alliance de l'écrivain ultra Xavier de Maistre, où elle fait le voyage pour Paris à l'occasion du mariage de Maurice, où elle séjourne dans le Nivernais au château des Coques, où elle suit avec anxiété la progression de la maladie chez son frère qui va expirer le 19 juillet 1839. En réunissant ces éléments qui permettent de préciser un contexte faisant singulièrement défaut dans la partition de Darius Milhaud, la prose d'Eugénie et les bribes retenues par le compositeur reçoivent un éclairage double et singulier. D'une part, les propos commentent les événements qui bouleversent les relations du frère et de la sœur, d'autre part les choix de Milhaud renvoient à la torture d'une amitié maltraitée par la guerre.

Pourquoi ce journal ? À cette question qu'elle s'est elle-même souvent posée, Eugénie apporte une réponse claire : il est destiné uniquement et exclusivement à son frère Maurice, mort ou vivant. Le premier cahier de l'édition Trébutien<sup>518</sup> s'ouvre à la date du 15 novembre 1834 sur la dédicace suivante :

À mon bien aimé frère Maurice, "je me dépose dans votre âme"-  
Hildegarde à Saint Bernard<sup>519</sup>.

Deux jours après la mort de Maurice, le 21 juillet 1839, la dédicace prend une forme nouvelle y compris dans la disposition typographique :

#### **ENCORE À LUI**

---

<sup>517</sup> Victor Giraud, *La vie chrétienne d'Eugénie de Guérin*, ouvrage cité, p. 253

<sup>518</sup> qui s'avère être le second en réalité : On voit par le début du cahier suivant que celui-ci [c'est-à-dire celui qui ouvre le livre] était le second. Le premier ne s'est point retrouvé, Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, édition Trébutien, ouvrage cité, p. 3

<sup>519</sup> Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, édition Trébutien, ouvrage cité, p.3

## À MAURICE MORT, À MAURICE AU CIEL

IL ETAIT LA GLOIRE ET LA JOIE DE MON COEUR

Oh ! Que c'est un doux nom et plein de dilection que le nom de  
frère !

Vendredi 19 juillet, à 11 heures 1/2, date éternelle !<sup>520</sup>.

Retenons de ces dédicaces à la sentimentalité morbide, théâtrale et solennelle ce désir d'écrire pour un être aimé, reconnu, qui semble exclure un lecteur anonyme. Jacques Madaule s'interrogeait d'ailleurs sur la légitimité de parler à propos de celle dont Montherlant s'est inspiré pour le personnage d'Angélique Arnaud dans *Port-Royal*, d'œuvre littéraire<sup>521</sup> :

Eugénie a laissé une œuvre [...]qui, à vrai dire, n'est même pas une œuvre du tout puisqu'il ne s'agit que d'un Journal et d'une correspondance<sup>522</sup>.

Dans la mesure où cette écriture s'inscrit dans le seul cadre de relations intimes et exclusives, elle oblige à entrer dans le détail d'une vie, qui, il est vrai, a suscité des avis pour le moins partagés. Que l'on songe aux railleries de Des Esseintes<sup>523</sup> à propos de "la prose aqueuse" d'Eugénie, à la condescendance de Julien Green<sup>524</sup> pour un "style qui a macéré dans l'eau de mélisse", ou à l'émerveillement de Rainer Maria Rilke<sup>525</sup> pour un "cœur d'une élévation puissante et immédiate".

Le *Journal* double et complète la correspondance privée que frère et sœur échangent par l'étrange complicité du confesseur d'Eugénie, "l'ange

520    ibid., p. 276

521    Wanda Bannour, *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, ouvrage cité, p.329

522    Jacques Madaule, *Maurice et Eugénie de Guérin*, Paris, Histoire Littéraire de la France, Editions sociales, 1977, T. 8, p. 69

523    cité par Marc Fumaroli (ouvrage cité, p. 11)

524    Julien Green, *Journal*, Washington 19 août 1944, Paris, coll. La Pléiade, Gallimard, Tome I, p. 798

ensoutané”<sup>526</sup>, l’abbé Bories. Si l’on feuillette le volume du *Journal*, la permanence de la référence au frère comme interlocuteur privilégié ne peut que frapper. Ainsi tout au début de ces *Cahiers*, Eugénie justifie son travail d’écriture pour ce correspondant d’élection :

C’est de la même encre dont je viens de t’écrire que je t’écris encore ; la même goutte, tombant moitié à Paris, moitié ici, te vient marquer diverses choses, ici des tendresses, ailleurs des fâcheries, car je t’envoie toujours tout ce qui me passe par l’âme. J’ai du regret de ne t’avoir écrit que deux mots, j’aurais pu envoyer ceci, et la pensée m’est venue de détacher ces feuilles<sup>527</sup>.

Dans la même veine, elle commence ainsi le deuxième *Cahier* qui nous est parvenu dans l’édition Trébutien :

14 avril 1835- Pourquoi ne continuerai-je pas de t’écrire, mon cher Maurice ? Ce cahier te fera autant plaisir que les deux autres, je continue<sup>528</sup>.

Le 31 juillet de la même année, elle envisage l’éventualité de sa propre disparition pour justifier encore la poursuite du travail de rédaction :

Ce cahier que je laisse et que je reprends, à quoi servira-t-il si je le continue ? Une pensée me vient. Si je meurs avant toi, je te le lègue. Ce sera à peu près tout mon héritage ; mais ce legs de cœur aura bien quelque prix pour toi. Je le veux donc enrichir, afin que tu dises : “Ma sœur m’a laissé tout ce qu’elle a pu” La belle fortune que quelques idées, des larmes, des tristesses dont se compose presque la vie ! S’il y vient du meilleur, c’est rare, si rare qu’on s’en enivre, comme je le fais, quand il me vient quelque chose du ciel ou de ceux que j’aime<sup>529</sup>.

Le secret nécessaire à ce dialogue est la condition pour qu’il soit poursuivi avec l’intensité qui lui donne son prix :

1 mai 1837 - C’est ici, mon ami, que je veux reprendre cette correspondance intime qui nous plaît et qui nous est

---

<sup>525</sup> Wanda Bannour, *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, ouvrage cité, p.327

<sup>526</sup> *ibid.*, p. 127.

<sup>527</sup> Eugénie de Guérin, *Journal et Fragments*, édition Trébutien, ouvrage cité, p. 19, (premier décembre 1834).

<sup>528</sup> *ibid.* p. 59

<sup>529</sup> *ibid.*, pages 84 et 85

nécessaire, à toi dans le monde, à moi dans ma solitude. [...] En toute joie et liberté reprenons notre causerie, cette causerie secrète, intime, dérobée, qui s'arrête au moindre bruit, au moindre regard. Le cœur n'aime pas d'être entendu dans ses confidences<sup>530</sup>.

Le 31 mars 1838, le récit des stratagèmes pour déjouer la curiosité familiale aboutit à l'aveu expliquant cette complicité :

Je ne sais qui ni quoi me fit jeter mon cahier sous le couvre-pied de ton lit : interruption et cachette dès qu'on entre ici. Je n'écris que pour toi<sup>531</sup>.

Quelques mois avant la mort de Maurice, elle précise le lien très particulier qui l'unit à lui :

Mes besoins, mes penchants se portent vers toi plus qu'à tout autre de ma famille ; j'ai le malheur de t'aimer plus que qui que ce soit au monde, et mon cœur s'était fait son vieux bonheur près de toi<sup>532</sup>.

La vie de Maurice en Bretagne ou à Paris, son éloignement du Cayla justifie aux yeux de cette sœur exclusive, d'abord substitut maternel<sup>533</sup> puis "bacchante"<sup>534</sup>, la continuation d'un dialogue complice suspendu aux rares séjours du jeune disciple de Lamennais en Languedoc. L'ambition d'Eugénie est tout attachée à ce frère adulé, auquel elle consacre son existence en sacrifiant avenir et épanouissement personnels. Les projets initiaux de la famille destinaient Maurice à la prêtrise et sa sœur pensait s'établir à ses côtés pour tenir sa maison. Après la décision de Maurice de renoncer au sacerdoce, les inquiétudes d'Eugénie concernent la vie spirituelle de son frère. Elle a en effet beaucoup de mal à comprendre l'éclosion du génie du poète, "trop arrêtée dans sa foi religieuse et politique, trop fidèle à ses devoirs de vieille fille fermière au Cayla, pour entrevoir le passage de la poésie *dans la foi*

---

530    *ibid.*, p. 119

531    *ibid.*, p. 179, l'expression soulignée l'a été par nous.

532    *ibid.*, p. 265

533    puisque Victoire-Gertrude de Guérin, mère de Maurice et d'Eugénie, meurt de la tuberculose en 1819 alors que Maurice est âgé de 9 ans et Eugénie de 14 ans.

534    selon la thèse de Wanda Bannour, raillée par Marc Fumaroli



à la foi dans la poésie seule où son frère, en pionnier solitaire et désarmé, s'était engagé loin du terroir natal" <sup>535</sup>.

Les extraits du *Cahier inédit* concernent une crise douloureuse traversée par Eugénie de Guérin et impliquant tout l'entourage de Maurice, c'est-à-dire la famille de Gervain, Barbey, Mme de Maistre. On a déjà vu que le mariage de Maurice, concocté par Barbey, s'est révélé catastrophique, hâtant à coup sûr la mort du jeune homme. Il s'agissait de profiter de la fortune de l'épousée<sup>536</sup>, chaperonnée par sa tante, la terrible Mlle La Forêt. Maurice, installé à Paris, rue du Cherche-Midi, dans l'appartement des Gervain, au moment où arrive Eugénie (dont le voyage a été payé par Mme de Maistre) est alité, dans un état de grande faiblesse, crachant le sang. Eugénie est accueillie et hébergée elle aussi chez Mlle La Forêt, mais bientôt une guerre s'installe entre les deux clans familiaux. Barbey, témoin ironique, nous livre sa version :

La femme de Maurice était jalouse de l'ascendant d'Eugénie sur l'esprit de son frère [...] et quoique Eugénie fût la plus douce parce qu'elle était la plus intelligente et qu'elle eût une notion plus juste de la vie, cependant [...] comme toutes les femmes, même les meilleures, elle s'entendait au duel aux épingles, et quand elle avait fait sa piqûre, elle mettait dessus la goutte de citron de la fausse pitié, avec des coquetteries de Samaritaine qui regarde si on la guette dans les chemins de Jericho<sup>537</sup>.

Si bien qu'au début du mois de mars 1839, le 9 très exactement, après une scène terrible, Eugénie est chassée brutalement de la rue du Cherche-Midi. Elle fuit sans pouvoir reprendre ses affaires, qu'elle reviendra chercher furtivement quelques jours plus tard<sup>538</sup>. Elle se réfugie provisoirement chez son cousin Raynaud<sup>539</sup> avant de demander asile à la baronne de Maistre au

---

<sup>535</sup> Marc Fumaroli, *Préface* in Maurice de Guérin, *Poésie*, ouvrage cité, p. 10

<sup>536</sup> fortune construite dans les Comptoirs d'Inde, où Caroline et son frère Charles, élève de Maurice, étaient nés.

<sup>537</sup> Lettre à Trébutien, in Wanda Bannour, ouvrage cité, p. 241

<sup>538</sup> le 13 très exactement. Wanda Bannour, ouvrage cité, p. 243

<sup>539</sup> celui qui avait accueilli Maurice lors de ces différents séjours parisiens avant qu'il ne décide de loger avec Barbey

château des Coques. Frère et sœur souffrent terriblement de cette situation, il faudra l'imminence de la mort de Maurice pour qu'Eugénie se retrouve en présence des "Indiennes". Avant son départ traumatisant de la rive gauche, elle avait tenté de préserver des moments d'intimité avec son frère en ménageant des occasions de dialogue seule à seul dans le jardin du Luxembourg. Elle s'efforçait d'être à ses côtés hors de la présence des "Indiennes", mais Eugénie partie, ces moments privilégiés ne sont plus que souvenirs torturants. Restent l'inquiétude et l'angoisse à la pensée du frère chéri livré à ces mains étrangères. Reste le silence que les lettres adressées à Barbey pour Maurice ne parviennent pas à briser.

#### 3.6.4.3. Les choix de Milhaud.

Le *Cahier Inédit* du *Journal* reflète un moment de crise intense avec le sentiment d'abandon qui torture alors Eugénie. Les deux premiers extraits évoquent directement les événements qui précèdent la brouille du 9 mars :

*[À la date du 29 janvier 1839 est évoquée une promenade au Jardin du Luxembourg, promenade destinée à préserver la relation frère/soeur hors de la présence de l'épouse Caroline et de sa tante]*

Cette promenade avec toi, hier au soir, m'a fait un bien infini...<sup>540</sup>

Milhaud a utilisé la page entière qui correspond à cette date. Le texte dont disposait Milhaud n'est d'ailleurs pas tout à fait conforme au manuscrit original. Mgr Barthès fait remarquer que s'intercale entre [...] "le présent et toute la vie [...]" une exclamation désabusée que M. de Colleville<sup>541</sup> n'a pas reprise : "[...] le présent *-quel présent !-* et toute la vie [...]"

*[À la date du 13 mars 1839, Eugénie évoque l'adieu rue du Cherche-Midi qui avait précédé le drame conduisant à la rupture. Mgr Barthès signale par une note que ce texte a été*

---

<sup>540</sup> "1. Cette promenade avec toi ..." première mélodie du recueil "D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin" op. 27 (1915), le texte est emprunté au *Journal*, "Un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin" (édition Colleville, ouvrage cité, p. 135).

Pour l'étude de ce recueil, la confrontation du texte original d'Eugénie et du texte retenu par Milhaud sera facilitée par l'utilisation de caractères en italique pour ce que Milhaud écarte et de caractères romains pour ce que Milhaud a conservé.

<sup>541</sup> note 25 de l'édition Barthès, ouvrage cité, p. 180

rédigé chez M. Raynaud, rue de l'Arcade. "Eugénie s'est retirée chez son cousin Auguste Raynaud, 37, rue de l'Arcade"<sup>542</sup>]

Nous voilà donc exilés, séparés l'un de l'autre ! Mon ami, quelle douleur dans mon adieu d'hier, dans ce serrement de main sur ton lit, dans cette sortie de chez toi ! [...]<sup>543</sup>

Remarquons que le musicien a ôté des extraits qu'il a sélectionnés, tout ce qui pouvait constituer le substrat anecdotique du texte. En effet, il supprime la phrase qui évoque la jalousie de Caroline de Gervain et de sa tante et il substitue au prénom du frère bien-aimé la répétition du mot ami pour tirer un effet pathétique en jouant dans la mélodie chantée entre le *do* dièse de la première apparition du mot et la longue tenue du *do* bémol de la deuxième qui amène l'accent *ff* porté sur l'adjectif "pauvre [ami]" antéposé

Mon a - mi, mon

6  
pau - vre a - - mi, force et cou - - ra - - - - - ge!

544

La leçon du texte original à la date du 13 mars 1839 donne donc :

<sup>542</sup> note 41 de l'édition Barthès, ouvrage cité, p. 171

<sup>543</sup> *Nous voilà donc exilés* ...deuxième mélodie du recueil *D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin* op. 27 (1915), Paris, Éditions M. Combre, 1922, le texte est emprunté au *Journal, Un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, édition Colleville, ouvrage cité, p. 171

<sup>544</sup> *ibid.*, p. 5 et 6

[...] Qu'espérer de ce qui se voit, de ce qui se fait, de ce qui nous sépare ? *Abîme de folies, incompréhensibles femmes ! uniques de leur nature. Sur cent mille combinaisons bizarres, on n'en eût pas rencontré de telles.* Mon ami, Mon pauvre *Maurice*, force et courage [...] <sup>545</sup>.

Le troisième extrait retenu par Milhaud est une méditation sombre, beaucoup plus générale et qui ne demande pas d'être précisément située dans les événements biographiques compliqués qui transparaissent dans les pages de ce Cahier. On y sent l'écho de la guerre "à coups d'épingles" évoquée par Barbey, ces moments de crise où la tension sourd sous le masque des habitudes et des formules de politesse. La page retenue date du 20 février 1839, elle a donc été rédigée bien avant celle qui constitue la matière de la deuxième mélodie. Milhaud en a choisi un très court extrait qui se situe au centre même des réflexions écrites en conclusion de cette journée particulièrement éprouvante. Eugénie exprime sa souffrance dans un Paris hostile qui lui fait d'autant plus regretter la douceur du Cayla :

20 février 1839- Daté au hasard. Je perds le cours du temps à Paris, comme ceux qui sont en mer sans almanach. Que fait le nombre des jours quand ils se ressemblent, quand on les voit passer sans trouver en aucun de quoi faire une chose et le mettre à part ? Le Cayla avait moins d'uniformité ; c'était au moins quelques sourires de plus ou de moins entre nous suivant l'humeur et les choses, signes d'affection et d'attention de l'un à l'autre, qu'on se donne à la rencontre dans le petit asile de famille, et font douceur à la vie. J'en avais coutume, si bien qu'il me semble n'avoir rien quand je n'ai pas cela avec ceux qui m'entourent. Ô déceptions du cœur ! Paris, ma terre promise, que les belles grappes que j'avais vues de toi m'ont trompée ! <sup>546</sup> *À mesure qu'on avance [...]* *L'illusion tapisse tout en ce monde.* Nuits sans sommeil [...] Du sang, encore du sang vomi ! Martyre de voir cela [...elle évoque un cauchemar avec cercueil et squelette sur son lit...] En ce moment, pourquoi la mort en image devant les yeux et en menace dans le

---

<sup>545</sup> ibid.

<sup>546</sup> note 29 p. 181 dans l'édition Barthès (ouvrage cité) : Allusion biblique, *Nombres XIII,24* . Des explorateurs ayant été envoyés par Moïse pour s'assurer de la fertilité du pays de Chanaan (Terre Promise) revinrent avec une grappe que deux hommes portèrent au moyen d'une perche.

cœur ? Pourquoi ? Jeté mon drap sur la tête et me suis mise à prier Dieu<sup>547</sup>.

Retenons du travail effectué sur le texte d'Eugénie par le compositeur deux choses. D'une part, le non-respect de la chronologie dans l'agencement général du recueil, d'autre part l'évacuation de tout ce qui dans le texte relève du narratif anecdotique, supposant une connaissance précise de l'histoire biographique de la famille de Guérin. En recomposant, voire en modifiant, la teneur des pages de ce Journal, Milhaud n'en retient que l'expression de la douleur insondable que la séparation instille au cœur de l'être aimé. Le traitement musical donne force et cohérence à ce qui prendrait le risque de n'être que bribes éparses et incompréhensibles. Milhaud passe ainsi du narratif au lyrique. Il n'en reste pas moins que l'éternel balancement d'Eugénie entre le monde protégé de l'enfance provinciale et la fascination qu'exerce sur elle la vie parisienne révèle chez Milhaud la nostalgie d'une période où les deux adolescents (Léo et Darius) partageaient leur croyance exaltée en un monde pur et sublime, à l'abri de la dégradation et de la désillusion. L'"H"istoire qui les rattrape, qui oblige à jeter un regard rétrospectif sur le chemin parcouru depuis le départ pour Paris en 1909 rend d'autant plus sensible la conscience de ce paradis perdu. Le montage des paroles d'Eugénie contribue à exprimer la force d'un désarroi que la mort de Léo Latil va encore accentuer.

#### 3.6.4.4. Les avatars du *Cahier Inédit*.

Aux circonstances douloureuses directement évoquées par le texte d'Eugénie, il faut ajouter les conditions très particulières dans lesquelles le texte de ce fameux *Cahier* nous est parvenu. En effet, les relations de la sœur de Maurice avec la baronne de Maistre se sont terminées par une rupture aussi brutale que définitive ; ces circonstances surajoutent à la tristesse d'Eugénie veillant à la santé de son frère, un climat de crise, d'exaltation de

passions contraires, un sentiment d'abandon et d'écroulement de toutes certitudes. Ces excès dans la vie affective de la vieille fille du Cayla ne font que souligner la douleur de la séparation d'avec le frère-poète aimé, et insistent sur la thématique douloureuse de l'ensemble du recueil.

Selon les dires de Barbey, Maurice de Guérin "n'a aimé d'amour personne, pas même sa femme pour laquelle (il l'a) vu *pleurer* pourtant<sup>548</sup>". La liaison du jeune homme avec la baronne de Maistre est qualifiée par le même Barbey "d'adultère vertueux<sup>549</sup>". Henriette-Marie de Maistre était la sœur d'un condisciple de Maurice au Collège Stanislas, Adrien de Sainte-Marie. En 1835 la jeune femme rencontre le poète pour la première fois, à l'occasion d'une randonnée de l'auteur du *Faune* en Nivernais chez son condisciple Adrien. Lors d'un séjour prolongé deux ans plus tard, Maurice loge au château des Coques, résidence de la famille d'Almaury de Maistre, neveu des écrivains ultra, Joseph et Xavier<sup>550</sup>. Maurice entretient très vite avec Henriette de Maistre un commerce intime passionné, exalté, où la littérature romantique occupe la première place. Ce "flirt" néanmoins très chaste, où la parole et la correspondance importent plus que les actes, a tout pour séduire une jeune femme frustrée, qui s'étiole d'ennui auprès d'un "mari imbécile<sup>551</sup>" de dix ans plus âgé qu'elle et "d'une mère sottre et bigote<sup>552</sup>". Après l'annonce des fiançailles avec Caroline de Gervain, Maurice, redoutant les conséquences de

---

<sup>547</sup> III. *A mesure qu'on avance ...* troisième mélodie du recueil *D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin* op. 27, opus cité, le texte est emprunté au *Journal, Un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, édition Colleville, ouvrage cité, p. 141 sqq.

<sup>548</sup> *Lettre de Barbey à Trebutien relative à Maurice de Guérin*, du 4 octobre 1855, ed. Bernouard, T. III, p. 114, cité par Marc Fumaroli, in Maurice de Guérin, *Poésie*, ouvrage cité, dossier, p. 263

<sup>549</sup> *ibid.*

<sup>550</sup> On se souvient que le seul texte de Maurice de Guérin mis en musique par Darius Milhaud, mentionné dans le catalogue sous le titre *Trois poèmes romantiques* op. 11, 1<sup>ère</sup> série ("*Les siècles ont creusé ...*"), est un texte que l'on trouve dans les œuvres poétiques de Guérin sous le titre de *Roche d'Onelle*, cette dénomination est empruntée comme nous l'avons mentionné dans le chapitre consacré à Maurice de Guérin, à l'ouvrage de Xavier de Maistre : *Le lépreux de la vallée d'Aoste*, cf ci-dessus dans le chapitre consacré à Maurice de Guérin.

<sup>551</sup> Wanda Bannour, *Eugénie* ., ouvrage cité, p. 261

<sup>552</sup> *ibid.*

la nouvelle sur la sensibilité exacerbée de la baronne, sollicite sa sœur pour qu'elle accepte de prendre la direction spirituelle de cette femme névrosée, traînant une mélancolie ostentatoire dans sa vie oisive. S'installe alors progressivement une relation d'intimité entre les deux jeunes femmes et l'on sait combien est vive l'exaltation d'Eugénie lorsqu'il s'agit de tisser des liens d'amitié avec l'entourage de Maurice (Marie et Hippolyte de La Morvonnais, Barbey, ...).

Elle cultive cette nouvelle relation tout d'abord à travers un commerce épistolaire avant d'avoir l'occasion de rencontrer celle qui demande qu'on la nomme simplement Henriette, au château des Coques. Après la crise du 9 mars 1839, le séjour dans le Nivernais commence à révéler des fêlures qui trouveront leurs conclusions après la mort de Maurice. Eugénie s'ennuie auprès de cette femme détraquée aux sautes d'humeur imprévisibles. Les apparences sont encore sauvées pour l'extérieur et Eugénie a besoin de la protection de cette aristocrate très riche, aux relations mondaines brillantes. C'est après la mort de Maurice, en septembre 1841, que la menace qui plane sur leurs relations dégénère en drame. La jalousie et les rivalités nées autour de Jules Barbey d'Aurevilly semblent avoir déclenché les hostilités. D'autant plus que la belle sœur d'Henriette, la comtesse Amédée de Maistre, Jenny, femme émancipée et de mœurs très libres, vient encore compliquer des relations déjà tendues. "Ce fut elle qui organisa la Bataille (Bataille de Dames !), et cela avec une arabesque d'horreurs compliquées, diaboliques, inouïes ...<sup>553</sup>" Barbey avec sa morgue ironique et partielle (ô combien !) raconte l'épisode :

Mme de Maistre et l'Eugénie sont brouillées de jalousie, voilà tout. Il y avait dans le salon de Mme de M. en 1841 trois femmes : les deux belles-sœurs, Madame Alm. et Madame Am.<sup>554</sup> (un vrai démon Astarté celle-là ! qui me recevait étant au lit, avec un képi de velours rouge à gland d'or sur ses

---

<sup>553</sup> Lettre à Trébutien, 6 août 1854, in Wanda Bannour, ouvrage cité, p. 282

<sup>554</sup> Barbey écrit les noms propres en abrégé au cas où la lettre qu'il envoie à Trébutien tomberait en des mains étrangères (note de Wanda Bannour)

anglaises noires et *niente di piu !*) et ces deux belles sœurs, très liées avec Eugénie, la troisième de ce trio, brisèrent entre elles et brisèrent avec Eugénie qui brisa aussi pour la même raison avec elles, et la Raison fut ...quelqu'un qui n'aimait aucune d'elles et qui avait sur les trois l'ascendant inouï de la plus complète indifférence [...] cette trame tissée entre trois femmes dont l'une avait le génie de l'expression, le génie du génie ; l'autre le génie de la bonté et la troisième la séduction de la maîtresse du Diable [...], cette trame à laquelle travaillaient les trois femmes qui semblaient fourrer leurs trois têtes sous la même capote, fut déchirée en mille pièces par une triple jalousie, effroyable, et qui se mit à souffler tout à coup comme une trombe - la foudre tombant d'un ciel bleu !<sup>555</sup>

Le résultat de ce psychodrame est qu'Eugénie est bel et bien chassée comme une vulgaire femme de chambre et n'a d'autre ressource que de rentrer au Cayla (on peut s'étonner de l'aveuglement de Barbey qui prête à Henriette de Maistre des trésors de bonté !). De la douleur et des humiliations qu'Eugénie ressent pendant ces déchirements atroces, rien ne transparait, elle se tait et retourne dignement au silence dans l'humilité solitaire du Cayla.

Le sort du fameux *Cahier inédit* s'explique par cette succession d'évènements. On lui connaît deux versions, celle racontée par M. de Colleville et l'autre établie après une enquête laborieuse de Mgr Barthès. "Officiellement" resté dans les archives de la baronne de Maistre, il faudra la persévérance des fanatiques d'Eugénie (comme se présente le Comte de Colleville) pour exhumer ce document méprisé par celle à qui Eugénie en avait confié la garde, celle pour laquelle elle s'était dévouée inlassablement sans compter ni son temps ni sa peine. Ces circonstances ajoutent à la tristesse du climat qui baigne ces pages le sentiment d'injustice pour une vie méconnue et maltraitée. N'est-ce pas aussi le sentiment que Darius éprouve pour le destin sacrifié de Léo ? Le Comte de Colleville justifie sa trouvaille ainsi :

Ce fameux Journal qui a passionné le monde entier, n'est malheureusement pas complet ; plusieurs cahiers ont disparu, celui que j'apporte aujourd'hui au public a été déposé entre les mains de la baronne de Maistre par Eugénie avec prière instantane de ne jamais s'en dessaisir. Je le tiens de Monsieur

---

<sup>555</sup> Lettre à Trébutien, 6 août 1854, in Wanda Bannour, ouvrage cité, p. 281 et 282



le Marquis de Mauduit, le petit -fils de la baronne et son héritier. Il est d'une importance capitale. [...] Qu'on ne nous reproche pas de manquer au vœu d'une mourante en donnant au public ces pages si intimes. Ce serait bien injuste. [...] N'était-ce pas un devoir pour nous de faire la lumière sur les premiers jours du mariage de Maurice, sur le caractère difficile de sa jeune épouse, sur bien des points qui éclairent singulièrement cette période si importante de la vie de Maurice<sup>556</sup>.

Cette vision des choses, qui accentue le pathétique de l'existence de la "vieille fille du Cayla", et qui fut celle des lecteurs de 1911, donc de Darius et Léo, a été démentie par les travaux de Mgr Emile Barthès. Celui-ci a donné en 1934 l'édition complète et définitive du *Journal* d'Eugénie. Après une enquête minutieuse, il prend en défaut le "trouveur" de ce fameux *Cahier*. Avec la benignité d'un ecclésiastique charitable, il parle "d'erreur bien excusable de M. Colleville"<sup>557</sup>. Il constate d'abord que le manuscrit a disparu à l'exception de quatre pages autographes, les deux premières et les deux dernières. L'édition a été établie à partir d'une copie de Trébutien (familier de *fac simile* d'une fidélité absolue) réalisée à "l'intention d'un admirateur d'Eugénie, Albin Goudareau, *le bon Monsieur d'Avignon* comme il l'appelle dans ses lettres. Il la [la copie] lui adressa le 28 janvier 1869"<sup>558</sup>. Mgr. Barthès en déduit donc que le fameux secret n'était qu'un secret de Polichinelle. "Puisque même en Avignon, on possédait copie de ce cahier intime, et cela dès 1869, il n'est pas exact de dire que Mme de Maistre ne voulut jamais le révéler ni à Trébutien ni à Barbey d'Aurevilly. Les tiroirs de Mme de Maistre n'avaient que peu de secrets pour les amis de Guérin"<sup>559</sup>. Dans une note érudite, le prélat spécialiste de l'œuvre d'Eugénie reconstitue l'histoire définitive de ce *Cahier*. Le manuscrit a été confié à Mme de Maistre. Elle le garde longtemps, "mais finit par le confier à Trébutien en vue de la publication définitive des *Œuvres*

---

<sup>556</sup> Comte de Colleville, *Un journal inédit d'Eugénie de Guérin*, ouvrage cité, Préface, p. 54 sqq.

<sup>557</sup> Eugénie de Guérin, *Journal*, texte complet par Mgr Emile Barthès, Albi, Librairie Lecoffre-J. Gabalda éditeur/Albi, imprimerie du Sud Ouest, 1934, p. 173

<sup>558</sup> *ibid.*

<sup>559</sup> *ibid.*

*Guériniennes* qui se préparait”<sup>560</sup>. Trébutien en fait deux copies, l’une pour M. Gandar, Professeur à la Sorbonne, son ami et collaborateur, et une autre pour lui. Alors que Gandar meurt, que Trébutien vieillit (il est né en 1800), il passe ce cahier à M. Goudareau en Avignon. Il existe un échange de lettres tout à fait significatif à cet égard. Trébutien avertit son correspondant du problème posé par la teneur de ce cahier :

Je ne pourrais toutefois en disposer sans l’assentiment de Mlle Marie qui du reste le donnerait bien volontiers pour vous, je n’en doute pas. Seulement, il faudrait prendre des mesures en vue de l’avenir, car je ne pense pas que la publication intégrale puisse jamais avoir lieu<sup>561</sup>.

En fait, Mgr Barthès constate que le vœu de Trébutien n’a pas été exaucé et que le cahier a finalement été livré au public :

Faut-il s’en plaindre ? Je ne le crois pas. Quoiqu’il en soit, sa publication antérieure nous met à l’abri du reproche de l’indiscrétion<sup>562</sup>.

Ces faits étant dûment établis, il n’en reste pas moins que la publication par M. de Colleville a inscrit dans la lecture des deux adolescents une image particulièrement tragique des épisodes racontés dans ce *Cahier*, même si l’on sait maintenant que cette vision ne correspond pas vraiment aux faits. Retenons dans les lignes conclusives de “l’inventeur” les indications qui orientent l’inspiration du musicien :

En ce cahier qui est si secret, si profondément intime que Mme de Maistre ne voulut jamais le révéler ni à Trébutien ni à Barbey d’Aurevilly, nous touchons au tréfonds même de l’âme d’Eugénie. Mlle de Guérin parle sans détour et la peinture qu’elle nous trace de sa belle sœur, de la femme de Maurice est particulièrement saisissante. [...] De tout le merveilleux *Journal* de la noble fille, ce sont certainement les pages les plus palpitantes et les plus tragiques<sup>563</sup>.

---

<sup>560</sup>    *ibid.*, p. 190

<sup>561</sup>    Lettre de Trébutien à Monsieur Goudareau du 30 juin 1869, citée dans l’édition Barthès du *Journal* d’Eugénie de Guérin, ouvrage cité, p. 190

<sup>562</sup>    *ibid.*, p. 190

<sup>563</sup>    Comte de Colleville, *Un journal inédit d’Eugénie de Guérin*, ouvrage cité, Préface, p. 98

3.5.4.5. La place d'Eugénie de Guérin dans l'Histoire littéraire : regards croisés de Xavier de Maistre et de Lamartine.

Pendant les quelques mois qu'elle passe aux Coques après avoir été chassée de la rue du Cherche-Midi (printemps 1839), Eugénie sait déjà que son destin est de mourir vieille fille ; elle songe alors à valoriser ses talents de poète en dehors du cercle de ses intimes. Depuis ses échecs de jeunesse aux Jeux Floraux de Toulouse, c'est l'occasion pour elle de faire le point sur sa vocation littéraire. Profitant de la proximité géographique et familiale de l'auteur du *Voyage autour de ma chambre*, elle lui fait parvenir par l'intermédiaire d'Henriette, sa nièce par alliance, des pièces de vers en demandant conseil et encouragement. La réponse de Xavier de Maistre est symptomatique d'une certaine conception de la poésie car elle reflète d'une façon caricaturale et instructive l'idée qu'un certain XIX<sup>e</sup> siècle pouvait se faire des facultés créatrices de la femme. Le Comte commence par admettre que, malgré sa prévention, les vers écrits par Eugénie révèlent un réel talent :

Je dois cependant vous dire que j'avais mal jugé les vers de Mlle Duquéla<sup>564</sup> (je ne sais si j'écris bien son nom). Malgré les préjugés que j'ai contre les poésies des dames et le désir que j'aurais que votre amie choisît d'autres occupations, la vérité me force de convenir que ses vers annoncent un véritable talent et beaucoup de facilité<sup>565</sup>.

Il encourage Eugénie à mettre à exécution son projet de rédiger une suite de poèmes pour enfant, les *Enfantines*, projet qui avait été l'alibi pour justifier l'envoi au parent illustre. Xavier de Maistre prend le prétexte de cette "consultation" pour donner son avis sur la pratique des arts, tout particulièrement pour la gent féminine :

J'ajouterai quelques réflexions qui me sont dictées par l'intérêt que je porte aux deux amies. Je pense que la poésie, ainsi que la musique et la peinture, sont des occupations charmantes qui embellissent la vie, tant qu'on ne s'en fait pas une affaire, mais un simple amusement, tant que les

---

564 sic !

565 *Lettres d'Eugénie de Guérin*, ouvrage cité, appendice, p. 511

productions sont destinées à la famille et aux amis. Mais du moment que l'on vise à la publicité, ce n'est plus un amusement ; c'est une manie dangereuse qui nous empêche de jouir de la vie douce et tranquille que les poètes chantent souvent sans la goûter. [...] Je suis si persuadé du danger qui menace une jeune personne qui se livre à l'espoir de devenir un grand poète, que j'aurais été bien aise de trouver les vers mauvais et je l'aurais dit sans hésiter. Que votre amie continue donc à cultiver son talent sans prétention et pour ses amis. [...] <sup>566</sup>

Le féminisme de Wanda Bannour, championne de la Bacchante du Cayla, se donne libre cours pour répliquer ironiquement à ce couplet réactionnaire :

Danger ! Prétention ! Il est certes facile lorsque l'on se trouve au sommet du pouvoir de composer sans danger des œuvres d'une trempe aussi géniale (!) que *La Jeune Sibérienne*. Aucun "danger" ne menace alors. Quant à la prétention, elle n'est le fait que de ces jeunes personnes qui ne se contentent pas d'être d'humbles fleurettes répandant un discret parfum, se consacrant aux marmots, au pot et à la broderie<sup>567</sup>.

La lettre de remerciements d'Eugénie répercute *a contrario* une vision d'elle-même qui renforce l'image dévalorisante de la femme-artiste que propage le "Grand Homme".

Je n'ai nul désir de gloire, et les conseils que vous voulez bien me donner sur ce sujet sont tout l'accord de mes idées. Renommée ne fait pas bonheur, plus d'un grand homme peut le dire ; à nous autres femmes surtout, les grandes sphères ne conviennent pas : Dieu nous les a faites petites, comme aux fleurs. Oh ! je ne voudrais pas en sortir. [...] <sup>568</sup>.

Son ambition se borne donc à écrire pour les enfants, réservant son talent pour la sphère privée à laquelle la cantonne le rôle qu'elle pense être exclusivement l'apanage d'une femme :

On m'a dit que Dieu ne faisait rien en vain, et que le don d'intelligence devait servir à sa gloire où qu'il se trouvât départi.

*Oh ! chantez, chantez donc, vous qu'il fit pour chanter.*

---

<sup>566</sup>    ibid. p. 512

<sup>567</sup>    Wanda Bannour, *Eugénie de Guérin ...*, ouvrage cité, p. 267

<sup>568</sup>    *Lettres d'Eugénie de Guérin ...*, ouvrage cité, p. 265, au Comte Xavier de Maistre, lettre d'avril 1839 expédiée des Coques.

Ainsi m'est venue la pensée de mes *Enfantines*, petites poésies à portée des enfants, but utile à mes inspirations ; avec une espérance, l'espérance du pauvre Homère : "Donnez quelque chose pour mes chants". [...] Voilà, Monsieur, mon petit rêve, que vous avez flatté de votre belle opinion, au point d'en faire une réalité. Vous donnez vie au talent que vous avez trouvé, qui s'entend dire par vous qu'il peut faire ce qu'il voudra : il en est tout fier et bien fort de votre approbation conquise<sup>569</sup>.

Cet échange épistolaire avec Xavier de Maistre permet de saisir un peu plus précisément la personnalité diverse et contradictoire d'Eugénie à travers l'image qu'elle veut donner d'elle à l'extérieur de son cercle privé. D'une part, elle revendique sa qualité d'écrivain, sa passion pour la création littéraire mais pour aussitôt la dévaloriser et la cantonner à des travaux subalternes et domestiques, réservant à la gent masculine les ambitions de gloire et de carrière.

Lamartine vieillissant a tenté de défendre Eugénie comme écrivain authentique. On a vu que l'auteur du *Lac* a "manqué" le génie poétique perceptible dans *Glaucus*, *Le Faune* ou *La Bacchante*. Il fait même reproche à l'auteur des *Causeries du lundi* d'avoir valorisé Maurice en méconnaissant Eugénie :

M. de Sainte-Beuve avait rendu à son frère Maurice une justice qui eût été bien plus juste si elle s'était adressée à la sœur ! Le frère, trop loué, ne faisait que déclamer ce que la sœur sentait et soupirait à demi-voix<sup>570</sup>.

Lamartine se reconnaît dans le personnage d'Eugénie, dans cette figure symbolique de la "noblesse indigente de ces manoirs nobles", qu'il assimile à un "Walter Scott sédentaire qui fait partie du moment et qui vous le décrit sans y penser"<sup>571</sup>. Il rattache le "Journal Intime d'une jeune personne : Mlle de Guérin" à "la littérature de l'âme [...], livre admirable plein de mystère et de larmes"<sup>572</sup>, pour conclure sur le fait que le style d'Eugénie est "la nature

---

569    ibid. p. 266

570    Lamartine *Cours Familier de Littérature* 1863 (ouvrage cité), T. XV, p. 424

571    ibid., p. 443

572    ibid., p. 224 et 229

même”, que “ce n’est pas une forme d’art, c’est une émanation de la vie qui monte à l’âme et qui l’enivre de charme et de sainteté<sup>573</sup>. Il reconnaît en elle une véritable disciple : “Son âme est de la même famille que la mienne”<sup>574</sup>.

S’attarder sur cette lecture tardive<sup>575</sup> de Lamartine, c’est comprendre aussi comment l’écriture d’Eugénie a pu séduire le jeune Darius au moment où il compose son recueil. Le châtelain de Saint-Point en citant abondamment des extraits du *Journal* les agrmente de commentaires révélateurs de la sensibilité qui a été émue par la prose d’Eugénie. Le succès de cette “littérature” pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle (les nombreuses rééditions du *Journal* et de la correspondance en font foi) repose sur cette adéquation entre mode d’expression et préoccupations adolescentes. Retenons, parmi des propos de qualité très diverse, cette caractérisation du climat de tristesse dans lequel baignent les *Cahiers* :

Quelle inimitable mélancolie ! et combien est pâle la tristesse des écrivains de profession à côté de ce reflet touchant de l’âme souffrante qui se replie en gémissant sur elle-même, qui se voit vivre inutile, et qui se sent mourir sans avoir aimé !<sup>576</sup>

Plus loin, il précise :

Examinons les causes cachées de cet ennui, que la résignation pieuse de la jeune fille empêchait seule de se convertir en désespoir. [...] L’amour, pensait-elle, n’est pas fait pour moi ; je ne dois pas même y songer. Ce songe ferait le malheur de deux êtres, jetons tous mes songes à Dieu<sup>577</sup>.

#### 3.6.4.6. Transfiguration par le musicien du texte d’Eugénie de Guérin

---

<sup>573</sup> ibid., p. 447

<sup>574</sup> ibid., p. 448

<sup>575</sup> et alimentaire pour le poète ruiné, à court d’argent, fournissant de la copie pour toucher, à travers ce *Cours Familier de Littérature*, une clientèle cultivée sensible à sa notoriété.

<sup>576</sup> Lamartine, *Cours Familier de Littérature*, 1863, ouvrage cité, T. XV, p. 273

<sup>577</sup> ibid., p.294 et 295

Il est toujours périlleux, nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, de vouloir explorer l'affectivité d'un être aussi pudique que pouvait l'être Darius Milhaud alors qu'on ne dispose d'aucun fait tangible pour étayer ses dires, mais la sensibilité qui transparaît dans les propos lamartiniens reflète une lecture qui trouve dans la transposition musicale de profonds échos.

Le travail musical sur les extraits du *Journal* d'Eugénie suppose une approche très particulière du texte en prose entraînant l'adoption d'une grande souplesse sur le plan rythmique. Ces pièces peuvent illustrer une fois de plus l'adoption par Milhaud de ce fameux rythme appelé de ses vœux par Claudel, un "rythme qui empêche de compter". La mélodie épouse avec finesse les impulsions suggérées par l'énonciation même du texte. Dans la première des mélodies, chaque membre de phrase fait alterner mesure à 6/8 et mesure à 9/8. Dans la partie vocale, la structure à 9/8 privilégie les notes tenues (noires pointées) en début de mesure, si l'on met à part la quinzième mesure qui joue au contraire et par contraste sur l'effet d'accumulation en débutant sur une tenue pour permettre une montée par tons entiers avec l'utilisation de doubles-croches, les seules présentes dans cette pièce. La souplesse des enchaînements interdit à l'oreille du profane la perception de ces divisions mathématiquement inégales. Le texte, sans aucun effet, est livré dans une énonciation des plus simples et les contraintes de l'écriture musicale, d'un point de vue rythmique, permettent tout juste de suggérer un mouvement constant qui accompagne les intonations suivant l'articulation même de la parole. La manière dont se coule le texte dans le tissu musical présente dans les pièces suivantes d'encore plus grandes complexités rythmiques. La deuxième mélodie fait alterner mesure à trois temps et mesure à deux temps. Si tout le début du morceau se construit sur le schéma nettement assuré dans les basses du piano blanche/ noire/ blanche :

CHANT **Lent**  
Nous voi - - là donc ex - i - - lés - - - sé - pa -

PIANO *p* *douloureusement*

578

la partie médiane rompt avec ce rythme ternaire pour instituer un rythme binaire de marche lugubre (noire/ deux croches/ noire/ noire) :

5  
de chez toi!

579

Cette marche accompagne la douleur provoquée par deux prises de conscience simultanées : celle qui constate d'abord que le passé est définitivement révolu, celle ensuite qui ne voit dans le moment présent qu'un malheur perpétuellement ravivé. La reprise du rythme ternaire, par contraste, laisserait supposer que les choses sont peut-être encore susceptibles de changer, d'évoluer même si la pièce se termine sur un regain d'intériorité torturée ("La difficile position, mon Dieu !"). Enfin la dernière pièce où le piano développe seul un motif fugué pendant une dizaine de mesures, réserve à la voix des successions de structures rythmiques non régulières (mesures à quatre, deux, cinq et trois temps), permettant par exemple une longue tenue

578 Darius Milhaud, 1915, *D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, II. *Nous voilà donc exilés* (sic), Éditions M. Combre, 1922, p. 4

579 *ibid.*, p.5



(noire pointée/ blanche/ blanche/ croche) sur la semi-voyelle [wa] de “qu'on voit”, alors que le piano au terme d'une descente de quarts va réimposer la mesure à quatre temps utilisée par Milhaud pour l'exposition du motif de la fugue :

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff with the lyrics "qu'on voit." and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a descending line of quarter notes in the right hand and a more active bass line. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). The second system continues the piano accompaniment, with a *pp* marking. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

580

Les mentions verbales portées sur la partition sont elles aussi significatives à plus d'un titre pour apprécier la façon dont Milhaud a pris en compte le prosaïsme du support verbal. Alors que le tempo fait alterner l'indication “Très lent” pour la première pièce, “Lent” pour la deuxième et de nouveau “Très lent” pour la troisième, le compositeur a inscrit entre les deux portées instrumentales l'adverbe “douloureusement” avec lettre minuscule à l'initiale pour chacun des volets de ce recueil. Cette double détermination concernant le caractère et le mouvement place le propos du compositeur sur deux plans, elle relève d'une part de mentions *prescriptives* et d'autre part de

mentions *descriptives*, comme l'a signalé Françoise Escal qui se propose de différencier ces mentions en leur réservant des finalités spécifiques<sup>581</sup>.

Le traitement réservé au mouvement est particulièrement éclairant dans la deuxième des mélodies. Les mentions qui impliquent les fluctuations de rythme passent de ligne en ligne sur les trois portées, impliquant l'interaction du chanteur et du pianiste. La première apparition d'une indication pour accélérer le mouvement ("animez") est donnée uniquement au pianiste amorçant une descente de quarts sur une longue tenue du chanteur qui clôt dans l'aigu une phrase interrogative ; quelques mesures plus loin la poursuite de l'accélération est confiée à la voix momentanément suspendue ("animez encore") alors que c'est à l'instrument seul qu'est dévolu le soin d'impulser la précipitation de l'élocution accompagnant le constat désespéré de l'impuissance dans la tentative de porter secours à la détresse de l'être aimé ; enfin, la réinstallation dans le mouvement initial s'étend sur trois mesures, soulignée par la mention destinée au pianiste pour le dernier épisode avant l'adoption du mouvement indiqué en tête de partition : "très retenu". L'on peut ainsi constater que Milhaud adopte des variations dans le mouvement directement liées au sens des mots ; ces variations impliquent une tension entre l'instrument et la voix, l'un soulignant pour l'autre (et réciproquement) les limites acceptables pour permettre à l'auditeur de saisir la cohérence d'un morceau qui prend forme au sein de ces tensions mêmes. Dans ces indications explicitement "prescriptives", la part de liberté reste bien sûr grande pour les deux interprètes et suppose déjà une recherche de dialogue attentionné qui surdétermine le caractère douloureux de ce morceau chantant le drame d'une communication interdite :

---

<sup>581</sup> Françoise Escal, *Aléas de l'oeuvre musicale*, Paris, collection Savoir : cultures, édit. Hermann, 1996, *Les mentions verbales*, p. 259, in *Etudes séparées* Les mentions verbales se rangent essentiellement sous deux rubriques : elles sont prescriptives ou descriptives. [...] Elles sont prescriptives quand elles consistent en instructions techniques pour l'effectuation de la musique. [...] Si les mentions prescriptives disent (ou tentent de dire) comment faire la musique (sul ponticello), les mentions descriptives disent ce qu'elle est, ce qu'elle exprime. p. 267 et 268

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "J'es - pè - re te re - voir au - jour - d'hui." with the instruction "animez encore" above it. The piano accompaniment is in bass clef and includes the instruction "augmentez" and a triplet of eighth notes.

582

La mention "descriptive", que l'on retrouve à la tête de chacun des trois morceaux sous la forme de l'adverbe "dououreusement" déjà mentionné, installe un climat unique dans lequel se déroule ce cycle justifié à la fin par le retour du rythme initial "Très lent". Si les mots eux-mêmes expriment tout le mal de vivre d'Eugénie, toute la tristesse d'une vie bafouée et trompée, la couleur affective demandée aux interprètes souligne la netteté d'une expression musicale illustrant peut-être ce propos de Roland Barthes : "La musique, ce serait ce qui lutte avec l'écriture"<sup>583</sup>. Darius Milhaud laisserait entendre qu'il est une douleur indicible, au-delà des mots, que la parole opacifie en quelque sorte et que seule la musique dans la délicate confrontation d'une voix humaine et d'un instrument restitue dans sa poignante nudité. "Par la musique, nous comprenons mieux le Texte comme signifiante"<sup>584</sup>.

Paul Collaer avait souligné, comme nous l'avons alors mentionné, pour les *Poèmes* de Lucile de Chateaubriand l'apparition de "l'accent sur la première syllabe, avec une chute sur la seconde, [...] accent dominateur même dans l'affection, qui est un trait particulier du compositeur"<sup>585</sup>. Le critique belge observe que cette particularité d'accentuation "s'affirme dans les beaux

582 Darius Milhaud, 1915, *D'un cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, II. *Nous voilà donc ...*, partition déjà citée, p. 6

583 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, ouvrage cité, in *Rasch*, p. 272.

584 *ibid.* p. 277

585 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 265

poèmes d'Eugénie de Guérin"<sup>586</sup> et il explique que "cet accent commande l'émotion en empêchant la cadence du langage parlé"<sup>587</sup>. C'est peut-être là qu'apparaissent avec le plus de netteté la manière dont le compositeur prend en charge la caractéristique "prosaïque" du texte. Redistribuant les accents à l'intérieur du mot et de la phrase, il privilégie, par là même, une matière verbale qui perd son "instrumentalité"<sup>588</sup> pour rendre sensible l'agrégat sonore des phonèmes qui la constitue, le sens n'étant qu'un aspect parmi d'autres de la physionomie du texte. L'opposition du vers et de la prose, qui prédomine encore à l'époque où Milhaud compose ce recueil, perd ainsi le caractère déterminant qui permettrait d'opposer deux types d'écriture. Le compositeur, dont le goût s'est formé au cours de ses innombrables lectures, manifestant une curiosité pour toutes les formes de création littéraire, sait que les canons esthétiques prônés par le conformisme académique ont fait long feu. Paradoxalement, il soumet le texte d'Eugénie de Guérin qui, lui, se réclame ouvertement de la tradition des prosateurs chrétiens du classicisme français à une relecture révélant en lui une valeur esthétique inégalée.

Particulièrement significative paraît être la manière dont le compositeur souligne des répétitions de mots qui intensifient la charge émotive dont ils sont porteurs. Ainsi, dans la première mélodie, Milhaud rend sensible l'accablement de l'âme souffrante. Toute la pièce se construit autour du contraste de la légèreté et de la pesanteur. Pour souligner le bienfait du secours amical, Milhaud travaille sur les effets d'accumulation verbales en variant musicalement la répétition pour culminer dans l'expression "ce grand fardeau". La reprise de l'adjectif qualificatif précédé de l'adverbe intensif de degré "si" fait rebondir la voix à l'octave supérieure avant de proposer un soulagement à peine murmuré par une inflexion mélodique descendante qui

---

586     ibid. p. 266

587     ibid. p. 266

588     Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* ed. Gallimard, 1948, réédition coll. "Idées:Gallimard", 1984, p. 18 : Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-

gomme l'accent sur la dernière syllabe d'"ami", préfigurant la précarité d'un dialogue toujours menacé :

589

On a déjà vu comment le compositeur tirait parti de la substitution du mot "ami" au prénom "Maurice" dans la deuxième des mélodies. En fait l'apostrophe rompt la continuité et du discours verbal et du discours musical. En effet, le texte d'Eugénie enchaîne une interrogative ("Qu'espérer ... de ce qui nous sépare ? ") à une exclamative où la juxtaposition des deux substantifs "force et courage" prend valeur d'une prière réclamant l'énergie pour affronter une situation proprement insupportable. Milhaud, sous le procédé rhétorique, débusque pour son auditeur toute la souffrance que contient ce recours à la convention. La musique laisse percevoir le désespoir de la situation, dément en quelque sorte le propos explicite. Si aux trois syllabes : "force et cou-" sont réservées trois si bémols sur trois noires avec

---

instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.

589 Darius Milhaud, 1915, *D'un cahier inédit ...*, I. *Cette promenade avec toi*, partition citée, p. 3

accent particulier marqué par un “-” au-dessus de chacune de ces trois notes, la dernière syllabe “-rage” marque un amuïssement de ce martèlement ; une espèce de douceur résignée vient mêler sa plainte à l’effort énergique de résolution qui révèle toute la douleur qu’il veut cacher. L’effet tiré de ce déplacement d’accent<sup>590</sup>, si significatif de la poétique de Milhaud, est renforcé par la partie pianistique. Les deux phrases<sup>591</sup> s’élèvent sur une descente chromatique de quartes qui débute dans le double forte avec un mouvement animé pour se terminer par un murmure dans le registre grave de l’instrument énoncé par une phrase monodique qui sonne comme le simple écho nostalgique de la descente chromatique qui précède. La dénégation du sens explicite des mots prend toute sa valeur si l’on a conscience de la valeur du cri qui interrompt le tissu musical instrumental et qui disjoint les deux types de phrases. On sait que Milhaud a supprimé le prénom “Maurice” en choisissant de lui substituer le mot “ami”, jouant ainsi de l’insistance provoquée par la répétition. L’apostrophe, là encore, permet au compositeur d’appuyer sur le caractère douloureux des sentiments sous-jacents aux paroles qui paraissent les conjurer. Le piano donne un climat sonore par la résonance de deux accords qui attirent l’attention sur l’adjectif qualificatif “pauvre” :

---

<sup>590</sup> ici c’est la première syllabe du mot “courage” qui porte l’accent, contrairement à l’usage prosaïque du mot en français courant. Milhaud en était parfaitement conscient comme il le signale à Claude Rostand : Il y a dans notre langue une souplesse unique qui est due à cette espèce d’égalité des syllabes, avec un léger accent sur la dernière ou l’avant dernière syllabe. N’est-ce pas la porte ouverte à la liberté pour le musicien ?. Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 102.

<sup>591</sup> l’interrogative puis l’exclamative

6

pauvre ami, force et courage!

*ff*

La compassion domine le propos délibéré, on sent une voix qui se brise dans l'effort un peu vain de prendre en main une situation déjà compromise. L'accablement qui clôt la pièce n'est que le prolongement de ce constat pitoyable et cruel que le piano souligne faiblement et lentement par la reprise, cette fois en valeur de noires, de la descente chromatique en quarts qui connotait l'affliction sous-tendant le discours :

Dieu!

*ppp*

B. 228<sup>b</sup> R.

Dans la dernière pièce, le travail musical autour du mot “horizon” répété deux fois ouvre la confrontation torturante entre le paradis perdu de l'enfance et le présent sans illusion. L'évocation de l'univers préservé des premières années de la vie s'affirme dans une énonciation calme et sereine suivant une succession de croches autour desquelles tourne le sempiternel rappel de la première phrase du motif fugué. Tout juste perceptible, la nostalgie qui transparaît à travers le constat de l'irréversibilité du temps se trouve redoublée par la montée de la voix sur la désinence de l'imparfait de l'indicatif du verbe “voir” auquel correspond dans la partie pianistique l'exposé de la dernière partie du motif de la fugue. Toute l'énergie du mouvement se trouve en fait propulsée vers le présent de l'indicatif du verbe

(“l’horizon ... qu’on voit”). Milhaud exige du chanteur une longue tenue (six temps) sur le monosyllabe [wa], tenue sous-laquelle le pianiste répète à la main gauche la deuxième partie du thème fugué (qui prend alors la valeur d’un inexorable déroulement du temps) pendant que sa main droite plaque une série d’accords dans un dessin ascendant culminant paradoxalement dans un murmure triple piano.

### 3.6.4.7. Les perspectives ouvertes dans la perception du “texte”<sup>592</sup>

La sensibilité révélée par Milhaud à partir de la texture de l’écriture d’Eugénie de Guérin, lui permet donc de développer une esthétique de ce que nous nommerons poème -qu’il soit de la prose, en l’occurrence n’est pas le problème- qui traque dans la parole l’expression même de l’émotion. Peut-être, Milhaud cherche-t-il ici l’équivalent de ce que Barthes, dans un article fameux nommait le “bruissement de la langue”<sup>593</sup>. Le problème sous-jacent à

<sup>592</sup> selon la terminologie de Roland Barthes

<sup>593</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, 1984, p. 94 sqq.



ce travail de création musicale (re-création serait plus adéquat) reste bien le rapport ambigu entretenu avec le “sens” explicite du texte, dans la mesure où ce sens tente de maîtriser une émotion qui le conteste. Lorsque Barthes s’interroge sur ce qu’il faut entendre par *le Texte*, il s’efforce de saisir “ce germe inquantifiable qui oblige à troubler, à dépasser les anciennes divisions de l’Histoire littéraire”<sup>594</sup>. Bien plus, cette curiosité avide pour aller à la rencontre de témoignages écrits où l’émotion vibre de la rencontre de “l’énoncé et (de) l’énonciation, (du) commenté et (du) commentant”<sup>595</sup> conduit à la dynamique déclenchant l’élan créatif. La tension que suscite musique et verbe ne serait alors qu’une des manifestations de cette émergence du *Texte* :

Comme déploiement du signifiant, le Texte débat souvent dramatiquement avec le signifié qui tend à faire retour en lui : s’il succombe à ce retour, si le signifié triomphe, le texte cesse d’être Texte, en lui le stéréotype devient “vérité”, au lieu d’être l’objet ludique d’une combinatoire seconde<sup>596</sup>.

Barthes voit l’aboutissement de ces recherches dans les entreprises de l’avant-garde, tout particulièrement dans “certaines productions de la musique post-sérielles” :

Il est bien significatif que cette musique accorde une importance extrême à la voix : c’est la voix qu’elle travaille, cherchant à dénaturer en elle le sens, mais non le volume sonore<sup>597</sup>.

En donnant une définition de ce qu’il nomme “le bruissement de la langue”, il ouvre un champ de recherche qui va bien au-delà de la catégorie “d’avant-garde” qu’il désigne :

Le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d’une musique du sens ; j’entends par là que dans son état utopique, la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu’à former un immense tissu sonore dans

---

594 Roland Barthes, *Essais critiques IV*, ouvrage cité, *Jeunes chercheurs*, p. 101

595 ibid

596 ibid, p. 102

597 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, ouvrage cité, p. 95

lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache [...] mais aussi - et c'est là le difficile- sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens [...] <sup>598</sup>.

En effet, s'inscrivant dans la tradition de la mélodie française, ne serait-ce que par le choix de la facture instrumentale (voix et piano), Milhaud, par le choix d'un auteur considéré à son époque comme mineur, appartenant à une veine sentimentale où le thème de la pureté ne trouve forme que dans la douleur muette qu'il éveille, effectue tout un travail sur le tissu linguistique qui parvient à faire jouer, à travers les mots, le dit et le non-dit, l'implicite du sens et les richesses sonores de l'agencement des phonèmes. Le dépouillement et la simplicité d'une telle musique met au second plan les perspectives théoriques. L'on a déjà vu combien Milhaud pouvait s'en méfier. Pourtant, force est de constater que l'expérimentateur est toujours en éveil et que si, par ailleurs et à la même période, il tente dans les *Choéphores* les audaces qui révolutionnent non seulement les conceptions de l'art dramatique, mais l'approche du phénomène sonore lui-même <sup>599</sup>, la discrétion de ces trois mélodies ne peut faire oublier qu'elles ouvrent des perspectives novatrices dans les échos sonores et mélodiques que la parole peut susciter

### 3.6.5. Christina Rossetti et Alice Meynell

Le poème de Christina Rossetti choisi par Milhaud reflète beaucoup plus qu'une rencontre fortuite d'un texte au hasard d'une lecture d'anthologie. Dans les quelques lignes manuscrites de dédicace à Georges Lévy, le compositeur rappelle une soirée où les jeunes gens se sont délectés de

---

<sup>598</sup> *ibid*, p.95

<sup>599</sup> La percussion avait été déjà utilisé avec beaucoup d'indépendance par Milhaud dans *L'Orestie* et les *Choéphores* en particulier où l'on trouve une pièce pour chœur et percussions qui emploie des percussionnistes, mais confie aussi aux choristes toutes sortes de sifflets [...] C'est une date dans l'histoire de la percussion. Pierre Boulez, *Brochure de présentation de l'IRCAM* (à propos des Percussions de Strasbourg), 1984

l'œuvre poétique de Christina Rossetti. Le nom de Georges Lévy reste énigmatique comme nous l'avons déjà signalé ; on sait très peu de choses sur lui, sinon qu'il a été un ami de jeunesse de Milhaud, qu'il était originaire de Marseille et qu'il fut tué au tout début de la première guerre mondiale :

À la chère mémoire de G. L. ces deux poèmes :  
 Le premier, en souvenir de cette soirée de décembre et des poésies de Christina Rossetti  
 Le second, en souvenir de cette matinée de juillet et des jasmins du village Saint Marc  
 D.M. 1915<sup>600</sup>

En associant Alice Meynell à l'une des égéries du mouvement préraphaélite, Milhaud ne faisait que souligner une parenté d'inspiration et une filiation littéraire revendiquée, qui en juillet 1880 fut le prétexte pour Alice Meynell de donner un article sur la famille Rossetti au journal *The Pen*, en se servant, à propos de cette talentueuse tribu anglo-italienne, des renseignements recueillis auprès de ses amis Coventry Patmore et Meredith<sup>601</sup> :

C'est la vive intelligence d'Alice qui habite tout l'article. Patmore a laissé un tableau charmant d'Alice dans sa vie quotidienne, se répandant dans sa cuisine avec ses enfants "riant comme autant de primevères"<sup>602</sup>.

Alice Meynell a été, en effet, un maillon important dans l'histoire littéraire du genre poétique anglais, à la jonction du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. "Née en 1847, après avoir passé sa première jeunesse en Italie, elle se marie en 1877 et se trouve depuis lors étroitement liée à la vie littéraire de son époque"<sup>603</sup>, elle meurt en 1922. L'éditeur anglais d'une anthologie consacrée à cet écrivain discret, dévouée avant tout à sa vie familiale, souligne, dans sa préface, la place occupée dans la vie littéraire britannique, par une poésie que les

---

<sup>600</sup> Partition inédite (archives Milhaud)

<sup>601</sup> Kathleen Jones, *Learning to be first, the life of Christina Rossetti*, Gloucestershire, The Windrush Press, 1991, p. 184

<sup>602</sup> 'It is Alice's vivid intelligence that pervades the article. Patmore gave a lovely picture of Alice in domestic life, spilling into her kitchen with her children 'laughing like many primroses'. *ibid.*, p. 187

<sup>603</sup> A. Koszul, *Anthologie de la littérature anglaise*, tome II, *du Romantisme à nos jours*,

différentes générations de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont salué avec enthousiasme. Il est tout à fait significatif de noter que l'œuvre poétique d'Alice Meynell retient l'attention de poètes comme Owen ou de La Mare qui iront sacrifier leur jeunesse dans les tranchées de la première guerre mondiale, poètes de la génération de Milhaud, poètes chers au cœur des musiciens puisqu'ils inspireront beaucoup plus tard, le *War Requiem* de Britten :

Que les premiers vers d'Alice Meynell plurent à Ruskin et à Rossetti, que Patmore, Francis Thomson et George Meredith semblèrent rivaliser pour célébrer l'œuvre de la maturité, et que ses derniers poèmes furent accueillis avec enthousiasme par ses cadets comme John Drinkwater, J.C. Squire, Chesterton et de La Mare [...], tout ceci est suffisamment bien connu<sup>604</sup>.

Milhaud, dans son travail de compositeur, est déjà familier de tous les noms qui ont accompagné la carrière d'Alice Meynell (de Christina Rossetti à Francis Thomson). Il a déjà composé les *Deux poèmes de Coventry Patmore* traduits par Claudel et l'on comprend incidemment que ce n'est pas uniquement la fréquentation quotidienne du poète-ambassadeur, surtout à partir de l'expédition brésilienne, qui peut expliquer l'immersion du jeune homme dans les courants poétiques de l'Angleterre victorienne et edwardienne. La familiarité avec la langue anglaise, c'est à sa mère qu'il en est redevable, à l'attirance de la famille Allatini pour la civilisation britannique, qui d'une part ne concevait pas l'éducation d'un enfant sans gouvernante anglaise et d'autre part qui verra le plus jeune des trois frères Milhaud<sup>605</sup>, "Oncle David", épouser une Britannique, une cousine de la branche Allatini installée à Londres<sup>606</sup>. La

---

Paris, Delagrave, 1939, 460 pages, p. 450

<sup>604</sup> That Alice Meynell's early verse pleased Ruskin and Rossetti ; that Patmore, Francis Thomson and George Meredith seemed to compete against each other in acclaiming the work of her middle-years ; and that her last poems were applauded by her juniors such as John Drinkwater, J.C. Squire, Chesterton et de La Mare [...], this is well known enough. *Foreword*, p. 3, in *Selected Poems of Alice Meynell, newly chosen from collected poems (1921), Last poems (1923), Preludes (1875)*, London, 1965, The nonesuch Press, 64 p.

<sup>605</sup> les deux autres frères sont les pères respectifs de Darius et Madeleine

<sup>606</sup> informations recueillies auprès de Madeleine Milhaud

dédicace à Georges Lévy atteste le plaisir partagé de la lecture de textes poétiques en anglais, pratique qui trouvera son épanouissement dans *Caroles*, op. 402 (1963), sur les textes en français et en anglais de Charles d'Orléans. En tout état de cause, Alice Meynell est mêlée au sillage de son illustre aînée dans l'inspiration musicale du jeune Milhaud. Le choix de ces deux poètes féminins est doublement représentatif d'une entreprise qui prolonge la célébration de la féminité, concevable seulement dans la pureté de l'idéal. En effet, le manuscrit présente un "repentir" tout à fait significatif : le deuxième poème semble avoir fait l'objet d'hésitations puisque Milhaud a commencé à se tourner vers la poésie de Tagore (*The first Jasmines*) qui fait directement allusion aux jasmins évoqués dans la dédicace à Georges Lévy, alors qu'en définitive la référence à ce poème a été biffée pour être remplacée par le poème *The roaring frost*<sup>607</sup> d'Alice Meynell. Dans cette ébauche de partition<sup>608</sup>, la mélodie est à peine soutenue par quelques accords qui soulignent le mouvement ascendant du poème culminant dans les phrases interrogatives finales. Toute l'opposition entre le désarroi d'un univers hostile et glacé et l'espoir d'un monde rassurant, chaud, féminin (dans le sens où la notion de féminité correspond à la mythologie du Milhaud de cette époque) se résout dans l'appel au repos, au silence apaisé qui interpelle l'auditeur. En effet à « la troupe de vents qui venaient du nord à force d'ailes » correspond la question lancinante « où vont-ils fermer leurs ailes et faire taire leurs cris/Entre quelles mers dispensatrices de chaleur et quels ciels prometteurs de conquêtes/et pour se replier et pour tomber »<sup>609</sup>. L'appel au refuge dans un ailleurs à peine entrevu confirme s'il en était besoin cette aspiration torturée pour un au-delà idéal qui se manifeste dans les choix poétiques du compositeur à la recherche d'un équilibre encore bien précaire.

---

607 «le rugissement du gel»

608 dans cette mesure, l'étude de la partition ne peut-être qu'extrêmement sommaire.

609 'A flock of winds came winging from the north [...] /Where will they close their wings and cease their cries /Between what warning seas and conquering skies /And fold and fall ?'

En renvoyant de façon explicite à l'œuvre de Christina Rossetti, le choix retenu pour ce recueil inédit privilégie la piste des "amours philadelphes". L'insistance sur les interdits pesant sur les relations amoureuses les préserve de toute souillure. Le catalogue annonce d'ailleurs *Trois Poèmes* op.37, alors qu'en fait l'unité de cet opus 37 se cristallise autour des deux textes de deux poètes féminins qui chantent, en se répondant, les joies et les souffrances de l'amour. En consultant le catalogue personnel de Milhaud, un grand cahier à spirales sur lequel il a noté lui-même scrupuleusement ses compositions jusqu'en 1958, on s'aperçoit que les poèmes sont bien au nombre de trois : deux poèmes de Christina Rossetti (*Song* et *A Birthday*) et le poème d'Alice Meynell (*A roaring frost*). Le manuscrit de *Song* a été perdu, cette page était restée à Aix et a disparu lors du pillage de l'Enclos pendant la deuxième guerre<sup>610</sup>. On ne peut faire que des suppositions pour identifier le texte dont le musicien s'est inspiré. Répondent à ce titre dans l'œuvre poétique de Christina Rossetti, deux textes. L'un évoque, à la manière de Heine, les amours mortes d'un poète dont les pleurs se perdent dans une nature indifférente ; l'autre, très célèbre dans les mémoires anglo-saxonnes, à la manière de Ronsard imaginant la sépulture d'Hélène, profite de l'évocation de la mort du poète pour rappeler dans un "tombeau<sup>611</sup>" que l'homme est promis au néant<sup>612</sup>. Ces *Trois Poèmes* sont prévus dans une combinaison qui associe chant et piano ou chant et petit

---

610 information recueillie auprès de Madeleine Milhaud

611 comme forme poétique ou musicale

612 *Song*-When I am dead, my dearest,/ Sing no sad songs for me;/ Plant thou no roses at my head,/ Nor shady cypress tree :/ Be the green grass above me/ With showers and dewdrops wet;/ And if thou wilt, remember,/ And if thou wilt, forget.\*/I shall not see the shadows,/ I shall not feel the rain;/ I shall not hear the nightingale/ Sing on, as if in pain :/And dreaming through the twilight/ That doth not rise nor set,/ Haply I may remember,/ And haply may forget. in Rossetti, *Poems*, opus cité, p. 36

*Chanson*-Ami, lorsque je mourrai/Point de chanson dolente,/Pas plus de funèbre cyprès/Que de rose riante ;/Rien qu'un peu d'herbe sur moi,/La rosée et la pluie,-/ Et si tu veux souviens-toi,/Et si tu veux, oublie.../Que m'importera la saison/ Nuageuse ou sereine ?/Le rossignol et sa chanson,/Son triomphe ou sa peine ?/Mon rêve en ce demi-jour,/ Dont nul jour ne doit naître,/Peut-être oubliera l'amour,-/Se souviendra peut-être, traduction de A. Koszul, *Anthologie de la littérature anglaise*, ouvrage cité, p.329

orchestre<sup>613</sup>. C'est Arnold Stephenson qui en assura la création à Paris le 18 juillet 1916 à la salle d'Antin pour le salon d'automne<sup>614</sup>. Le drame de la seconde guerre et de l'exil nous prive d'une information plus précise, les indications qui demeurent peuvent simplement suggérer un climat. Si Milhaud a décidé de garder inédite cette partition, cela interdit d'aller plus avant dans les hypothèses concernant ses intentions définitives. La correspondance recherchée entre ces textes pour constituer un recueil, trouve son équilibre dans les références féminines, la poésie de Tagore ayant été définitivement écartée. Il est vrai que le poète bengali est abondamment représenté dans la production du Milhaud de cette époque et que le choix exclusif de poètes féminins suggère d'autres perspectives. Il reste donc à se pencher plus avant sur la figure emblématique de la "sœur" que la gloire de son frère Dante-Gabriele a maintenue dans l'ombre puisque c'est en définitive elle qui constitue la figure essentielle, le véritable pivot de cet opus 37.

L'imagerie que le XIX<sup>e</sup> siècle victorien a voulu nous laisser de Christina, est celle de la femme telle que cette époque puritaine a pu la concevoir :

Tous confortent l'image de Christina comme fille, sœur et amie soumise, d'une patience incroyable et d'une piété rebutante<sup>615</sup>.

Cette image, dominante dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle "correspond à l'apogée de l'antiféminisme réactionnaire qui, de tour d'écrou en tour d'écrou, confine la femme aux routines peu exaltantes du gynécée<sup>616</sup>" . Flora Tristan dans ses fameuses *Promenades dans Londres* publiées en 1840 observe que :

---

<sup>613</sup> qui est mentionné comme "orchestre de chambre" dans le catalogue publié (ouvrage cité, p. 548)

<sup>614</sup> ibid. et propos de Madeleine Milhaud

<sup>615</sup> , Kathleen Jones, *Learning to be first ...*, ouvrage cité, *Introduction*, p. XIV : 'All foster the image of Christina as a dutiful daughter, sister and friend, unbelievably patient and repulsively pious.'

<sup>616</sup> Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites (1848-1884), De la révolte à la gloire nationale*, Paris, éditions Armand Colin, 1994, p. 61, 456 p.

Le mari anglais est le type du seigneur et maître des temps féodaux ; il se croit, et cela de très bonne foi, le droit d'exiger de sa femme l'obéissance passive de l'esclave, la soumission et le respect. Il la cloître dans sa maison, non parce qu'il en est amoureux et jaloux comme le Turc, mais parce qu'il la considère comme sa chose, comme un meuble, qui ne doit servir qu'à son usage et qu'il doit toujours trouver sous sa main<sup>617</sup>.

La vie de Christina vient par certains côtés confirmer cette image conventionnelle : ayant rompu toutes ses histoires d'amour et les demandes en mariage (Collinson en 1850 parce qu'il retourne au catholicisme, Cayley en 1865 parce qu'il est agnostique), elle partage la dévotion de son frère Dante-Gabriele pour la Vierge bien aimée, où amour sacré et amour profane sont étroitement confondus à l'instar de la Béatrice de Dante et avant tout de la Vierge Marie. On sait que Christina fut le modèle de deux tableaux présentés par son frère aux expositions des PRB<sup>618</sup>, l'un en 1849 *L'Enfance de la Vierge*, l'autre en 1850 *Ecce Ancilla Domini*<sup>619</sup>.

Dès son enfance Christina semble avoir intériorisé le sacrifice qu'on demandait d'elle, sacrifice plus ou moins favorisé par son entourage familial :

Les enfances des Rossetti furent nourries de mythes animant foi et poésie, unies dans une même aspiration à l'idéalité. Très vite, Dante et Christina formèrent un couple étroitement uni, "the two storms"<sup>620</sup>, disait-on d'eux. [...] Ils se lovaient dans un monde imaginaire où se côtoyaient souvenirs des évangiles, de Dante, de Shakespeare, des romans noirs de Maturin et d'Ann Radcliffe. [...] L'imagerie de la Vierge hante Dante. Il fait partager sa dévotion à ses sœurs, [...] aucune ne se maria, elles se rêvaient vestales, vierges sages, fiancées mystiques, prêtes au sacrifice qu'exige un tel destin<sup>621</sup>.

---

<sup>617</sup> Flora Tristan, *Promenades dans Londres ou l'aristocratie et les Prolétaires anglais*, cité dans Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaelites ...*, ouvrage cité, p. 63

<sup>618</sup> sigle des « Pre-Raphaelite-Brothers »

<sup>619</sup> Laurence Des Cars, *Les Préraphaelites : un modernisme à l'anglaise*, ouvrage cité, p. 26 et p. 30.

<sup>620</sup> les deux ouragans

<sup>621</sup> Wanda Bannour, *Dante Gabriele et Christina Georgina Rossetti* : Philadelphie, Névrose, Génie, p. 247, in *Eros Philadelphie*, recueil collectif, ouvrage cité.



Une lettre de Ruskin à William Rossetti, datant de 1860, éclaire d'un jour assez cru la façon dont la poésie de Christina pouvait être reçue par ses contemporains, les plus ouverts à la modernité ; les réflexions de Ruskin font preuve d'une misogynie surprenante et rejoignent la lettre de Xavier de Maistre à sa nièce à propos d'Eugénie de Guérin et de la poésie féminine en particulier, lettre étudiée dans le chapitre consacré à la sœur de Maurice de Guérin :

“Ils [les poèmes de Christina] sont pleins de beauté et de puissance. Mais aucun éditeur -et je suis profondément désolé de le constater - ne les accepterait, tant ils fourmillent de bizarreries et d'entorses choquantes (à la versification). Les rythmes irréguliers [...] sont la plaie de la poésie moderne.” Ruskin continue à admirer Spenser, Milton (Christina détestait Milton) et Keats, et il écrit que “votre sœur doit se contraindre à l'exercice le plus rigoureux de la métrique la plus ordinaire jusqu'à ce qu'elle puisse écrire comme le public aime. Ensuite, si elle y ajoute ses observations et sa passion, tout deviendra précieux. Mais il lui faut avant tout posséder la Forme”<sup>622</sup>.

C'est ce côté irréductible aux règles et aux conventions esthétiques de son époque, qui a attiré l'attention de ceux-là mêmes (et surtout de celles-là) qui voulaient rompre avec les normes étouffantes de l'Angleterre triomphante de l'époque de l'hégémonie britannique. Virginia Woolf fut, parmi les grands initiateurs de la modernité, l'une des premières à être sensible au lyrisme d'une poésie qu'une passion souterraine semblait animer de troubles échos :

C'est le lyrisme de Christina qui attira Virginia Woolf, dont l'oreille passionnée pour la musique des mots s'enchantait dans des poèmes comme *Quand je serai Morte, mon Bien-Aimé* et

---

<sup>622</sup> mentionné dans *Learning to be first, the life of Christina Rossetti*, Kathleen Jones, ouvrage cité, p.106. '(Ch's Poems)They are "full of beauty and power. But no publisher -I am deeply grieved to know this- would take them, so full are they of quaintnesses and offences. Irregular measures [...] is the calamity of modern poetry." Ruskin goes on to admire Spenser, Milton (Ch. detested Milton) and Keats, and writes that "your sister should exercise herself in the severest common place of metre until she can write as the public like. Then, if she puts in her observation and passion, all will become precious. But she must have the Form first (source : Ashley MSS British Library)'

*Un Anniversaire* qui provoquaient en elle un sentiment d'abandon et de ravissement<sup>623</sup>.

Celle qui a tant fait pour rompre avec une certaine idée de la féminité, dans la mouvance du groupe de Bloomsbury<sup>624</sup>, ne peut être soupçonnée de vouloir conforter une image traditionnelle en manifestant publiquement l'émotion ressentie à la lecture de l'œuvre de Christina Rossetti. Elle souligne tout particulièrement le drame qui anime l'écriture poétique d'une tension à laquelle elle était particulièrement sensible :

"Ce qui distingue Christine est d'être née poète, comme elle semble en avoir très bien eu elle-même la conscience claire. Mais si j'avais à faire un procès contre Dieu, elle est l'un des premiers témoins que j'appellerais. C'est une lecture bien mélancolique. Tout d'abord elle se priva d'amour, ce qui signifie qu'elle se priva également de la vie ; ensuite elle se priva de la poésie par soumission à ce qu'elle pensait que sa religion exigeait d'elle. [...] La poésie fut [...] castrée. [...] En conséquence, comme je le pense, elle fit mourir d'austère inanition un don plein d'originalité et de finesse, qui ne demandait que la liberté de prendre une forme beaucoup plus délicate que celle, pourrions-nous dire, de Madame Browning. Elle écrivait très facilement ; dans la spontanéité d'une veine enfantine telle qu'on peut l'imaginer, comme c'est le cas généralement pour un don véritable ; encore à l'état brut. Elle a la puissance naturelle du chant. Elle a aussi la pensée. Elle a de l'imagination. Elle aurait pu, si l'on est suffisamment profane pour le deviner, être leste et spirituelle. Et comme récompense de tous ses sacrifices, elle mourut dans la terreur, doutant de son salut<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> in *Learning to be first, the life of Christina Rossetti*, Kathleen Jones, ouvrage cité, p. 231, 'It was Christina's lyricism that attracted Virginia Woolf, whose keen ear for the music of words delighted in poems such as 'When I am Dead My Dearest' and 'A Birthday', which induced in her a sense of abandonment and rapture'

<sup>624</sup> Signalons que Christina Rossetti, passa pratiquement toute sa vie dans ce même quartier de Bloomsbury à Londres

<sup>625</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, edited by Leonard Woolf, Londres, The Hogarth Press, 1969, p.1 : «Christine has the great distinction of being a born poet, as she seems to have known very well himself. But if I were bringing a case against God she is one of the first witnesses I should call. It is melancholyreading. First she starved herself of love, which meant also life ; then of poetry in deference to what she thought her religion demanded. [...] Poetry was castrated [...] Consequently, as I think, she starved into austere emaciation a very fine original gift, which only wanted licence to take to itself a far finer form than, shall we say, Mrs Browning's. She wrote very easily ; in a spontaneous childlike kin of way one imagines, as is the case generally with a true gift ; still undeveloped. She has the natural singing power. She thinks too. She has fancy. She

Il faut bien se pencher sur les rapports très ambigus du frère et de la sœur pour essayer d'expliquer cette passion qui sourd derrière l'image conventionnelle de la vieille fille dévote, de celle à qui D. G. Rossetti reprochait d'être habillée comme une "chaisière" ! :

Christina a payé cher son existence de poète vestale. Elle a rejoint son frère dans la névrose, dans ce "silent land" où se lova la horde frénétique des démons surgis de l'inavouable désir, de la tentation, combattue mais jamais vaincue. "Un monde où l'action serait la sœur du rêve" fut le vœu de Baudelaire, vœu non exaucé, comme le fut celui des Rossetti : faire du rêve une vie<sup>626</sup>.

Wanda Bannour établit un parallèle déjà évoqué entre Christina et Eugénie de Guérin pour constater que le frère lui-même est empêtré dans des relations très troubles :

Elle éprouvait pour Dante ces "tendresses trop tendres" inavouables que nourrit sensiblement à la même époque Eugénie de Guérin pour son frère Maurice<sup>627</sup>.

[...] L'autodestruction mina profondément le couple Dante-Christina, sollicité par l'inceste mais n'y cédant pas. Dante use de son influence sur Christina pour qu'elle demeure vierge. Vierge intouchable pour tous, ne l'est-elle pas pour lui ?<sup>628</sup>

Cet amour incestueux, inavoué et interdit paraît alors être la source des thèmes qui s'entrelacent dans la poésie de la jeune femme :

Thème de la mort, thème du sang, s'enlacent au thème de l'amour fatal, impossible. Christina transmue en Thanatos son Eros de femme frustrée :

There's blood between us, love, my love,  
There's father's blood, there's brother's blood<sup>629</sup>

Le poème choisi par Milhaud réfracte merveilleusement toutes les facettes ambiguës d'une œuvre au carrefour des multiples mouvements

---

could, one is profane enough to guess, have been ribald and witty. And as a reward for all her sacrificies, she died in terror, uncertain of salvation.

<sup>626</sup> Wanda Bannour, "Dante-Gabriele et Christina Georgina Rossetti", article\_ cité, p. 254

<sup>627</sup> ibid., p. 249

<sup>628</sup> ibid., p. 251

littéraires et spirituels de l'époque victorienne. Le choix du compositeur privilégie encore une fois la recherche d'une féminité dont l'exaltation ne peut s'exprimer que dans un trouble mysticisme arrachant la créature aux tourments d'une sensualité par trop brûlante :

La plus belle expression de la foi de Christina est son poème *Un anniversaire*, probablement, de toutes ses œuvres, le plus fréquemment cité et le plus présent dans les anthologies. Il décrit le jour de la naissance de l'âme, ce que nous pourrions appeler aujourd'hui être "né une seconde fois" et est un poème lyrique d'amour pour le Christ Sauveur, avec des images du chant de Salomon et des Psaumes. Comme dans le *Chant des Chants* l'amant n'est jamais nommé explicitement, prêtant au poème une ambiguïté qui lui a donné un tel charme universel<sup>630</sup>.

Ces élans mystiques sont teintés de l'atmosphère préraphaélite qui prête à ce poème son caractère volontairement archaisant :

Son Préraphaélisme atteint son apogée dans le second vers de *Un Anniversaire*, qui [se] lit comme une description de l'une des peintures de Dante-Gabriele : "étends au-dessus de moi un dais de soie et de plume/Suspends le ..." <sup>631</sup>

Car, en définitive, c'est bien autour du mouvement artistique éminemment victorien des PRB que se construit l'œuvre de cette femme dont Fort Madox Ford écrivait en 1911 que :

Christina Rossetti nous paraît être le poète le plus important que l'époque victorienne ait produit<sup>632</sup>.

---

<sup>629</sup> *ibid.*, p. 251, Il y a du sang entre nous, amour, mon amour,/Il ya le sang du père, il y a le sang du frère.

<sup>630</sup> Kathleen Jones, *Learning to be first, the life of Christina Rossetti*, ouvrage cité, p.81. 'The most beautiful expression of Christina's faith is her poem « A Birthday », probably the most frequently quoted and anthologised of all her works. It describes the birthday of the soul, what we could call today, being « born again », and is a love lyric to Christ the Saviour, with imagery from the Song of Solomon and the Psalms. As in the Song of Songs the lover is never specifically identified, lending the poem an ambiguity which has given it such universal appeal.'

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 27, 'Her Pre-Raphaelitism reached its highest point in the second verse of *A Birthday*, which reads like a description of one of Dante-Gabriele's paintings : Raise me a dais of silk and down/Hang it'

<sup>632</sup> *ibid.* p. 179, article paru dans "The Critical Attitude" : `Christina seems to us to be the most valuable poet that the Victorian age produced`

Derrière cette vie "qui, à la surface du moins, fut toute calme et banale"<sup>633</sup>, on découvre ainsi un être exceptionnel dont le talent demande à être découvert sous les images conventionnelles qui l'étouffent.

La façon dont Milhaud a abordé musicalement le texte qu'il choisit en définitive, lui permet de développer ce qu'il avait déjà abordé dans les recueils de mélodies qui précèdent. En se tournant vers le texte anglais, il envisage de manière nouvelle les problèmes soulevés par les relations entre matière verbale et tissu sonore. Il a déclaré avoir des scrupules à user, dans ses compositions, d'une langue qui ne soit pas sa langue maternelle de peur de ne pas maîtriser accents et combinaisons rythmiques :

Il est possible que je me permette parfois certaines licences. D'abord, je crois qu'on en a le droit vis-à-vis de sa propre langue. Évidemment, il ne me viendrait jamais à l'idée d'en user ainsi avec une langue étrangère<sup>634</sup>.

La solution qu'il adopte ici lui permet de déplacer quelque peu ce problème en laissant à la voix une grande liberté rythmique. L'accompagnement pianistique présente en effet, tout au long de la pièce, un schéma qui se cristallise autour d'un dessin fort simple de doubles-croches où, aux tierces de la main droite, répondent des quarts à la main gauche dans le même registre du clavier. Sur ce dessin uniforme, il est aisé pour Milhaud de varier constamment la pulsion rythmique pour suivre au plus près la prosodie du texte de Christina Rossetti. La dix-huitième mesure présente la particularité d'une indication à 3 1/2 ! On passe ainsi de rythmes pairs à impairs (à trois, quatre et même cinq temps) :

---

<sup>633</sup> A. Koszul, *Anthologie de la littérature anglaise*, tome II *du Romantisme à nos jours*, ouvrage cité, p. 328

<sup>634</sup> Darius Milhaud, *Entretiens* ....., opus cité, p. 103

heart is gladder than all these - Because my dove - is come to me

635

Remarquons aussi la montée finale des accords du piano qui après la longue tenue par la voix seule sur « me » (dans 'Love is come to me') évoquent une ascension qui se perd dans les ravissements d'où de rares résonances laissent émerger les échos d'une félicité angélique apaisant les élans tourmentés de la passion profane :

Love is come to me

Paris 20h

Ainsi, se prolonge dans la production de Milhaud cette veine lyrique faite de discrétion et de pudeur qui nourrit le plus intime de son être. L'hommage rendu à la sœur sacrifiée de Dante-Gabriele n'est donc pas comme nous l'avons d'emblée suggéré un poème de circonstance isolé et fortuit. Il s'inscrit dans une lignée qui relie emblématiquement la figure de la sœur au symbole de la pureté et de l'interdit. Rien d'étonnant qu'à la même époque, Milhaud ait été fasciné par la figure d'Alissa et par son renoncement à toute vie amoureuse terrestre. Rien chez lui bien sûr des troubles raisons qui ont mené Gide à célébrer le chemin de la sainteté par la chasteté comme on le verra dans un chapitre ultérieur ; il n'empêche que la convergence des thèmes adoptés dans les compositions de toute cette époque de la jeunesse suppose une démarche musicale tout à fait particulière qui, échappant aux règles conventionnelles de la mélodie "à la française", contraint à l'exploration des possibilités qu'offre au créateur les ressources d'une langue que submerge une sensualité latente échappant à toutes les conventions. Les apprentissages vont bien au-delà des moments musicaux laissés à la postérité comme des pages d'un journal intime. Dans les moments terribles que ponctue l'éclat des armes et des obus, on ne peut s'empêcher de voir à travers ces figures sororales comme un écho de la sœur sacrée qui relève les héros morts à la mâchoire fracassée dans l'ultime et terrible poème que Georg Trakl écrira dans les charniers de la Galicie, à Grodek :

[...]  
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden  
 Hain,  
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter.  
 [...] <sup>636</sup>

La référence au poète salzbourgeois ouvre des perspectives qui permettent de saisir les échos d'une époque où coexistent de façon paradoxale une célébration idéale de la féminité virginale et intouchable et les turpitudes

---

<sup>636</sup> Georg Trakl, *Grodek, die Dichtungen*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1938, p. 193

d'une histoire dérégulée qui annonce sans doute les craquements précipitant la chute d'un monde étonnamment fragile. Milhaud laisse entendre dans ces pièces auxquelles il garde la confidentialité, les grondements angoissants qui accompagnent la fuite de moments heureux à jamais perdus. La persistance de cette veine d'inspiration inattendue en est d'autant plus troublante.





#### 4. Entre romantisme et classicisme : place d'André Gide dans l'univers esthétique de Milhaud

##### 4.1 Découverte de Gide : révélation des amitiés aixoises

Dans la quête de nourriture spirituelle qui a caractérisé les années aixoises du jeune compositeur, l'œuvre de Gide<sup>1</sup> occupe une place prépondérante. Il est difficile de caractériser l'influence qu'exerça l'auteur du *Prométhée mal enchaîné*, tant ce qu'il écrivit se déploie sur des registres variés, comprenant aussi bien des textes se rattachant explicitement au "poétique"<sup>2</sup> (comme *Les Nourritures Terrestres* ou *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* par exemple) que des textes en prose (romans, soties...). Jeremy Drake souligne l'importance de cette influence tout en remarquant qu'elle a vite trouvé ses limites :

Gide eut une profonde influence, même si elle n'eut qu'un temps, sur Milhaud, qui fut particulièrement marqué par *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* et *La Porte Etroite*<sup>3</sup>.

C'est Léo Latil qui s'enthousiasma le premier pour le fondateur de la *Nouvelle Revue Française*. Armand Lunel nous rappelle que dans leur trio amical<sup>4</sup> aixois, les lectures étaient déterminantes. Gide fut une de leurs grandes références :

On parle du hasard des lectures dans la formation des personnalités. Mais nous ne trouvons jamais que les modèles vers lesquels nos aspirations nous portaient à l'avance. Léo Latil commença, nous invitant ainsi à le suivre, par écouter les leçons d'un individualisme ironique empruntées d'abord au Barrès du *Jardin de Bérénice*, puis au Gide de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné* ; deux voies qui malgré leurs contrastes tendaient pour nous au même but : nous encourager et nous apprendre, en nous isolant du vulgaire, à recueillir,

---

<sup>1</sup> Il faut bien sûr cantonner cette œuvre à ce qui a été publié avant 1914

<sup>2</sup> au sens où Milhaud emploie ce terme dans sa conférence de Lisbonne

<sup>3</sup> Gide had a profound if transitory influence on Milhaud, who was particularly impressed by *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* and *La Porte Etroite* (*The operas of Darius Milhaud*, Jeremy Drake, ed. Garland, 1989, p.22)

<sup>4</sup> Armand Lunel, Léo Latil et Darius Milhaud

à préserver farouchement la meilleure et la plus secrète part de nous-mêmes<sup>5</sup>.

Les lettres inédites que Léo Latil<sup>6</sup>, militaire à Briançon, adressa à Darius Milhaud durant l'été 1914 soulignent la familiarité des deux jeunes gens avec la toute première œuvre de Gide (1890), où l'auteur se dissimulait sous l'identité du poète fictif André Walter. La mention marginale et complice indique que ce livre constituait une référence importante<sup>7</sup>. Ce livre plonge dans un univers proche de celui de Maurice de Guérin, ne serait-ce que par la forme. On a vu que ce poète romantique a façonné la sensibilité de Milhaud, toute pénétrée de la tendresse de son ami Léo pour le jeune auteur du *Faune*. En effet, le premier volume de Gide, publié à compte d'auteur chez Bailly en 1891<sup>8</sup>, présente l'œuvre d'un auteur fictif<sup>9</sup> partagée entre un journal intime<sup>10</sup>, et un cahier de "Poésies". On ne peut que faire le rapprochement entre ce qui va retenir l'attention des deux jeunes gens dans l'œuvre de Gide et leur connaissance du jeune poète du Cayla dont l'œuvre se partage également entre un journal intime, consigné dans le *Cahier Vert*, de nombreuses *Poésies* et les deux longs poèmes en prose du *Faune* et de la *Bacchante*. Léo Latil lui-même n'adoptera-t-il pas pour son entreprise littéraire la forme du journal intime<sup>11</sup> et ne regroupera-t-il pas, sous le titre de *Poèmes* consignés dans les trois cahiers de la bibliothèque Doucet, les textes destinés à la publication ? Les similitudes ne sont sans doute pas totalement fortuites. Ces trois écrivains semblent relever d'une même famille d'artistes, voire d'une même "école". Il ne s'agit pas de les rattacher à un quelconque "mouvement" qui répondrait à un programme délibéré puisque ces

---

<sup>5</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, Armand Lunel, Edisud, 1992, p.38

<sup>6</sup> voir chapitre suivant

<sup>7</sup> par exemple la lettre du 2 novembre 1914 : *La montagne est haute - pure - c'est le pays de Walter dans sa haute solitude*

<sup>8</sup> si l'on met de côté les premiers textes à caractère poétique publiés peu auparavant dans la revue de Pierre Louÿs *La Conquête* et dans celle d'Albert Mockel *La Wallonie*.

<sup>9</sup> André Walter

<sup>10</sup> *Le Cahier Blanc* suivi du *Cahier Noir*

<sup>11</sup> les "*Cahiers Bleus*"

individualistes ont rejeté toute idée d'appartenance à un groupe quel qu'il soit. Gide lui-même était conscient, non sans agacement, des rapprochements que l'on pouvait faire entre son œuvre et celle de Maurice de Guérin. Dans son *Journal*, à la date du 8 février 1916, il nous livre une expérience singulière et inattendue. Il est confronté fortuitement à une page du *Cahier Vert* du jeune écrivain romantique qui le touche à un tel point qu'il la recopie. Il s'étonne de cet engouement subit alors que la figure du poète a tout, dit-il, pour l'exaspérer. Il note alors cette phrase significative :

Je n'ai jamais beaucoup aimé, ni même bien lu Maurice de Guérin, agacé d'entendre dire que je lui ressemblais<sup>12</sup>.

Ne peut-on lire dans ce mouvement d'humeur d'un écrivain déjà dans la force de l'âge, prestigieux inspirateur de la *Nouvelle Revue Française* (revue momentanément en sommeil pendant la guerre), si sensible à l'image qu'il voulait laisser de lui-même, une sorte d'aveu d'appartenance, involontaire certes, à une catégorie d'écrivains "égotistes" dont l'image, depuis le début du vingtième siècle, s'était profondément modifiée ? On pourrait même pousser plus loin l'assimilation de ces écrivains en se servant de la caution de Jean Cassou, que nous aurons l'occasion d'évoquer à propos de la composition des *Six Sonnets écrits au secret*<sup>13</sup>, à la fin de la seconde guerre mondiale. Dans ses *Entretiens avec Jean Rousselot*<sup>14</sup>, le fondateur du Musée d'Art Moderne s'insurge contre la prétention universitaire à ne vouloir considérer l'histoire littéraire que d'un point de vue chronologique :

Les dates ne comptent pas, sauf pour les manuels scolaires. Ce qui compte, ce sont les catégories esthétiques. Les styles, l'esprit des styles<sup>15</sup>.

Notons donc l'importance de cette trilogie d'écrivains, mêlant de façon étrange et inattendue Romantisme et Classicisme (revu et corrigé par Gide).

---

12 Pléiade, p.538

13 tirés du recueil des *Trente trois sonnets écrits au secret*

14 Albin Michel, 1965

15 *ibid*, p..19

Par là, Milhaud relève explicitement du Romantisme, dans une espèce de familiarité amicale, par le truchement du jeune poète, ami de Barbey d'Aurevilly. Voilà qui peut sans doute expliquer rétrospectivement et d'un tout autre point de vue que dans le chapitre précédent, la place privilégiée occupée par les poètes relevant de l'esthétique du début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le panthéon du compositeur.

#### 4.2. Milhaud et l'univers gidien, importance de *Paludes*.

Le commerce de Milhaud avec l'œuvre de Gide ramène inéluctablement à l'univers de Léo Latil et l'on peut suspecter la présence latente de l'ami resté à Aix dans l'intérêt très vif que le compositeur *d'Alissa* manifestera pour les œuvres du futur prix Nobel, découvertes avec le poète tendrement aimé mais dont l'influence dépasse de loin la seule intimité avec Léo.

Si l'on envisage l'œuvre de Gide avant 1914, quels sont les titres qui apparaissent dans les écrits de Latil et de Milhaud ? En publiant *Paludes* en 1895, Gide inaugure le genre de la "sotie". Bertrand Poirot-Delpech en précise la forme qui se prolonge dans la parution du *Prométhée mal enchaîné* en 1899 et des *Caves du Vatican* en 1914 :

Elle forme la matrice du genre, fait de gratuité carnavalesque. Le livre relève d'un jeu, presque d'un pari – le plus sérieux qui soit, avec soi-même, hors des utopies du réalisme et du symbolisme auxquelles croit encore la littérature du moment<sup>16</sup>.

Jorge Semprun, "Espagnol de l'armée en déroute"<sup>17</sup>, en découvrant dans le Paris de l'exil de la fin des années trente ce petit livre par lequel il naît à la langue française, en célèbre lui aussi les vertus singulières :

*Paludes*, [...] à toutes ses qualités littéraires, qui sont exceptionnelles – extraordinaire modernité formelle d'un récit écrit il y a plus d'un siècle, en 1895 ; délicieuse insolence narrative ; imagination débridée ; concision sévère du phrasé et richesse lexicale, etc. -, ajoute une vertu qui lui est

---

<sup>16</sup> Bertrand Poirot-Delpech, "*J'écris Paludes*", p. 14, coll. L'un et l'autre, éditions Gallimard, Paris, 2001, 117 pages.

<sup>17</sup> Vers de Victor Hugo cité par Jorge Semprun, *Adieu, vive clarté ...*, Gallimard, Paris, 1998, coll. Folio, p. 68

singulière : on ne peut le concevoir dans une autre langue que le français<sup>18</sup>.

Pour Jorge Semprun, le livre de Gide constitue un véritable signe autour duquel se construisent les complicités qui marquent l'appartenance à une confrérie secrète qui fait fi de toutes les frontières et de toutes les conventions :

Moi aussi, toute ma vie, j'aurai eu la chance de nouer avec des inconnus, à cause de *Paludes*, des relations, parfois brèves, souvent sans lendemain, mais d'une fulgurante impudeur. Tout dire sur soi-même - l'essentiel, du moins : ça tient en quelques mots - tout écouter de l'autre, également. Peut-être parce qu'on aurait vu un inconnu, le petit volume de Gide à la main. Ou bien, parce que dans quelque conversation banale, où il n'aurait été question que d'évènements insignifiants, même s'ils avaient une dimension planétaire - quoi de plus insignifiant que l'insignifiance planétaire ! - on aurait glissé un début de phrase de *Paludes*. Quelqu'un, alors, dont on n'avait pas, jusqu'à ce moment, soupçonné cette qualité morale, terminerait la phrase ébauchée. Avec le sourire entendu, donc discret, mais radieux pourtant, qu'arborent les agents secrets, ou les militants clandestins, quand on leur murmure, l'air de rien, le mot de passe convenu<sup>19</sup>.

C'est ainsi que, pour Léo et Darius, *Paludes* constitue une référence implicite qui va bien au-delà de la simple délectation littéraire. Ne trouve-t-on pas dans les *Cahiers Bleus* au tout début du mois de février 1912 des pages blanches suivies d'une feuille sur laquelle sont disposées ces quatre courtes lignes ? :

ces pages blanches  
ça fait un effet  
extrêmement  
*Paludes*<sup>20</sup>.

Milhaud mentionne dans son autobiographie que ce style "Paludes" envahissait sa manière d'être et présidait du commerce avec les amis les plus proches de l'époque :

---

18     ibid., p. 130

19     ibid., p. 126

20     *Cahiers Bleus*, copie dactylographiée, p.101, archives Milhaud.

Armand, Yvonne Giraud et moi avons adopté un langage "paludéen" ; Gide faisait absolument partie de notre existence quotidienne. Armand et moi échangeons des lettres de style "Paludes", Yvonne et moi, une correspondance empreinte du caractère d'Angèle<sup>21</sup>.

Lunel, écrit un pastiche<sup>22</sup> de *Paludes* adressé à Darius, qu'il intitule *Pigeon vole ou les conséquences prévisibles (récit)* et dont les premières lignes jouent sur les références biaisées au texte de Gide :

Deux jeunes gens qui venaient de boire du jus d'orange et de l'infusion de verveine, décidèrent, lorsqu'ils furent assis sur le divan vert, d'écrire un discours qui s'appellerait *Pigeon vole*. [...] <sup>23</sup>

Dans la lettre par laquelle Darius répond, il joue le jeu de son complice et inverse les rôles :

A.L. dément arrive à la maison verte : Tiens, tu travailles.

D.M. dément : J'écris *Pigeon vole*.

A.L. dément : Y a-t-il des thèmes nouveaux à orchestrer ?

D.M. dément : Châlet suisse, le Van Gogh Alboni et la gifle à George, les relations téléphoniques de l'avenue V. H. et la rue Alboni. C'est incomparablement beau. Lacoste, Madame Bovary et Le rouge et le Noir, Léo dans le magasin N. R. F., la théorie futuriste devant le soldat (Rouen), canapé 6 frs (voir tarif antiquité des Léon). Est-ce un livre d'histoire naturelle (voir Arbre)<sup>24</sup>.

Et Armand déroulant indéfiniment les phrases de Mme Chaîne et des parallèles à cette formule : La Montagne Victoire et le chemin.

Note : quand Darius parlera, il parlera longuement et lentement d'une voix basse et souriante. Il convient qu'Armand ne l'interrompe jamais – mais hoche la tête très calme avec un sourire approbateur. De même quand Armand parlera : Darius ... = cercle.

Attitude calme et pondérée.

Parler de futurisme dans un wagon sale à côté de dragons. Phrase remarquable employée par Léo et Armand à propos de *Paludes* : "Si certains livres étaient faits pour être compris, ce serait bien malheureux !" <sup>25</sup>

<sup>21</sup> *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.39

<sup>22</sup> cf annexe

<sup>23</sup> in Correspondance inédite entre Darius Milhaud et Arman Lunel, archives Milhaud (mai 1912).

<sup>24</sup> Propos tenu par une amie, Madame Chaîne, quand on a mentionné devant elle l'œuvre de Paul Claudel : *L'arbre*. Précision de Madeleine Milhaud.

<sup>25</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 13 mai 1912, archives Milhaud.

Dans cette réponse, Darius mêle ainsi les aventures communes, les fous rires et la théâtralisation dérisoire de la vie quotidienne. L'humour permet à ces jeunes gens de ne pas se prendre tout à fait au sérieux sans manquer d'évoquer les préoccupations artistiques du moment, du futurisme au théâtre de Claudel ! *Paludes* passe au crible de son ironie dévastatrice toute propension à l'esprit de sérieux systématique. Darius projette même une œuvre commune où ses deux amis seraient associés :

Ton idée de faire une suite à *Paludes* nous a amusés dimanche, Armand et moi, et nous avons projeté toute la journée et écrit des notes pour "Pigeon Vole" que nous ferons tous les trois pour nous amuser. Ça repose tellement sces histoires de *Paludes*<sup>26</sup>.

La légèreté reposante de cette œuvre inclassable est essentielle à l'existence du jeune compositeur. Cette vertu restera agissante au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler la Belle Époque. Le charme de *Paludes* devient ainsi au fil des générations un signe de connivence qui circonscrit une petite communauté d'initiés, une fraternité qui dépasse les simples préoccupations littéraires. Bertrand Poirot-Delpech en intitulant un des chapitres de son livre sur *Paludes* "Clignotant sardonique" veut retenir ce qui a pu rassembler tant d'adolescents autour de ce petit livre :

Disons que, de certains, comme Jorge Semprun, l'attachement aux vers de vase de Tityre surprend, tant leur existence fut faite d'engagements, de foi sociale, de ferveur politique, de périls vitaux, issus forcément de lectures autres, sinon opposées. Je retiendrai les réflexions d'un expert en biographie, donc en mobiles cachés. Comment ne pas souscrire à son hypothèse d'un coup de cœur ineffable ?

« Eh oui, il y a une "génération *Paludes*", constate Jean Lacouture. Peut-être en réaction contre la génération *Nourritures* (comment croire que le même auteur puisse laisser deux messages si contradictoires quasiment à la même date, avec des retombées si espacées ? Et comment croire qu'un auteur à vrai dire secondaire, bien que riche en délices et audaces, ait pu déranger si fort indépendamment du scandale *Corydon* ?). Pourquoi *Paludes*, et comment cet "effet *Paludes*" ? Je n'ai pas de réponse, seulement un souvenir très fort : aux temps noirs de l'Occupation, à Bordeaux, quelques adolescents

---

<sup>26</sup> Ibid., lettre du 30 mai 1912.



doués, apolitiques, baignant dans un non-engagement honteux, presque lucide, échangeaient des "J'écris *Paludes*" comme des signes de ralliement. Je ne crois pas du tout que Gide était alors un porte-fanion de notre lâcheté – plutôt un clignotant sardonique : "Au moins soyez conscient de votre dérisoire état ..."»<sup>27</sup>

Et Poirot-Delpech conclut ainsi :

Je reste amoureux de *Paludes*, du *Journal*, de *Numquid*, de *Si le grain ne meurt*. Gide m'a longtemps caché Montaigne, mais à travers son face-à-main, tant de choses révélées, indiquées plutôt ...<sup>28</sup>

Pourtant, très étrangement, dans son chapitre intitulé "5, rue Gaillard", et qui est pour l'essentiel consacré à sa vie de jeune étudiant parisien, Milhaud ne mentionne pas, dans cette atmosphère "paludéenne", son camarade resté à Aix. Doit-on voir là le désir de conserver pour la postérité, après la mort tragique du jeune poète méconnu, une figure austère et digne, correspondant au stéréotype du jeune héros-martyr ? Milhaud pouvait-il mentionner le caractère fantaisiste et proprement canularique de cette manière d'être étrange et farfelue à propos d'un ami peint, dans les pages qui précèdent, comme un véritable saint sacrifié et martyrisé pour la plus grande gloire de la religion catholique et de la Patrie ? Cette amitié lointaine<sup>29</sup> et pourtant si présente à sa mémoire, Milhaud pouvait-il la caractériser autrement que par une sentimentalité sérieuse, toute empreinte de tristesse, dans un climat morbide et grave correspondant à la tragique disparition du jeune homme ?

Cette importance de *Paludes* pendant ces années de l'immédiat avant-guerre sont aussi instructives d'un autre point de vue. Ne trouve-t-on pas déjà ici cet univers contrasté dans lequel l'œuvre de Milhaud s'est toujours développée, faisant alterner presque simultanément le loufoque et le grave, le

---

<sup>27</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « *J'écris Paludes* », opus cité, p. 98 sqq.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> au moment où il donne forme à ses souvenirs en 1947, la deuxième guerre a surajouté à la tragédie de 1914 les crimes des nazis dont Milhaud prend connaissance avec horreur.

joyeux et le triste (ce que maints commentateurs noteront ultérieurement, pas toujours pour l'en féliciter d'ailleurs) ? Si l'on en croit Milhaud, *Paludes* a bien donné lieu à une interprétation musicale :

Vous souvenez-vous, mon cher ami, de ce morceau de piano que j'écrivis en faveur de *Paludes* et que je déchirai avant de quitter l'Enclos ? J'en ai repris le thème pour mettre en musique une poésie d'André Walter qui est tellement adéquate<sup>30</sup>.

L'univers gidien forme donc bien un tout pour le jeune compositeur, il passe sans transition de l'univers de la dérision à celui de la ferveur sans marquer de rupture et sans souligner les oppositions. Ce livre désinvolte, qui pourfend l'esprit de sérieux et met en pièces la composition des artistes "officiels" de l'époque, nous amène à constater que le jeune Milhaud ne se contente pas d'être un lecteur "extérieur" au livre élu, il s'en incorpore jusqu'à la manière d'être lui donnant ainsi son propre éclairage, son propre écho, lui permettant d'exercer dans sa vie les transformations et les bouleversements que génère, la plupart du temps, une œuvre majeure<sup>31</sup>. Retenons en définitive la scène très officielle d'un concours du Conservatoire où Claude Debussy devient lui-même un agent de *Paludes* :

Ce qui est le comble du paludisme, c'est que je suis allé samedi à l'examen d'harmonie m'enfermer avec des singes de 4 heures à 6 heures : que j'ai bâclé en 1 h. 1/2 un devoir très bizarre, je ne comprends rien au texte très antimusical que nous avions. À 6 heures du soir, j'étais chez moi, ravi, croyant en avoir fini de cette histoire là, et puis Debussy ( qui joue les devoirs au piano le jour de la correction et à côté de tas de copies de logs avec des formules justes à la place exacte, il joue la mienne, ça l'amuse et ... le jury m'admet à concourir. *Paludes, Paludes. Ça m'amuse*<sup>32</sup>.

#### 4.3. Milhaud et *La Porte Etroite*

---

<sup>30</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 19 octobre 1912, archives Milhaud.

<sup>31</sup> Le hasard de l'actualité littéraire offre au lecteur, dans un entretien avec Paul Bowles paru dans *Le Monde* du 1 VIII 1997, une phrase significative de René de Ceccaty où ce dernier affirme : Un livre peut métamorphoser la pensée d'un lecteur et même toute son existence.

<sup>32</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 30 mai 1912, archives Milhaud.

D'une toute autre importance dans le processus créatif du musicien semble avoir été le roman *La Porte Etroite*. Armand Lunel rappelle que ce roman remplaça *Paludes* dans les dilections du jeune Léo et il est légitime de penser que Darius suit le même chemin :

Enfin, un peu plus tard, au moment où son ascension mystique s'accéléra sous l'influence et par l'exemple vivant de Maurice Blondel, ce n'est plus à *Paludes*, mais à *La Porte Etroite* qu'il demandera son inspiration<sup>33</sup>.

Ce roman publié au *Mercur de France* en 1909 a été lu conjointement par les deux amis dans les années 1911-1912. Dans les *Cahiers Bleus*, Latil écrit en mai 1911 :

*La Porte Etroite* très grande influence - c'est un livre écrit avec de la chair et qui atteint au fond - j'adore ce livre - méda<sup>34</sup>.

Milhaud rappelle également combien fut important pour son développement l'enseignement qu'il avait pu tirer du récit de Gide. Comment expliquer la fascination exercée par cette œuvre dont le classicisme, fait de retenue dans l'expression, peut paraître quelque peu désuet aujourd'hui ? On peut d'abord rapporter une confidence de Milhaud à son épouse ; après la guerre de 1914, après le retour du Brésil et après les expériences qui l'ont fait sortir de l'adolescence, le compositeur, s'est exclamé, à propos de ce roman et de sa "thématique" : "C'est faux !". Il faisait par là, précisément allusion à cet état de chasteté et de renoncement qui constitue l'ossature même de l'intrigue romanesque. Cela ne l'empêche pourtant pas de garder cette œuvre sur sa table de travail et de la remanier ultérieurement comme les deux dates concernant l'opus 9 le prouvent (1913 et 1931). Dans ses

---

<sup>33</sup> Armand Lunel, op. cité p.38

<sup>34</sup> p.22, La référence finale (Méda) est tout à fait représentative de la manière dont ces jeunes gens incorporaient une œuvre littéraire à leur propre vie. Méda était une des cousines de Darius Milhaud ; par glissement elle devient ici une des incarnations d'Alissa, Léo, par une sorte de transfert idéalise les jeunes filles de la famille proche des Milhaud/Allatini et consacre des pages enflammées de son *Journal* aux cousines de Darius ; preuve supplémentaire des rapports pour le moins complexes noués entre les deux jeunes gens

*Entretiens avec Claude Rostand*<sup>35</sup>, le compositeur s'efforce de justifier son engouement pour l'œuvre de Gide dans les termes suivants :

J'ai adoré *La Porte Etroite*. C'est l'essence de ce livre qui impressionna, par ce désir de pureté à travers tant de souffrance et de sacrifice, le jeune homme de 1913 que j'étais. De plus, la prose de Gide possède un balancement ensorceleur bien séduisant pour un musicien<sup>36</sup>.

Toutefois les explications sont à rechercher non pas exclusivement dans l'histoire du développement anecdotique du jeune adolescent (pourtant tout à fait représentatif de son époque) mais dans un climat général qui caractérise les premières années du vingtième siècle. Il faut replacer ce roman dans les courants esthétiques et intellectuels bien particuliers des années qui ont précédé la première guerre mondiale.

Dans le prologue de sa biographie consacrée à Jacques Rivière, intitulé *Liminaire*, Jean Lacouture parle tout d'abord d'une atmosphère confuse. Mais il pousse l'examen plus avant pour insister sur la perte de valeurs qui auraient pu enthousiasmer une jeunesse égarée :

Temps d'anomie où, le Romantisme mort, le Symbolisme agonisant, le Naturalisme essoufflé, le Rationalisme réduit pour un temps au Scientisme et à l'Anticléricalisme, l'Europe semble coupée de ses sources méditerranéennes et des lumières du Sud<sup>37</sup>.

Dans un article récent, Robert Kopp s'interroge, lui aussi, sur ce qui a pu légitimer un retour vers le classicisme bien avant les années vingt. Il pense que ce retour aux sources (dont le Cocteau du *Coq et l'arlequin* est pourtant toujours donné comme l'instigateur), n'a été, après la cassure de la guerre, qu'une façon de renouer le fil reliant le monde intellectuel des années 20 à celui des premières années de la *Nouvelle Revue Française* (c'est à dire à l'année 1909). Comme Jean Lacouture, Robert Kopp pense qu'en ces années

---

<sup>35</sup> Darius Milhaud, *Entretiens ...*, première édition 1952 chez Juillard, réédition 1992, éditions Belfond, 163 pages

<sup>36</sup> *ibid.*, p.41

d'avant-guerre, le sentiment de la décadence hantait déjà les jeunes esprits et que la recherche de certitudes et de nourritures spirituelles consistantes les tournait vers ce qu'il sera convenu d'appeler plus tard le néoclassicisme.

Particulièrement symptomatique pour comprendre cet état d'esprit, reste le regard rétrospectif que Paul Morand jette sur sa jeunesse. Il livre une clef supplémentaire pour déchiffrer la sensibilité de la génération qui accède à la maturité dans les dernières années d'une avant-guerre qui sent confusément l'imminence de la catastrophe. Dans un article de la *Nouvelle Revue Française* de 1925, Morand fait le point sur ses années de formation et se fait le porte-parole de tous ses contemporains :

En 1906 [...] l'avenir obscur, le mauvais goût de la veille, les fausses valeurs, les préjugés de l'opinion et de la critique, l'hostilité des vieilles maisons d'édition, le détachement irresponsable de ceux qui, par leur talent mais rien que par cela, étaient des maîtres, tout contribuait à rendre notre route incertaine. [...] Chacun fournissait, pour y voir clair, un effort personnel qui ne profitait pas aux autres. [...] Il fallait le hasard, ou les détours incréés pour arriver aux leçons de l'essentiel<sup>38</sup>.

Robert Kopp pense donc que Gide, avant la guerre, en revenant aux principes classiques, répond à ce désarroi en faisant preuve d'une maîtrise que Lacouture qualifie d'"inquiète et jubilante à la fois". Ce classicisme n'a rien en lui de réactionnaire ou d'académique, il répond à la capacité d'innover et de ne pas se contenter d'une imitation sans imagination :

Les classiques français sont, aux yeux de Gide les plus exemplaires lorsqu'il leur arrive de transgresser les règles classiques. [...] Cette conception du franchissement des limites, voire du non-respect des normes est pour Gide essentielle. Elle le préserve de la dérive dans l'académisme<sup>39</sup>.

---

37 Jean Lacouture, *Jacques Rivière*, p.9

38 in Lacouture, op cité, p.9

39 Die französischen Klassiker sind in den Augen von Gide dann am vorbildlichsten, wenn sie die klassischen Regeln verletzen. (...) Diese Vorstellung der Grenzüberschreitung, ja sogar der Grenzverletzung, ist für Gide wesentlich. Sie bewahrt ihn vor dem Abgleiten ins Akademische. (...)

Bien loin de cantonner la création artistique dans le respect de règles empruntées aux anciens, le classicisme paradoxal de Gide est ouvert sur l'invention, la recherche de la dissonance qui puisse suggérer sa résolution dans une écriture qui laisse percevoir l'effort par lequel l'esprit discipline l'expression brute du sentiment. N'est-ce point là une esthétique qui annonce déjà le Radiguet du *Bal du Comte d'Orgel* ou le Satie de *La Mort de Socrate* ? Cette inventivité entretenue par ce nouveau classicisme ouvre à Gide et à ses amis (au sein de l'équipe dirigeante de la *Nouvelle Revue Française* et de sa place prépondérante dans le mouvement intellectuel et artistique de cette période) la capacité d'accueillir et de saluer les manifestations de "l'esprit nouveau" :

Malgré leur penchant pour le classicisme, Gide et ses amis sont constamment restés ouverts aux manifestations de "l'esprit nouveau"<sup>40</sup>.

Bien plus qu'une attitude simplement esthétique, ce classicisme, pour Gide par essence qualité française, est une attitude proprement éthique dont la litote est la figure emblématique :

[Son style artistique est] entièrement construit pour maîtriser et dominer les sentiments et les sensations primitifs<sup>41</sup>.

Dans ce bouillonnement fiévreux d'une adolescence qui s'éternise avec le paradoxe d'une sensualité puissante aspirant à la pureté de la sainteté, le roman *La Porte Etroite* constitue l'expression de sensibilités qui se veulent délibérément hors des modes et des snobismes d'une société de "singes", comme la désignent les deux amis aixois, profitant, comme on l'a déjà vu, de

---

(*Canto d'amore, Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst*, Kunstmuseum, Basel, 1995, p.453)

<sup>40</sup> Trotz ihrem Hang zum Klassizismus sind Gide und seine Freunde stets offen geblieben gegenüber den Manifestationen des "esprit nouveau". (ibid., p.454)

<sup>41</sup> (Sein Kunststil ist) ganz auf die Beherrschung und Bezähmung der ursprünglichen Gefühle und Empfindungen ausgerichtet. (ibid., p.455)

leur connaissance conjointe de l'œuvre de Kipling<sup>42</sup>. Rien d'étonnant non plus si n'apparaît pas *L'Immoraliste*, pourtant paru en 1902, dans la liste des œuvres pour lesquelles les jeunes gens se passionnent. Gide, aussi bien dans sa correspondance que dans son *Journal* a protesté à maintes reprises contre des lectures sélectives qui découperaient à vif et dénatureraient la continuité de l'œuvre globale. Jean-Jacques Thierry, dans la notice qu'il consacre à *La Porte Etroite* dans l'édition de la *Pléiade*, rapporte cet extrait d'une lettre particulièrement significative, adressée à André Beaunier :

Tous ces sujets se sont développés parallèlement, concurremment -et si j'ai écrit tel livre avant tel autre, c'est que le sujet m'en paraissait plus "at hand" comme dit l'Anglais. Si j'avais pu, c'est ensemble que je les aurais écrits. Je n'aurais pu écrire *L'Immoraliste*, si je n'avais su que j'écrirais aussi *La Porte Etroite* [...] <sup>43</sup>.

Ce qui a bouleversé ces jeunes gens dans *La Porte Etroite*, c'est le thème central autour duquel le *Journal* de Léo Latil s'est peu à peu constitué : l'obsession de la pureté. *L'Immoraliste* envisage et explore des chemins bien différents ... ! Dans *La Porte Etroite*, toute une image de la femme, de la jeune fille se construit dans la célébration du renoncement et de l'ascèse qui permet d'aspirer à la sainteté ; alors que *L'Immoraliste* se structure autour de l'opposition entre libre expression de la sensualité (symbole de vie et de bonne santé) et abstinence et renoncement (symbole de dépérissement morbide). Si le héros masculin Michel, suivant l'enseignement de Ménalque, sacrifie délibérément la femme tendrement chérie (Marceline) mais dont le sépare une sensualité polymorphe qui l'attire vers la beauté masculine, c'est bien le personnage d'Alissa dans toute sa naïve candeur (au sens étymologique du mot) qui fascine le compositeur.

#### 4.4. Milhaud et la composition d'Alissa

---

<sup>42</sup> Armand Lunel, op. cité, p.38 Léo ne se mêlait qu'à contrecœur à l'agitation bruyante de ses camarades, les étudiants aixois ; il les appelait les bandar-logs, du même nom que les singes du *Livre de la Jungle* de Kipling

<sup>43</sup> André Gide, *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, p.1546, Pléiade, 1958, 1614 pages

Le personnage d'Alissa constitue l'unité de l'ensemble des mélodies au-delà du titre éponyme. À la trame narrative se substitue une quête d'idéal de pureté et de dépouillement dont la jeune fille est à la fois le symbole et la preuve. Jean Roy dans le livret accompagnant un enregistrement récent de ce cahier inclassable<sup>44</sup> apporte d'ailleurs la précision suivante :

C'est à Armand Lunel qu'il faisait part de son projet d'un cycle de mélodies sur *La Porte Etroite* : "j'avais pensé à un dialogue entre Jérôme et Alissa. mais *Jérôme m'ennuie* ... J'écrirai : *Paroles d'Alissa - lettres d'Alissa - Journal d'Alissa*<sup>45</sup>.

En définitive, l'œuvre intègre le personnage de Jérôme. Mais elle le fait non pas de façon autonome, mais comme prétexte de l'ascèse d'Alissa, lors de la recherche d'un amour qui puisse se vivre dans un renoncement présenté comme le stade ultime de la générosité (qu'on pourrait presque assimiler à la charité en tant que vertu théologale), afin de rechercher salut et rédemption. Darius Milhaud n'était-il pas intuitivement au cœur de cette œuvre, dans ce choix délibéré et exclusif du personnage d'Alissa, si l'on en croit Gide lui-même qui dans son *Journal*, à la date du 7 novembre 1909, note :

Le livre à présent m'apparaît comme un nougat dont les amandes sont bonnes (*id est* : *Lettres et Journal d'Alissa*) mais dont le mastic est pâteux, médiocrement écrit ; mais il ne pouvait en être autrement avec la première personne, le flasque caractère de mon Jérôme impliquant la flasque prose<sup>46</sup>.

Le compositeur est bouleversé immédiatement par ces pages où la prose de Gide, à ses propres dires, est toute tendue d'une émotion maîtrisée qui l'apparente au genre de la prose lyrique, déjà incorporée à l'expression musicale par Debussy, dont l'influence est encore manifeste. Alors que les lectures de poètes symbolistes attestées dans la correspondance avec Léo,

---

44 même si Darius Milhaud emploie à son propos le terme de cycle, voir ci-après.

45 Disque Timpani, N° 1C1022 - 1994, p.4

46 op cité, p.276



comme *Serres Chaudes* de Maeterlinck<sup>47</sup>, resteront stériles sur le plan de la création musicale, l'intériorisation de la prose gidienne et des préoccupations morales contenues dans ce roman, se traduiront par la composition de ce que Milhaud désigne comme le cycle d'*Alissa* (op. 9) en 1913. Ce cycle continuera de vivre ultérieurement dans le processus créateur du compositeur, preuve même de son importance, puisque Milhaud en reprendra la conception en 1931 pour donner une nouvelle version, définitive, répertoriée dans le catalogue entre l'opus 112 et l'opus 113 mais renvoyant à l'opus 9. Georges Beck nous signale que Milhaud "réécrivit alors la musique et la réduisit de moitié"<sup>48</sup>. Milhaud justifie lui-même la publication de cette version réécrite en insistant sur la fidélité aux idéaux de sa jeunesse :

J'ai repris mon travail et je viens de reprendre *Alissa*. Je l'ai réduit de moitié et allégé de beaucoup d'harmonies. Je crois que je finirai par publier cette œuvre qui, telle quelle, me paraît bien équilibrée, car elle contient des éléments de ma jeunesse que j'ai fait de tout mon cœur<sup>49</sup>.

Antonio Braga, reprenant le commentaire de Beck, insiste tout particulièrement sur l'importance de cette œuvre pour la connaissance de l'art de Milhaud, et bien loin de minimiser ce lyrisme pudique et discret, il en fait une des pierres d'angle de l'œuvre toute entière :

*Alissa*, commencée presque par jeu, a été plusieurs fois remaniée par Milhaud. On peut dire que la composition de ce "petit poème" pour voix et piano a duré presque vingt ans, puisque, commencée en 1912, modifiée en 1913, elle a été mise au point dans sa version actuelle en 1931. Le fait que l'auteur l'ait reprise tant de fois montre combien elle lui tenait à cœur<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> en n'oubliant pas que des poètes comme Mallarmé ou Verlaine, dont Milhaud mettra en musique quelques textes, ne peuvent se réduire à l'appartenance au mouvement littéraire du "symbolisme", même si la classification est utile dans une histoire de la Littérature. Voir chapitre 7

<sup>48</sup> Georges Beck, *Darius Milhaud, étude suivie du catalogue complet de son œuvre*, Heugel, 1949

<sup>49</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 30 avril 1931, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, ouvrage cité, Lettre 31-8, p. 293

<sup>50</sup> *Alissa*, cominciata quasi per gioco, fu più volte rimaneggiata da Milhaud. Si può dire che la composizione di questo poemetto per canto e

Enfin Jean Roy n'hésite pas à voir dans l'œuvre remaniée "un des sommets de la production mélodique de Darius Milhaud" :

Ainsi modifiée, *La Suite pour chant et piano op. 9*, dont Milhaud a également remanié l'interlude pianistique apparaît comme un des sommets de la production mélodique de Darius Milhaud. À l'efficacité dramatique s'ajoute pour la renforcer un *charme*, qui est d'ordre poétique<sup>51</sup>.

Dans son autobiographie, le compositeur présente ainsi l'élaboration d'*Alissa* :

Je mis en musique quelques extraits du Journal d'*Alissa*, des lettres, des bribes de conversations et j'en fis une suite pour chant et piano dans le caractère intime des longs cycles de mélodies<sup>52</sup>.

#### 4. 4. 1. *Alissa*, un Cycle, une Suite de mélodies ?

Retenons ici le terme générique par lequel le compositeur désigne *Alissa*. Il nous parle des "longs cycles de mélodies" ; le lecteur mélomane auquel s'adresse Milhaud dans *Ma Vie Heureuse*, ne peut que se tourner vers les cycles des musiciens romantiques allemands, ceux de Schubert<sup>53</sup> et Schumann<sup>54</sup>, tout comme ceux des musiciens français de la génération précédente, Debussy<sup>55</sup> ou Fauré<sup>56</sup>. Il s'agirait alors d'envisager l'œuvre dans sa continuité, sans pouvoir détacher tel ou tel fragment pour le considérer comme une simple pièce pouvant être interprétée indépendamment du reste. Accordons toute son importance à cet avertissement qui place délibérément

---

piano durò quasi vent'anni, giacché, iniziata nel 1912, rimaneggiata nel '13, era rimessa a posto nella attuale edizione nel 1931. Il fatto che l'autore vi sia tornato tante volte, mostra quanto egli vi tenesse. (op.cité, p.18)

<sup>51</sup> Jean Roy, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud*, p. 277, in *Honegger-Milhaud, Musique et esthétique*, actes du colloque international tenu à la Sorbonne en novembre 1992, réunis et édités par Manfred Kelkel, Librairie Jean Vrin-Paris, 1994, 398 pages

<sup>52</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p.39

<sup>53</sup> *Winterreise* sur des poèmes de Müller par exemple

<sup>54</sup> *Dichterliebe* sur des poèmes de Heine et *Frauenliebe und Leben* sur des poèmes de Chamisso tout particulièrement

<sup>55</sup> *Fêtes Galantes* sur des poèmes de Verlaine

cette œuvre dans le droit-fil d'une tradition. Marcel Beaufiles<sup>57</sup>, en étudiant les deux cycles de Schumann cités précédemment, et qu'il appelle le "Cycle des noces tragiques"<sup>58</sup>, précise ce qu'il faut exactement entendre par "cycle" dans le domaine du Lied. Lorsqu'il aborde l'étude de l'ensemble des lieder tirés des poèmes de Heine pour constituer *Les Amours du poète*<sup>59</sup>, il en profite pour définir la notion :

D'abord nous avons là, pour la première fois, un "cycle" au sens absolu du terme. Ce cycle n'est plus, comme celui de *La Meunière*, (Schubert) affaire de scénario. Il est, en lied, ce qu'est en musique de chambre la Suite. Il revêt une cohérence à la fois libre et bien liée. Le drame ne se construit pas d'épisodes : ou plutôt ses épisodes sont de l'ordre dynamique et féérique. Trois "actes", mais leur définition échappe à la littérature<sup>60</sup>.

Mais n'assimilons pas exclusivement le cycle de Milhaud au cycle romantique germanique. Jean Roy rappelle avec justesse que, s'il y a bien inscription dans une tradition, elle reste dans le droit fil de la tradition française d'un Debussy ou d'un Satie :

Au sommet du drame, Milhaud procède comme il le fera toujours : il traduit l'intensité du sentiment par l'écriture la plus nue. C'était la leçon de Debussy dans *Pelléas* ; ce sera celle de Satie dans *Socrate*. Milhaud se rattache à une tradition essentiellement française : il récuse le "pathos" romantique<sup>61</sup>.

Retenons de ce parrainage plus ou moins lointain, revendiqué par le compositeur lui-même, la tonalité tragique de l'ensemble des textes sélectionnés pour *Alissa* (puisque c'est la lente ascension vers la mort et le renoncement qui structure toute la pièce musicale), et surtout l'assimilation à la forme musicale de la "Suite". Alfred Cortot, dans ses cours d'interprétation,

---

56 *La Bonne Chanson* sur des poèmes du même Verlaine

57 Marcel Beaufiles, *Le Lied Romantique Allemand, Les Essais* CCXXI, 1956, Paris, Gallimard, éd. 1982, 347 pages

58 p.132

59 *Dichterliebe, op.48*

60 p.139

définissait (pour le XVIII<sup>e</sup> siècle) cette forme comme “une magnification de la danse, danse populaire et danse de cour”<sup>62</sup>, et Sabine Bérard précise :

La *Suite* est une succession de danses [...], portraits, scénettes (sic), ou mouvements, pièces alternativement lentes, modérées et rapides, de même tonalité, mais pas toujours de même modalité [...] <sup>63</sup>.

Nous retrouvons indéniablement dans les différents volets de cette œuvre une très grande variété de rythmes : mesures à 4/4, 5/4, 6/4, mais aussi 3/8, 6/8, 9/8 avec des mouvements alternant un rythme “lent” avec la noire à 40<sup>64</sup> et un rythme “animé” avec la noire pointée à 66<sup>65</sup>. Ce rythme est parfois modifié au cours du même morceau lorsque, par exemple, dans le *Prélude* confié au piano seul, qui constitue la septième pièce, la vingt-deuxième mesure fait passer d’un rythme de 6/8 à 9/8 pour introduire à la trente-deuxième mesure un long épisode en quadruples croches non mesurées, qui sonne comme une brillante improvisation (avec pour seule indication sur la partition : “sans rigueur”), épisode qui conclut sur une mesure de 3/4 jusqu’à la fin du morceau.

Le climat général est pourtant paradoxalement marqué par une grande unité, faite de pureté grave et retenue ; on est bien loin du schéma hérité des luthistes de la Renaissance, chargés d’animer bals et soirées des Princes. Il nous faut, bien évidemment, écarter toute allusion à la danse puisque cette œuvre toute d’intériorité fut pendant vingt ans réservée à la seule Jane Bathori, cantatrice faisant partie depuis les premières années parisiennes du cercle le plus intime de l’entourage du compositeur, invite plus à la méditation et à la spiritualité qu’à la traduction physique du corps en mouvement !

---

<sup>61</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, Seghers, p.97

<sup>62</sup> Alfred Cortot, *Cours d’interprétation, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry*, p.68, Paris 1934, réédition, Genève, coll. *Ressources*, Slatkine 1980, 283 pages

<sup>63</sup> in Sabine Bérard *Musique/Langage vivant*, Hachette/Van de Velde, 1981, p.135

<sup>64</sup> indication métronimique du compositeur

<sup>65</sup> indication toujours donnée par Milhaud

Pour Antonio Braga, la pureté de la ligne mélodique paraît tout à fait correspondre à l'écriture gidienne :

En effet, bien qu'étant une œuvre de jeunesse, cette *Alissa* relève d'un parfait accomplissement intérieur et d'une beauté poétique indicibles. C'est véritablement, comme l'a écrit Beck, "une des œuvres les plus émouvantes de Milhaud". L'importance donnée à la ligne mélodique est d'un intérêt extrême, ligne dégagée de tout ornement et liée de façon très pure à la prose gidienne. Qu'on trouve déjà dans ces brefs morceaux de chant les éléments essentiels du style de Milhaud a de quoi étonner<sup>66</sup>.

C'est ce que Georges Beck avait déjà souligné en 1949 :

C'est une des œuvres les plus émouvantes de Milhaud. La ligne mélodique se calque fidèlement sur la prose si pure et si dépouillée de Gide, et se déroule en périodes amples et fermement dessinées<sup>67</sup>.

Encore faut-il préciser que le texte lui-même n'est pas tout à fait celui que Milhaud a trouvé dans le roman. La partition des éditions Heugel signale, en note au bas de la première page, après la mention du titre (*Alissa*, paroles d'André Gide), que les paroles sont "extraites"<sup>68</sup> de *La Porte Etroite*. Rappelons à ce propos une des approches à peu près constantes d'un texte par Milhaud. Le travail de création musicale s'accompagne la plupart du temps d'une recomposition d'un ensemble de textes. L'ordre des fragments peut s'y trouver profondément modifié, le texte lui-même peut comporter quelques altérations (qui veulent toujours rester dans l'"esprit" du texte). Dans la "Suite" d'*Alissa*, la tâche du musicien se trouve encore compliquée par l'emprunt des textes à une œuvre romanesque - donc narrative - dont il s'agit de rendre la cohérence et la continuité sans pour autant céder au prosaïsme

---

<sup>66</sup> Infatti, benché tra le opere giovanili, questa "Alissa" è di una maturità interiore conclusa e di una bellezza poetica indicibili. E' davvero, come scrisse il Beck, "una delle opere più commoventi di Milhaud". E' di estremo interesse il rilievo dato alla linea melodica, libera di ornamenti e castamente legata alla prosodia gidiana. Quel che stupisce, è che già vi sono in questi brevi canti gli elementi essenziali dello stile di Milhaud. (ouvrage cité, p.18)

<sup>67</sup> ouvrage cité, p.17

<sup>68</sup> c'est nous qui soulignons

disparate où la littéralité de la citation deviendrait incompréhensible. On en a un exemple particulièrement significatif dans la quatrième pièce, où Milhaud utilise une “lettre” d’Alissa. Dans le roman, cette lettre est commentée *in petto* par Jérôme. La typographie signale ce changement de plan en réservant les lettres en italique à la missive de la jeune fille et en revenant aux caractères romains pour le commentaire du narrateur. À la phrase liminaire de la lettre :

Mon cher Jérôme,  
J’ai beaucoup réfléchi à ce que tu me proposais<sup>69</sup>.

succèdent deux phrases exclamatives où Jérôme exhale son amertume et sa déception :

(ce que je proposais ! appeler ainsi nos fiançailles !)<sup>70</sup>

Milhaud supprime ces phrases exclamatives et préfère resserrer le propos en le centrant uniquement sur le discours d’Alissa, suspendant par là même l’aspect narratif qui appelle la progression d’une intrigue. On assiste à une transformation par petites touches qui donne à chacun des fragments une sorte d’autonomie (par rapport à la ligne narrative du roman) qui pourrait l’apparenter à un véritable poème en prose, sans oublier que ce “poème” ne prend sa dimension que dans l’ensemble de la “Suite”. Ces permutations, ces recompositions ne sont jamais innocentes et sans conséquences. Dans la mesure où le compositeur s’approprie l’œuvre qu’il “musicalise”, il en fait aussi sa propre expression et il rend du même coup hommage au deuxième degré à l’auteur du texte emprunté en lui donnant la résonance requise par l’utilisation sonore. Cela ne semble pas avoir été tout à fait du goût de l’écrivain. On connaît le jugement du futur prix Nobel sur l’œuvre de Milhaud, qui révèle de façon assez explicite le malentendu qui a présidé aux relations que Milhaud a tissées avec lui. Milhaud rapporte dans ses *Mémoires* :

---

69 André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p.522

70 *ibid.*

Je ne pense pas qu'*Alissa* (la Suite que j'avais extraite de *La Porte Etroite*) plut beaucoup à Gide. Après l'avoir entendue, il me dit de sa voix chantante : "Je vous remercie de m'avoir fait sentir si belle ma prose"<sup>71</sup>.

Antonio Braga ajoute d'ailleurs, en citant cet épisode :

Cependant, Gide avait sa propre personnalité, moins accommodante que celle, délicate, de Jammes ou celle, affable, de Claudel<sup>72</sup>.

Il faut bien constater également que l'admirateur de Chopin, le pianiste amateur éclairé qu'était Gide (pensons à ses *Notes sur Chopin* de 1948), n'appréciait guère la musique de son jeune et fervent admirateur. Le 28 septembre 1915, il note dans son *Journal* :

Darius Milhaud est venu hier, vers la fin du jour, jouer le poème symphonique qu'il vient de composer sur un des poèmes de Tagore que j'ai traduits. Où je n'ai entendu que du bruit<sup>73</sup>.

On ne peut guère être plus explicite dans l'expression de son imperméabilité aux recherches d'un compositeur contemporain ! Cette incompréhension de l'art de Milhaud n'est pas une fin de non-recevoir pour toute musique du XX<sup>e</sup> et ces remarques acerbes ne l'empêcheront pas d'ailleurs de collaborer avec Stravinsky pour *Perséphone* en 1934 !

#### 4. 4. 2. Examen d'*Alissa* (version 1931)

##### 4. 4. 2. 1. Le premier volet

Dès le premier morceau de ce que Braga nomme un "poemetto", Milhaud place son œuvre sous le patronage de la parole évangélique reprenant la citation du roman, citation empruntée à l'Évangile selon Saint Matthieu (VII, 13). Gide met dans la bouche du pasteur Vautier la version protestante de la parole sacrée que la traduction œcuménique de la Bible propose selon la version suivante :

---

<sup>71</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.43

<sup>72</sup> Gide tuttavia aveva una sua personalità, meno accomodante del delicato Jammes o del bonario Claudel. A. Braga, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.23

<sup>73</sup> André Gide, *Journal*, ouvrage cité, Pléiade, p.508

Entrez par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perdition, et nombreux sont ceux qui s'y engagent ; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie, et peu nombreux ceux qui le trouvent<sup>74</sup>.

Ces paroles christiques sont le prétexte d'une méditation du pasteur, méditation qui donnera la tonalité de l'œuvre elle-même au-delà du titre qui en trouve sa justification. Milhaud accole directement à ces mots la résolution que l'écrivain met dans la conscience de Jérôme. Il omet la totalité du prêche du pasteur<sup>75</sup> pour ne retenir que les derniers mots qui entraînent l'adhésion du jeune homme :

Il en est peu. - je serais de ceux-là...<sup>76</sup>

Le traitement musical est d'ailleurs tout à fait explicite pour souligner cette plongée intérieure, les accords discrets qui soulignaient la ligne mélodique très pure des paroles du Christ laissent place à une séquence arpégée qui prend son essor dans les sons les plus graves du clavier avec un fa dièse qui par une suite de deux triolets dont le premier est lié à ce fa dièse par ses deux premières valeurs, mène au sol dièse du médium pour souligner une montée irrépessible (connotant une montée vers la vie spirituelle, thème d'autant plus important qu'il sera répété à la fin du morceau dans une toute autre ambiance), immédiatement relayée par la voix qui joue sur trois notes :



<sup>74</sup> *Nouveau Testament*, traduction œcuménique, p.11, Le Livre de Poche, 1979, 459 pages.

<sup>75</sup> André Gide, *La Porte ...*, Pléiade, p.505

<sup>76</sup> *ibid.*, p.506



en répartissant de façon égale les quatre syllabes du “Il en est peu”



Le piano reprend abruptement le même motif arpégé qui avait précédé l'intervention de Jérôme, signalant ainsi le changement de plan dans l'ordre du discours. L'aboutissement n'est plus le sol dièse mais un do dièse sur lequel, à l'octave supérieure, la voix viendra s'évanouir dans une longue tenue

A musical score for two staves. The top staff is for the voice, showing a melodic line with lyrics "Je se - - rais de ceux là...". The bottom staff is for the piano, showing an arpeggiated accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking 'p'. The key signature has two sharps (F# and C#).

Le conditionnel du verbe être (“je serais”), marqué par la voyelle finale ouverte, qui laisse toute latitude à l'espoir comme à l'inquiétude correspond à une ligne mélodique cyclique où attaque et chute de la voix se rejoignent dans une prosodie “étale” ouvrant sur la suspension que nécessite la suite même des mélodies du cycle. On comprend pourquoi la deuxième pièce s'enchaîne directement. Les accords conclusifs tenus au piano sont liés aux accords qui ouvrent le deuxième morceau du cycle intitulé : *Jérôme et Alissa*.

Le climat est donc posé d'emblée. Il s'agit de retracer le chemin d'une douloureuse ascèse où la jeune fille précède le jeune homme dans la voie de la pureté et de la chasteté, vécues comme les seules garanties d'un amour véritable.

Si les deux numéros suivants de la partition (II et III) associent Jérôme et Alissa, l'accent est mis sur le dépouillement et le renoncement que les

deux jeunes gens doivent éprouver jusqu'à son terme ultime (la mort). L'amour qui les lie est censé trouver alors son accomplissement dans une union qui n'aura plus rien de terrestre, où les sens, donc, n'auront plus raison d'être. Milhaud substitue à la progression de l'intrigue romanesque, des enjeux proprement mystiques, où l'expression poétique structure le cycle tout entier lui donnant sa cohésion et sa dynamique.

La deuxième pièce intègre trois plans de la narration, puisqu'au récit rétrospectif de Jérôme s'ajoutent les deux voix d'un dialogue faisant allusion à un épisode précédant immédiatement cette scène, la surprise par Jérôme d'une conversation entre Alissa et son père concernant l'avenir du jeune homme. L'allusion au père reste tout à fait obscure pour qui n'a pas le roman parfaitement en mémoire puisque ce personnage n'apparaît que sous la forme du pronom de la troisième personne sans mention explicite qui pourrait permettre de l'identifier. Musicalement, l'accent de cette pièce est porté sur les dernières mesures où le difficile et solitaire chemin de l'ascèse mystique est opposé aux facilités de l'amour humain. La voix prend congé sur une ronde chantant le monosyllabe de "Dieu" alors que s'élève ensuite à la main droite du pianiste une montée chromatique qui permet de passer du la au do dièse rejoignant ainsi la note sur laquelle la voix s'était tue :



C'était sur ce même do dièse que la pièce précédente se concluait avant le "pont" qui conduisait à l'attaque du deuxième épisode. On a déjà pu observer ce procédé stylistique qui connote l'aspiration à la sainteté, sans vouloir y trouver absolument un motif significatif (comme on a pu le faire dans la musique religieuse de Bach par exemple).

Dans la section III, intitulée elle aussi *Jérôme et Alissa*, Milhaud supprime tout un fragment se situant après la caractérisation d'un rêve nocturne. Gide écrit dans son roman :

[...] Il me semblait encore que j'étais séparée de toi, que j'allais rester séparée de toi longtemps, longtemps [...] <sup>77</sup>

Chez Milhaud, ce passage réécrit donne :

[...] Il me semblait encore que j'étais séparée de toi longtemps, longtemps [...]

La phrase devient beaucoup moins explicite, c'est le support musical qui est porteur du sens que le texte seul laisse dans le flou. Le climat morbide est

<sup>77</sup> André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p. 516

posé d'emblée par le récit que fait Alissa de son rêve tragique. Il n'a rien de prémonitoire puisque c'est Alissa qui est promise à l'anéantissement. Il détermine un climat où la pureté de la ligne mélodique suppose une dimension spirituelle qui transfigure l'horreur de la disparition. Toute la pièce est orientée vers le retournement final, faisant paradoxalement de la mort la seule promesse possible d'union véritable. Le tempo joue là un rôle tout à fait particulier. Si la croche d'une mesure à 3/8 est indiquée à 132 dans la première partie de la pièce, le compositeur indique un *rallentando* ("moins animé", avec la croche à 100) à partir de la question d'Alissa, depuis :

-Tu crois que la mort peut séparer ?

jusqu'à

-Je pense qu'elle peut rapprocher, au contraire ... oui, rapprocher ce qui a été séparé pendant la vie<sup>78</sup>.

Un même *rallentando* est à observer sur les derniers mots de Jérôme qui commente ainsi les paroles d'Alissa :

Pourtant je ne compris leur gravité que plus tard<sup>79</sup>.

La mort devient véritablement l'accomplissement de l'union amoureuse, elle n'est plus une fin mais un prolongement épanoui et heureux d'une vie qui ne peut être que médiocrité et tromperie. La dynamique, jouant sur le contraste du tempo, permet de donner à la prose toute sa profondeur et souligne la gravité de la méditation intérieure de la jeune fille que ne réussit pas à troubler le timide : "Je veux dire" du Jérôme impatient, tout préoccupé d'un devenir terrestre<sup>80</sup>. La méditation postérieure de Jérôme vient se greffer rétrospectivement sur celle d'Alissa, le thème pianistique qui ouvre la pièce est repris dans un mouvement progressivement alangui, soulignant ainsi le rapprochement annoncé par Alissa, rapprochement douloureux où la

---

<sup>78</sup> André Gide, *La Porte ...*, p.516

<sup>79</sup> *ibid.*

suspension progressive du temps prolonge à l'infini les paroles de la jeune fille dans la conscience désolée du jeune homme.

La lettre d'Alissa qui constitue le support de la Quatrième pièce mérite un examen attentif du texte sur lequel a travaillé Milhaud. Dans un souci d'unité, contrastant avec la première pièce où les plans narratifs se traduisaient dans les ruptures mélodiques et rythmiques, le compositeur ne conserve que ce qui est écrit par Alissa. Le commentaire *in petto* de Jérôme, où les marques de mouvements affectifs sont soulignées par l'emploi de phrases exclamatives<sup>81</sup>, disparaît purement et simplement, on l'a déjà vu. Le compositeur ne garde que la lecture d'une lettre, dans laquelle s'entend la seule voix d'Alissa.

L'enjeu du débat n'est pas seulement un problème d'unité stylistique ; le discours de Jérôme, on le comprend très vite, témoigne de l'impatience d'un désir à peine conscient de son impétuosité. Alissa ne s'y trompe guère. Paradoxalement, c'est elle qui très directement fait allusion à l'accomplissement physique que la maladresse juvénile de Jérôme est incapable de suggérer clairement. En aînée, avec une délicatesse quasi maternelle, elle rappelle la différence d'âge qui la sépare du jeune homme et les difficultés que cette disparité risque d'entraîner du fait de l'inexpérience du jeune homme :

J'ai peur d'être trop âgée pour toi. Cela ne te paraît peut-être pas encore parce que tu n'as pas encore eu l'occasion de voir d'autres femmes ...<sup>82</sup>

Elle évoque même tout à fait franchement la possibilité d'une union charnelle, certes pour en repousser aussitôt l'idée :

Mais (la partition y substitue un *or*) je songe à ce que je souffrirais plus tard, après m'être donnée à toi, si je vois que je ne puis plus te plaire<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> J'ai rêvé que j'allais t'épouser si fort que rien, rien ne pourrait nous séparer. André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p. 516

<sup>81</sup> (ce que je proposais ! appeler ainsi nos fiançailles !) *ibid.* p. 522

<sup>82</sup> *ibid.*

Milhaud supprime de “son” texte toute allusion à la sexualité. On tient là, s’il en était encore besoin pour en être convaincu, une manifestation supplémentaire du puritanisme que le commerce épistolaire avec Léo Latil révèle par ailleurs. Gide, lui, se plaçait délibérément dans une perspective classique, sans allusion débridée à la sexualité (c’est le moins que l’on puisse dire ! ). Mais nous pouvons vérifier ici ce que l’article de Robert Kopp avait permis de désigner comme nouveau classicisme. En effet le rapprochement avec le dénouement de *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette est particulièrement éclairant, aussi bien sur le plan éthique qu’esthétique. Que dit l’héroïne du roman à Monsieur de Nemours après la mort de son mari ? :

Rien ne peut empêcher de connaître que vous êtes né avec toutes les dispositions pour la galanterie et toutes les qualités qui sont propres à y donner des succès heureux. Vous avez déjà eu plusieurs passions, vous en auriez encore ; je ne ferais plus votre bonheur. [...] J’en aurais une douleur mortelle et je ne serais pas assurée de n’avoir point le malheur de la jalousie<sup>84</sup>.

Plus loin elle ajoute :

La seule bienséance interdit tout commerce entre nous<sup>85</sup>.

C’est donc au nom de l’amour même que la jeune veuve décide de renoncer à celui qu’elle aime, tout en l’assurant de son indéfectible attachement :

Ayez cependant le plaisir de vous être fait aimer d’une personne qui n’aurait rien aimé, si elle ne vous avait jamais vu ; croyez que les sentiments que j’ai pour vous seront éternels et qu’ils subsisteront également quoique je fasse<sup>86</sup>.

Gide s’inscrit donc dans une filiation littéraire, où la passion amoureuse est l’objet d’un examen moral qui prend valeur exemplaire. Il s’agit de

---

83 Pléiade, p.522

84 Madame de La Fayette, *Romans et Nouvelles*, p.388, édition Émile Magne, Classiques Garnier, 1961, Paris, 435 pages

85 *ibid.*, p.389

86 *ibid.*, p.389

considérer les ravages occasionnés par l'absence de contrôle de la raison sur les passions, au sens cartésien des termes. Si classicisme de Gide il y a, c'est bien dans cette direction qu'il faut l'envisager. En transformant le texte, on peut même dire en le réécrivant, Milhaud gauchit quelque peu cette perspective. Toute allusion au corps, aussi discrète soit-elle, est systématiquement gommée dans les fragments recomposés. Il s'en dégage une conception complètement abstraite et spiritualisée des rapports amoureux, d'autant plus que tout un membre de phrase est ajouté au texte original<sup>87</sup>. Le texte de la partition indique donc, après le refus dilatoire de "se donner" :

Tu vas t'indigner beaucoup, sans doute, en me lisant ; je crois entendre tes protestations : pourtant je ne mets pas en doute ton amour ; simplement je te demande d'attendre encore [...]<sup>88</sup>.

Le texte original de Gide ne comporte pas les termes soulignés dans la citation ci-dessus. Milhaud, s'il a donc omis les allusions trop transparentes, y substitue d'autres certitudes que l'on pourrait considérer comme une traduction transposée de ce qui a été écarté. Alors que Gide laisse paraître la possibilité d'une imposture inconsciente, due à la naïveté juvénile de Jérôme (est-on si éloigné des scrupules, des indéterminations et des interrogations que *Les Nourritures Terrestres* et *L'Immoraliste* avaient pu soulever ? ), Milhaud épure la relation amoureuse en fermant à la sensualité toute possibilité d'expression. Si les échos musicaux confondent le verbe "aimer" et le nom d'Alissa dans les dernières mesures du morceau, c'est que l'enjeu de cette lettre est la définition même du verbe "aimer". On y trouve la même exigence d'absolu que le roman de Madame de La Fayette avait érigé en impératif catégorique. On y trouve la même justification du renoncement,

---

<sup>87</sup> et Milhaud n'a pu avoir connaissance du texte que dans la première édition en volume, au Mercure de France, en 1909, édition qui a suivi les trois livraisons de la NRF de février, mars et avril 1909

<sup>88</sup> L'épisode est empruntée à la lettre d'Alissa, ouvrage cité, p.522

avec peut-être cet inflexible pudibond que l'éducation victorienne d'un jeune protestant provincial idéaliste pouvait y ajouter.

La cinquième pièce (*Jérôme et Alissa*) n'est en fait que le prolongement et la confirmation des conclusions auxquelles la lettre d'Alissa était parvenue. Jérôme, par son retour inopiné, constate le bien fondé du refus d'Alissa dans une perspective assez paradoxale. Le bonheur se matérialise dans "un tiède chemin bordé de fleurs", où la chasteté de l'attouchement ("lui (donner) la main") confirme le pari que, dans la première pièce, Jérôme s'était lancé à lui-même ("il en est peu -je serais de ceux-là"). La narration romanesque est rythmée par les moments de confrontation des deux jeunes gens (confrontation au double sens du terme), entrecoupés de longs moments de séparation. L'épisode, contenu dans la page choisie par le compositeur, a une fonction bien précise : il s'agit, pour Jérôme, à l'instigation de son ami Abel, plus déluré, de précipiter un engagement amoureux et de le concrétiser dans la seule traduction institutionnelle que l'époque pouvait admettre : des fiançailles. La réutilisation de la prose gidienne par le compositeur transforme cet épisode en rite initiatique. Les commentaires de Jérôme, dans lesquels il exprime ses difficultés pour se trouver à l'unisson de cette assomption amoureuse, sont omis dans la partition. Seul subsiste le souvenir de la sensation soudaine de bonheur qui pénètre alors le héros comme une évidence ("je me sentais heureux auprès d'elle"). Dans cette douce illumination, se révèle à Jérôme le seul accomplissement que lui réserve cet amour épuré. Le titre du roman se matérialise dans le tableau du jeune homme et de la jeune fille marchant main dans la main dans un chemin doucement éclairé par un soleil déclinant. La vision est somme toute assez naïve dans l'accumulation des clichés. Elle peut même passer pour une espèce de stéréotype littéraire de l'époque, qui va bien au-delà du domaine français, puisqu'on trouve une inspiration très voisine à la fin du roman posthume de E. M. Forster *Maurice*, roman gardé secret de 1913 à 1971. Là aussi la suggestion d'un amour pour le moins problématique dans la société



post-victorienne (l'amour entre deux garçons) trouve cette expression métaphorique des fleurs luisant dans un chemin, signe d'un engagement qui fera fi des conventions sociales pour choisir un bonheur qui tourne le dos au monde :

[...] Maurice avait disparu dans le voisinage, ne laissant aucune trace de son existence si ce n'est quelques rares pétales de primevère vespérale, qui s'attristaient sur le sol comme des braises expirantes<sup>89</sup>.

Les similitudes que ces œuvres mettent en avant, sur le plan métaphorique, sont suffisamment significatives si l'on observe que les trois artistes concernés sont d'origines culturelles très diverses en particulier sur le plan religieux. On peut même parler sans trop exagérer, d'antagonisme, à une époque où l'œcuménisme n'était pas un principe agissant dans le dialogue entre les religions ! Aussi étonnant que cela puisse paraître, le protestant, l'anglican et le juif se retrouvent autour de la même image stéréotypée pour "dire" l'accomplissement de l'amour, même si les conclusions à tirer ne sont pas du tout du même ordre. Dans la *Suite* de Milhaud, l'expression convenue et mièvre, est transformée par la ligne mélodique qui prend appui sur les derniers mots.

---

<sup>89</sup> [...] Maurice had disappeared thereabouts, leaving no trace of his presence except a little pile of the petals of the evening primrose, which mourned from the ground like an expiring fire. E. M. Forster, *Maurice*, p.246, W. W. Norton & Company. Inc., 1987, 256 pages.

el - le, ain-si, dans un tiè-de chemin bor-dé de fleurs, en lui don-

-nant la main.

Une gamme montante double l'accession de Jérôme au bonheur de l'intime communion. Particulièrement insistante, la répétition du si bémol pour l'évocation du mot "fleurs" (en noire pointée en mesure à 6/8), suivi de "en lui don-" (trois croches), conduit les paroles finales "-nant la main" sur un do unique et répété qui paradoxalement prend valeur conclusive (le rythme devient plus lent) et suspensive à la fois, prolongé par un dessin mélodique répété au piano qui, en insistant sur une valeur tonale reconnaissable par une cadence, donne à cette pièce toute sa valeur d'accomplissement. Détachée de la progression romanesque, cette page (qui est à proprement parler un montage dû au compositeur) devient exemplaire d'une conception de l'amour qui représente le plus pur des élans juvéniles de ces adolescents d'exception.

#### 4. 4. 2. 2. Le triptyque conclusif

Les trois derniers morceaux de cette "Suite" constituent un véritable triptyque dont la partie centrale est le *Prélude* confié au seul pianiste. La voix d'Alissa est présente dans un choix de textes effectué par Milhaud. Il annonce en effet les sous-titres suivants qui doublent l'avertissement liminaire :

*Lettres d'Alissa (fragments)* et *Journal d'Alissa (fragments)*. Jérôme, narrateur fictif de ce roman emblématique, avait d'ailleurs lui-même prévenu qu'"(il) copi(ait), des lettres d'Alissa [...], tout ce qui peut instruire ce récit"<sup>90</sup>. Pour ce qui est du *Journal*, le romancier laisse aussi supposer qu'il n'est pas donné dans son intégralité. Jérôme se contente d'indiquer : "J'en transcris ici nombre de pages. - Je les transcris sans commentaires"<sup>91</sup>. Dans les sixième et huitième parties, on se trouve donc confronté à un choix au deuxième degré, dont la cohérence sera significative. Le rapport entre la présence physique réelle et l'union spirituelle par l'écrit constitue l'essentiel du débat intérieur qu'Alissa mène avec le correspondant aimé (directement pour les lettres, en différé pour le *Journal*).

Dans la sixième partie, le choix de fragments de lettres par le compositeur oppose deux sentiments. D'une part le désir d'accélérer les retrouvailles, d'autre part l'expression d'une retenue paradoxale conduisant à différer le "revoir" des deux amoureux. Ce fort contraste thématique (littérairement parlant) sous-tend une construction qui donne à l'ensemble une cohérence. Si l'opposition fait la "matière" des deux premiers fragments, dans une sorte d'exposition thématique, cet ordre est repris et doublé dans les quatre fragments suivants selon le schéma suivant :

- 1 - 2 - 1- 1 - 2 - 2 - <sup>92</sup>

L'organisation musicale superpose une autre cohérence. Les indications rythmiques permettent de caractériser une structure cyclique, puisqu'à la mesure de 6/8 du premier fragment (avec un mouvement qualifié d'"animé") répond la même mesure et le même mouvement pour les deux derniers fragments qui s'enchaînent sans interruption.

Les trois mouvements centraux sont écrits dans un rythme binaire (à 2/4 ou 4/4), contrastant avec le rythme ternaire de mesure composée des

---

<sup>90</sup> André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p.548

<sup>91</sup> *ibid.*, p.580

fragments qui amorcent et qui concluent le cycle. Ce deuxième principe d'organisation ne correspond pas à celui qui présidait à l'organisation thématique (verbale) relevée plus haut. Cette double détermination permet un jeu subtil entre l'expression linguistique et l'expression musicale, insistant par là sur une tension que le développement linéaire des textes retenus pourrait laisser inaperçue. Pour plus de clarté, cette double organisation se présente selon le schéma suivant :

N°fragment	fragment n°1	fragment n°2	fragment n°3	fragment n°4	fragment n°5	fragment n°6
thème texte	1 A.attend rencontre	2 A.repousse rencontre	1 A.attend rencontre	1 A.attend rencontre	2 A.repousse rencontre	2 A.repousse rencontre
mesure	6/8 animé	2/4 modérément animé	4/4 modéré	4/4 modérément animé	6/8 animé	6/8 animé

Si la même allégresse semble porter les morceaux extrêmes (VI -1 et VI -5/6), la dynamique musicale aura introduit un hiatus douloureux, amer, presque grinçant entre l'intention ultime de l'éloignement et l'intensité refoulée du désir de rencontre. Alors que, dans le fragment numéro 5, le "revoir" n'est évoqué que par prétériorité ("je m'efforce de n'y plus penser"), l'hypotypose qui suit souligne le bouleversement affectif d'Alissa :

Ton coup de sonnette, ton pas dans l'escalier. Et mon cœur cesse de battre...

L'apogée de cette émotion dépouille la ligne mélodique de tout ce qui pourrait la surcharger. On pouvait, déjà dans le deuxième fragment, remarquer la suppression par Milhaud du "Oh !" exclamatif de Gide :

(Oh ! ) ne me demande pas de t'expliquer ce ...sentiment , je t'en prie<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> -1- correspondant à l'espoir de la rencontre, -2- au désir de la différer

<sup>93</sup> André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p.550

Manifestement, le choix exclut toute manifestation d'un pathos qui viendrait surdéterminer la charge émotive ; Milhaud souligne à peine la portée, riche d'échos inexprimés, de la phrase entre parenthèses :

(ce qui doit suffire à ton bonheur)<sup>94</sup>.

par une indication rythmique portée au-dessus de la partition : "légèrement retenu jusqu'à la fin". C'est bien la "litote affective" qui gouverne ici l'inspiration du musicien, répondant à ce qui semble être la caractéristique du classicisme de Gide à cette époque. Le cinquième fragment reprend donc cette économie de moyens expressifs, d'autant plus efficace qu'elle coupe court à toute effusion intempestive. L'écriture harmonique du piano soutenant la voix est soudainement suspendue et une polyphonie très dépouillée (superposant deux lignes mélodiques : chant et main droite du pianiste) permet à la voix de décaler son propos, suggérant par là l'impossibilité de l'expression verbale :

Surtout ne t'attends pas que je puisse te parler.

Milhaud joue, dans ces deux derniers fragments, sur les contrastes qu'il organise entre des moments proprement narratifs (même si cette narration ne prétend pas reprendre la progression romanesque) et des moments lyriques, avec une inflexion du tempo qui laisse à des phrases suggestives la possibilité de se prolonger en échos, modelant la force expressive des mots utilisés dans toute leur valeur sonore. Les deux derniers fragments en fournissent des exemples tout à fait significatifs. Si l'on en compare l'organisation, toute la force expressive se trouve concentrée sur les dernières mesures. À une ligne mélodique descendante, qui prolonge, par l'insistance de la voix chantée sur le (e) muet de "s'arrête", la déploration d'une rencontre impossible, préfigurant la mort, la question finale qui clôt cette section sur le mot "vie" donne à la sonorité aiguë (i) une espèce de brume mélancolique et incertaine en prolongeant la phrase mélodique

montante (qui là aussi rompt le “prosaïsme” qui précède par sa nudité même) par ce même (e) muet sur lequel la voix s’efface dans ces deux morceaux parallèles. Le schéma organisationnel double se trouve donc bien insuffisant pour rendre compte de la complexité que ce morceau révèle dans les rapports que le compositeur entretient avec le texte de Gide, qui, on l’a vu, restitue avec fraîcheur et pureté les bouleversements affectifs, le paysage intérieur du jeune compositeur, auquel répond comme un écho discret et douloureux, le souvenir de Léo Latil.

En fait, les six fragments retenus dans la sixième pièce (*Lettres d’Alissa*) conduisent l’auditeur du ravissement devant le spectacle de la nature jusqu’au désespoir que l’interrogation finale permet à peine de conjurer. C’est une atmosphère morbide qui domine où la jeune fille vit la contradiction dramatique dont elle mourra. Ses lettres commençaient par une espèce d’hymne jubilatoire, d’inspiration quasi franciscaine, chantant la beauté du monde :

Merci mon Dieu, d’avoir fait cette nuit si belle !<sup>95</sup>

Mais très vite, l’atmosphère musicale s’alourdit, et Milhaud reprend ce même motif de l’environnement naturel pour suggérer de manière implacable son inutilité et l’impossibilité de pouvoir tisser un lien d’appartenance harmonieux avec le monde :

Les livres sont sans vertu, sans charme, les promenades sans attrait, la nature entière sans prestige, le jardin décoloré, sans parfum<sup>96</sup>.

L’accompagnement pianistique, dans ce troisième fragment, fait entendre à la main gauche une sorte de glas prémonitoire qui trouve son écho dans les deux accords résolutifs de la quatrième pièce, donnant à l’ensemble une coloration funèbre et recueillie.

---

94     ibid.

95     André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p.547

96     ibid., p.554

La section se termine par l'évocation du couple amoureux, qui s'inscrit dans un futur hypothétique dont la virtualité est paradoxalement le seul gage d'existence. À quoi correspond ce "nous" final, dans la mesure où le "nous" qui sous-tend la correspondance entre les deux jeunes gens exclut la rencontre physique ? Faudrait-il en conclure que l'un vide l'autre de sa substance même ?

C'est ce qui légitime dans l'économie générale du morceau l'organisation en triptyque où le *Prélude* uniquement confié au pianiste, permet à l'auditeur de procéder à la lecture rétrospective que suscitent les fragments du *Journal* d'Alissa. Il s'agit de procéder à un chevauchement du temps des sixième et huitième sections. En effet, la progression choisie par Milhaud (certes reflétant la succession des épisodes dans le livre de Gide) provoque une relecture des pièces précédentes, en atteignant le plus secret de l'énigme d'Alissa. Le *Prélude* semble reprendre les épisodes qui viennent d'être joués et annoncer celui qui va suivre : à l'agitation tourmentée d'une écriture touchant à la virtuosité (on a déjà mentionné l'improvisation en quadruple croches à la trente deuxième mesure du morceau) va succéder progressivement une musique dépouillée qui se résout dans une simple mélodie faite de quelques notes égrenées à la main droite. Le *Prélude* permet ainsi, en dehors de toute incitation verbale, de souligner une progression qui privilégie le dépouillement et le silence.

Les cinq pièces qui composent le huitième épisode proposent une relecture de l'apparente sérénité d'Alissa telle qu'elle était apparue dans les fragments de sa correspondance. À la prière véhémement qui inaugure le cycle, véritable "hymne à l'amour" avant la lettre, répond, dans la pièce finale l'expression d'un sentiment de dérélition que ne réussit pas à transfigurer, du moins dans la version musicale et les textes choisis par le compositeur, la soumission à la volonté divine. Les mouvements rythmiques de cette partie finale sont extrêmement fluctuants et parsemés de ruptures brutales qui

ponctuent les cris de souffrance, de révolte, ou de résignation. La quatrième pièce, par exemple, qui interpelle par l'invective la divinité

Dieu jaloux qui m'avez dépossédée [...] <sup>97</sup>.

fait passer en quatre mesures d'un mouvement "animé" (noire à 84) à un mouvement "modérément animé" (noire à 63), tout en construisant une prosodie qui fait se succéder une mesure à 5/4, puis une à 6/4 pour enfin s'en tenir jusqu'à la fin de la pièce à une mesure à 4/4. Cette pièce correspond à la résolution ultime d'Alissa voulant fuir les lieux que le lecteur connaît si bien à travers Jérôme et les épisodes précédents. On peut comprendre qu'un cycle est maintenant bouclé, Alissa ose s'avouer le côté désespéré de son amour sans issue. Tout est prêt pour l'épisode final qui va conduire l'héroïne au tombeau. La dernière pièce adopte un mouvement lent, toujours associé, dans les pièces qui précèdent, aux moments de découragement. À la litanie exaltée du début qui mêle l'amour profane au divin, rappelant quelque peu la joie franciscaine repérée dans une des lettres d'Alissa, c'est la soumission à la règle (au sens religieux du terme) qui va permettre à Alissa de faire le sacrifice de son amour pour permettre à l'être aimé d'atteindre à la félicité. La pièce se termine dans un murmure imperceptible ; le montage de Milhaud insiste sur la tragédie de cette jeune femme qui prend soudain conscience que son esprit de sacrifice la laisse seule face à elle-même.

La pièce qui clôt de manière elliptique ce cycle révélateur à plus d'un titre, contraint à étudier, là encore, la recomposition dans les textes sélectionnés par Milhaud. Dans le roman, les textes ultimes d'Alissa sont répartis sur quatre jours, du 12 au 16 octobre, insistant sur des sentiments très contrastés, faisant alterner cris d'amour, désir d'anéantissement dans le silence et l'oubli, élan mystique visant à caractériser l'état de bonheur absolu. Milhaud, dans sa partition, a supprimé toute référence à une date quelconque.

---

<sup>97</sup> André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p. 593



Son texte emprunte des fragments aux deux seuls jours du 12 et du 16 octobre, écartant les pages datées du 13 et du 15 octobre. Sont ainsi juxtaposées des formules qui créent des symétries et des parallélismes dont la musique souligne le dépouillement poignant. D'un côté, l'appel de la mort, de l'autre côté le désir de léguer à l'être aimé le chemin de la "joie parfaite". Les deux formules s'enchaînent, dans une même atmosphère. Le conditionnel du verbe vouloir ("je voudrais") permet le parallélisme entre les deux aspirations, faisant presque de l'une la condition de l'autre : au sacrifice de la jeune femme doit correspondre la félicité du jeune homme auquel est voué ce renoncement :

C'est ainsi que je voudrais me préparer à mourir<sup>98</sup>.  
 Jérôme, je voudrais t'enseigner la joie parfaite<sup>99</sup>.

Gide avait utilisé déjà le conditionnel lorsque Jérôme avait décidé de suivre le chemin de la "Porte étroite". La première pièce du cycle en avait souligné l'ambiguïté et la forte valeur affective, Jérôme était caractérisé par sa ferme volonté et par le désir de "mériter", par sa conduite exemplaire, la femme aimée. C'est la voix nue, dans une gamme descendante, qui suggère ici cet ultime souhait, le murmure en est à peine audible. Alors que jusque-là toute ascension vers la sainteté se trouvait connotée par une ligne mélodique ascendante, l'aspiration à la joie suit le mouvement inverse. Le couple amoureux n'est plus que cette "ombre" évoquée dans la troisième pièce de ce volet du cycle dévolu au *Journal*. L'intermède pianistique qui précède l'ultime intervention de la voix, ramène à la qualification dont s'était servi Milhaud pour caractériser *Alissa*. On se souvient qu'il avait parlé d'un "cycle". Force est de reconnaître l'utilisation d'un motif rythmique, qui trace un axe de symétrie entre la première pièce du cycle (c'est la résolution de Jérôme de faire partie du petit nombre des "élus") et cette réflexion finale d'Alissa, pour le moins désabusée et amère :

---

<sup>98</sup>     ibid. p.594, 12 octobre

Je voudrais mourir à présent, vite, avant d'avoir compris de nouveau que je suis seule<sup>100</sup>.

En effet, à la main gauche du pianiste est dévolu le soin de faire résonner le motif arpégé qui avait permis de différencier les plans narratifs dans la première pièce du cycle :

Je vou-drais mou - rir à présent, vi - te, a - vant d'a -  
- voir compris de nou - veau que je suis seu - le

Aix 1913  
Paris 1931

Dépôt légal N°65 H.31159 Imprimé en France  
Imp. ROLLAND Père et Fils - PARIS  
82, Faubourg St-Martin X -47

C'est par cette séquence rythmique qui, on l'a vu, prend valeur de motif, qu'est encadré le vœu désespéré de la jeune fille qui s'interdit en fait d'approfondir la question torturante qui pourrait éventuellement justifier son renoncement. Si le motif musical sonnait (dans la première pièce qui concernait Jérôme) avec des accents volontaristes, préparant un avenir ouvert, répété ici, il ne débouche que sur le vide d'une résolution qui accentue le décalage entre la voix et la texture pianistique. L'épisode des lettres se terminait par un "nous" prometteur, le *Journal* conclut sur un "je"

99 ibid., p.595, 16 octobre

100 André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p.595, 16 octobre

qui accentue le sentiment de dérégulation dans lequel Alissa prend congé du monde terrestre.

#### 4. 5. *Alissa* : la version primitive de 1913

La version de 1931 a été publiée et livrée au public comme version définitive. Milhaud, on l'a vu, considère que la révision qu'il a opérée "améliore" sa partition et il en apprécie le rééquilibrage. La version primitive de 1913 mérite pourtant un examen attentif dans la mesure où elle relève de ce monde d'avant-guerre qu'évoque Fernand Léger<sup>101</sup>, de ce monde effondré par la confrontation guerrière. Il faut y voir bien plus que le reflet de l'atmosphère paradoxale qui baigne les échanges entre Darius Milhaud et Léo Latil. Certes la guerre, les tragédies qui en ont découlé, les éloignements et les expériences exotiques vont complètement bouleverser ce climat d'avant-guerre. Dans la célébration du personnage d'Alissa, de cet amour inabouti, dont l'accomplissement est donné d'emblée comme impossible sinon interdit, comment ne pas lire l'omni-présence discrète du jeune poète fauché par la guerre ? Le cycle *d'Alissa* est d'autant plus significatif que Milhaud a conservé en l'état la version de 1913. Ce manuscrit dans un beau cahier rouge, où la calligraphie est extrêmement claire et soignée, permet de suivre la lecture rétrospective que l'homme mûr de 1931 a fait de son inspiration juvénile. On y trouve très probablement l'écho de ce que la rédaction des *Mémoires* a pu être dans la constitution de la figure de Léo Latil. On y sent le regard de l'homme fait qui, à travers son expérience de compositeur reconnu, restitue toute l'émotion de sa jeunesse aixoise. Certes la version publiée de 1931, très dépouillée, gagne par sa nudité et sa pureté à être appréciée pour elle-même, sans référence ou comparaison avec la version primitive (celle de 1913). Milhaud a sans doute donné une traduction musicale de sa lecture bien supérieure à la profusion initiale. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle cette partition publiée tardivement a été étudiée de façon autonome.

---

<sup>101</sup> Voir dans l'introduction la lettre de Fernand Léger à Louis Poughon

Il n'en reste pas moins vrai que se pencher sur la première version permet de saisir dans son jaillissement immédiat la prise en compte d'un texte élu pour ses échos poétiques. La réalisation de cette première version est entièrement tributaire du séjour estival à *L'Enclos*, résidence saisonnière de la famille Milhaud. C'est là que Léo Latil rencontrait quotidiennement son ami Darius pendant la période des vacances d'été. Cette période de l'année 1913, si l'on en croit les *Cahiers Bleus*, correspond, pour Léo à un moment de grand découragement et de tristesse, voire à un sentiment d'abandon, laissant libre cours à l'expression d'une jalousie torturante qui très explicitement vise les liens amicaux que Darius Milhaud a noués avec Armand Lunel. La juxtaposition des pages du *Journal* de Léo et des pages du *Journal d'Alissa* laisse apparaître une atmosphère identique. La coïncidence est d'autant plus troublante qu'on peut suivre en parallèle dans les écrits intimes de Latil et dans le travail de Milhaud le recension du déroulement des mêmes instants de manière conjointe. La datation de la partition autographe, jour par jour, fragment après fragment, laisse l'impression de plonger dans un carnet personnel secret. La rédaction d'un journal intime trouve sa justification dans l'œuvre romanesque de Gide. Dans une page que l'auteur date du 28 mai, Alissa justifie ainsi la tenue de son *Journal* :

Ce n'est pas par désœuvrement, comme je le croyais d'abord, que j'écris, mais par tristesse. [...] Ce cahier doit m'aider à réobtenir le bonheur<sup>102</sup>.

Plus loin, Gide est encore plus explicite (il date ce fragment du 16 juillet) :

Et je me demande à présent si c'est bien le bonheur que je souhaite ou plutôt l'acheminement vers le bonheur. O Seigneur ! Gardez- moi d'un bonheur que je pourrais trop vite atteindre ! Enseignez-moi à différer, à reculer jusqu'à Vous mon bonheur<sup>103</sup>.

---

102 André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p. 583

103 *ibid.*

Comme en écho à la fiction, Léo Latil tient à justifier lui aussi la tenue de son *Journal* :

Je veux encore écrire le mot amour - écrire est pour moi un geste d'amour - il me semble que je suis moins solitaire - ce soir malheureux - oh ! d'un malheur aigu - souffrant (Je pleure à sentir mon ami qui s'éloigne)<sup>104</sup>.

Il évoque ensuite une promenade solitaire dans la campagne provençale et la contemplation, sur le seuil d'une maison abandonnée, "des ombres des meules s'allonge(ant) sur les champs fauchés", annonçant la nuit. Il reprend ensuite ce thème de la douleur :

Alors ma douleur a été poignante et m'a oppressé - Je pensais à mon ami - s'il me fallait le quitter - et qui surtout m'abandonnait déjà - lui -maintenant [...]  
Mais je l'aime et je lui demande pardon même - tu m'entends mon Da - je te demande pardon de ces paroles amères auxquelles je ne crois pas -je te demande pardon - Il n'est pas vrai que tu m'aies abandonné.  
Savais-je pourquoi je souffrais ?  
Je souffrais, les yeux vagues répétant machinalement : "je ne puis supporter aucune société et sitôt que je suis trois ma sincérité m'abandonne -  
deux  
- O ma Chopé ... <sup>105</sup>

Le passage de la troisième personne à la deuxième du singulier est symptomatique pour apprécier le statut du *Journal* tout entier. Les lecteurs posthumes que nous sommes, dans une certaine mesure indiscrets, sont en droit de s'interroger sur le véritable destinataire de ces cahiers. Ces pages, manifestement sont destinées au seul Darius. On sait que ce *Journal* n'avait rien de secret pour cet interlocuteur privilégié et Léo Latil lui-même avait mentionné la lecture de ses écrits intimes par "l'ami Da". Mais, parallèlement, Léo s'inscrit dans une tradition littéraire du "Journal", qu'on peut faire remonter à Amiel et où, après la découverte enthousiaste de Maurice de

---

<sup>104</sup> Léo Latil, *Journal -Cahier Bleu*, dimanche 13 juillet 1913, à 7 heures 1/2 (sic), exemplaire dactylographié, archives Milhaud, p.233

<sup>105</sup> *ibid.*, p. 234, pour l'allusion à Chopé voir le chapitre 5 consacré à Francis Jammes

Guérin, le roman de Gide occupe une place de choix. On comprend mieux alors les choix éditoriaux du compositeur. En livrant au public en 1931 une version complètement refondue, comme Braga et Beck l'ont indiqué, Milhaud inaugure une stratégie qui, dans l'esprit du public, avait déjà pu intriguer dans l'histoire du *Troisième Quatuor*, hommage au jeune mort. Le compositeur ne livre que le signal d'une aventure spirituelle incomparable, dépouillée de tous les éléments prosaïques, supprimant par là toute tentative de "traduction" autobiographique réductrice. Jean Roy l'avait déjà noté dans son ouvrage paru en 1968 chez Seghers :

Dans la version définitive, établie en 1931, Alissa comprend huit parties. La mélodie de Darius Milhaud traduit dans les nuances les plus subtiles les mouvements secrets de cette prose sensible et ductile ; son élégance est naturelle, familière. Elle va comme une eau pure qui glisse entre les rives d'un accompagnement à la fois gracieux et grave ; elle a des audaces harmoniques qui ne blessent pas l'oreille mais touchent le cœur. Il y a beaucoup de fraîcheur et de tendresse dans cette Suite, mais l'austérité de la première page est significative... <sup>106</sup>

Il est vrai que la version de 1931, en dépouillant la version primitive et la transformant de façon conséquente, propose une œuvre beaucoup plus dense et construite, dont les éléments narratifs sont traités de manière à n'insister que sur l'aspect dramatique, privilégiant systématiquement la dimension métaphysique.

La table des matières de la version 1913, qui se trouve en deuxième page du manuscrit autographe, propose les onze morceaux suivants :

- |                      |  |
|----------------------|--|
| 1 – Jérôme           | :Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite |
| 2 – Jérôme et Alissa | :Elle devint tout à coup très grave          |
| 3 – Jérôme et Alissa | :J'ai fait un triste rêve                    |
| 4 – Lettre d'Alissa  | :Mon cher Jérôme                             |
| 5 – Jérôme et Alissa | :C'est ta lettre qui m'a fait revenir        |
| 6 – Lettres d'Alissa |  |
| I                    | :Ici rien n'a changé dans le jardin          |
| II                   | :Non, n'écourte pas ton voyage               |

---

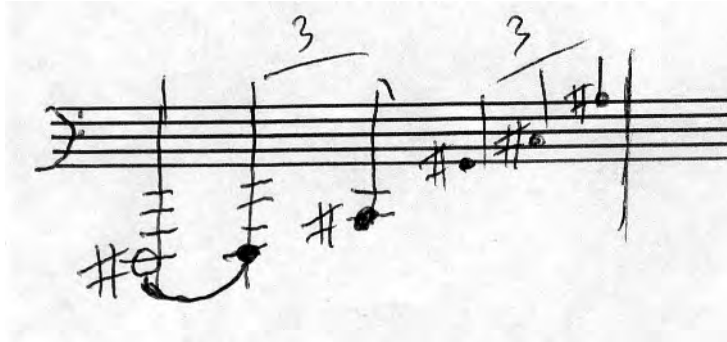
<sup>106</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 97

- III :Je lisais hier ces paroles de  
l'Éternelle consolacion
- IV :La crainte de t'inquiéter ne me laisse pas  
te dire combien je t'attends
- V :Je vais un peu moins bien
- VI :À mesure que le jour de notre revoir se  
rapproche
- VII :Mon cher ami je t'approuve entièrement
- 7 - Lettre d'Alissa :Mon ami, quel triste revoir  
(Prélude et Lettre)
- 8 - Jérôme et Alissa :Je parlais lentement les yeux sur  
elle
- 9 - Lettre d'Alissa :That strain again
- 10- Jérôme et Alissa :Non mon ami, il n'est plus temps
- 11- Journal d'Alissa
- I :Mon Dieu, vous savez bien
- II :Depuis ce matin un grand calme
- III :Tout s'est éteint, hélas
- IV :Dieu jaloux
- V :Que votre règne arrive

Pour comprendre ce qui a guidé Milhaud dans son travail de révision, il faut maintenant confronter les deux états de la partition : celle de 1913 et celle de 1931. On peut repérer trois types de modification qui permettent de passer de cette version primitive inédite à la version définitive. Milhaud supprime purement et simplement cinq pièces, les pièces répertoriées dans la table des matières de la première version sous les numéros 7, 8, 9 et 10. D'autre part, il détache quelques mesures du *Prélude* qui faisait partie de la septième pièce (*Prélude et Lettre*) pour donner à ce morceau pianistique toute l'ampleur qui permet de passer de l'ensemble des *Lettres* au *Journal* d'Alissa. Enfin il procède à des modifications plus ou moins conséquentes dans les pièces conservées tant en ce qui concerne le montage des fragments de textes qu'en ce qui concerne l'écriture musicale.

Parmi les pièces supprimées, la première concerne un fragment faisant partie de la sixième section "Lettres d'Alissa". Elle concerne l'allusion à la lecture d'un ouvrage de piété *l'Internelle Consolacion* (que le compositeur écrit : *Éternelle Consolacion*), qui sert de repoussoir à un succès littéraire que le romancier a prêté à Abel Vautier, fils du pasteur Vautier, dont le sermon initial a servi de fil directeur à l'ensemble du récit. La mise en musique de la prose gidienne propose quelques accords suggérant simplement la ligne

mélodique, avec une attention particulière pour l'adjectif qui accompagne le mot *gloire* ("la gloire céleste"). Cette mise en relief du mot, répété deux fois, est obtenue par une gamme montante, qui décidément prend une valeur symbolique, connotant l'ascension spirituelle :



L'opposition entre gloire temporelle et gloire céleste correspond aux préoccupations morales et spirituelles du jeune homme de l'été 1913. Le retour à Aix, loin du Paris dans lequel le jeune compositeur se taille ses premiers succès, le ramène à l'humilité provinciale rendant possible le commerce intime avec Léo Latil. La composition de ce cycle peut d'ailleurs être "lue", nous l'avons déjà suggéré, comme une espèce de Journal intime, doublant presque au jour le jour celui que Léo tenait dans ses fameux *Cahiers Bleus*.

La citation du français de la Renaissance brise la fluidité du discours d'Alissa :

... Qui vraiment désire la gloire vraie et pardurable  
...<sup>107</sup>

La tournure, jugée très archaïsante<sup>108</sup>, qui consiste à introduire, par le pronom relatif sans antécédent, une proposition jouant le rôle d'un substantif en apposition, alourdit le propos d'Alissa et lui fait perdre de sa pertinence. Certes le jeune compositeur a été sensible à la beauté et à l'originalité du mot "céleste", dont il a tiré parti, mais le sacrifice postérieur de la pièce

<sup>107</sup> André Gide, *La Porte ...*, ouvrage cité, p. 522

<sup>108</sup> Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé, Jean Peytard, *Grammaire Larousse du Français Contemporain*, p.258, éditions Larousse, Paris, 1964, 495 pages



souligne le déséquilibre que le changement de ton et d'époque introduisait dans la cohérence du discours d'Alissa.

Quatre autres pièces ont donc été également purement et simplement supprimées. Rappelons-le celles qui portent, dans la version de 1913 les numéros sept, huit, neuf et dix. Ces quatre pièces séparent la sixième section (*Lettres d'Alissa*) de la onzième (*Journal d'Alissa*). Elles créent une atmosphère particulièrement dramatique et insistent sur un lent et inexorable processus qui aboutit à la renonciation au bonheur. Une lettre de rupture précède une apologie de la sainteté, avant que la résolution de la jeune femme ne persuade par deux fois son jeune partenaire que leur amour ne peut trouver sa résolution que dans l'ordre spirituel. Tous ces fragments sont en général fort longs, sur une mesure de 6/8, faisant intervenir abondamment le personnage de Jérôme.

Le septième morceau, intitulé *Prélude et Lettre*, sera entièrement remodelé par le compositeur. On verra comment il reprend le matériel thématique et rythmique pour constituer le *Prélude* dont le rôle est déterminant pour assurer l'équilibre de tout le cycle. La partie chantée (la *Lettre*) sera totalement sacrifiée dans la version de 1931. Elle était constituée par un montage d'une lettre d'Alissa qui suit une rencontre automnale après l'absence du jeune homme requis par ses obligations militaires<sup>109</sup>. Cette lettre fait suite à une série de quiproquos et de contretemps qui ont terni le "revoir" des jeunes gens. Alissa reprend tous les épisodes que Jérôme a racontés précédemment en leur donnant son propre éclairage. La lettre est désespérée, suggérant une séparation définitive, insistant sur tout ce qui éloigne ces deux jeunes gens l'un de l'autre. Toutes les allusions spatiales (comme la promenade à Orcher par exemple), ou les épisodes très précis impliquant des personnages du roman et des épisodes narratifs connus du lecteur (comme la présence de leur petite cousine

---

<sup>109</sup> chapitre 6 du roman

Madeleine qui empêcha leur intimité chez la tante Félicie par exemple) sont systématiquement omis pour centrer l'intérêt sur les seuls Jérôme et Alissa. L'accompagnement musical très agité enchaînant à la main gauche des rythmes fiévreux en triolets et en quadruples croches, souligne le déchirement de la jeune fille qui prend conscience de l'impossibilité de son amour :

[...] Je n'ai jamais si bien senti, à mon trouble même, à ma gêne dès que tu t'approchais de moi, combien profondément je t'aimais ; mais désespérément, vois-tu, car il faut bien me l'avouer : de loin je t'aimais d'avantage<sup>110</sup>.

Le huitième morceau de ce cycle primitif implique Jérôme et Alissa. Il marque les retrouvailles printanières entre les deux jeunes gens succédant à l'échec de l'automne précédent, objet de la septième pièce (*Prélude* et *Lettre*) de cette version inédite. Tout le début du septième chapitre du roman auquel est emprunté ce fragment, est occupé par la reconstitution minutieuse du climat heureux dans lequel baignent les deux jeunes gens, occupés à des travaux de jardinage, à la demande de Jérôme lui-même qui cherche à instaurer un mode de vie où les humbles tâches du quotidien permettent d'envisager une espèce de vie commune, reléguant les préoccupations morales et religieuses à l'arrière-plan. L'extrait choisi par Milhaud concrétise le malentendu. À la demande allusive du jeune homme (voulant concrétiser en l'institutionnalisant par le mariage) le bonheur qu'ils sont en train de vivre, Alissa oppose obstinément son aspiration à la sainteté :

[...] Mais crois-moi : nous ne sommes pas nés pour le bonheur.

- Que peut préférer l'âme au bonheur ?" m'écriai-je impétueusement. Elle murmura :

"La sainteté ..." si bas que, ce mot, je le devinai plutôt que je ne pus l'entendre. Tout mon bonheur ouvrait les ailes, s'échappait de moi vers les cieux<sup>111</sup>.

---

110 André Gide, *La Porte ...*, p.559

111 *ibid.*, p.563

Milhaud a ménagé ici un temps de suspension :



Avant que ne retentisse le cri résolu du jeune homme :

"Je n'y parviendrai pas sans toi. [...] Pas sans toi ; pas sans toi !" <sup>112</sup>

Ce silence souligne le bouleversement qui accompagne le passage d'un état de félicité extrême et paradoxalement sereine, à la conscience d'une privation définitive et frustrante. L'emploi du futur de l'indicatif s'oppose au conditionnel de la résolution initiale du premier morceau retenu par Milhaud ("je serais de ceux-là" [en parlant de la Porte étroite "qui conduit à la Vie"]). On passe de l'ordre de l'affectif incertain (soulignant l'intensité du souhait) à celui du réel mutilant (la séparation définitive, inexorable avec l'être aimé). La mise à l'écart de cette pièce est sans doute à mettre au compte de cette expression explicite des enjeux qui président à la destinée du jeune couple amoureux. Milhaud s'en tient, dans la version publiée, à un climat beaucoup plus allusif. Est-il utile de rappeler que Milhaud regardait avec commisération le personnage de Jérôme ? Cet épisode, s'il avait été conservé, aurait déséquilibré l'intérêt exclusif du cycle pour le personnage d'Alissa au profit du jeune homme. Le supprimer permet au compositeur d'intensifier la densité dramatique exclusivement autour de l'aventure spirituelle de la jeune fille.

---

<sup>112</sup> ibid., p.564

Le neuvième fragment de cette version inédite est une lettre d'Alissa qui "porte en guise d'épigraphe" quelques vers de Shakespeare cités en anglais sans traduction. Ils proviennent de la première tirade du duc Orsino dans *La Nuit des Rois*<sup>113</sup>. Dans la traduction de Pierre Leyris cette célébration de la musique ("If music be the food of love...") continue ainsi :

Ce passage à nouveau ! pour son rythme mourant ;  
Oh ! Il m'a flatté l'oreille comme un zéphyr  
Dont l'haleine, en frôlant un lit de violettes,  
Dérobe et donne du parfum ... Suffit ! Assez !  
Sa douceur de toute à l'heure s'en est allée<sup>114</sup>.

Le contenu de cette lettre est pour le moins étrange ; ces vers de Shakespeare sont repris en conclusion pour légitimer un "malgré moi" dans lequel Alissa récuse la répétition dans le commerce amoureux, qui ne peut être vécu que comme un prélude à l'union mystique avec Dieu.

Et maintenant, malgré moi, je m'écrie comme Orsino du *Soir des Rois* (sic) : "Assez ! pas davantage ! ce n'est plus aussi suave que tout à l'heure."

Adieu, mon ami. *Hic incipit amor Dei*. Ah ! sauras-tu jamais combien je t'aime ? ... jusqu'à la fin je serai ton  
ALISSA<sup>115</sup>

Ce qui est en jeu de manière plus ou moins oblique et déguisée, c'est bien le devenir de l'amour qui lie les deux jeunes gens : d'une part l'accomplissement physique toujours repoussé comme avilissement, d'autre part la réalisation d'une union mystique par laquelle peuvent communiquer ces jeunes âmes assoiffées d'absolu. Le traitement musical de la signature ne laisse aucun doute sur la lecture que le jeune Darius Milhaud a fait de cette page. Dans l'accompagnement pianistique, on retrouve (en mesure à 6/8) ce qui peut être entendu comme deux triolets arpégés en série ascendante,

---

113 vers 4 à 8

114 William Shakespeare, *La nuit des rois*, p. 25, in *Oeuvres complètes*, Tome 7, Cambridge University Press/Formes et Reflets, Paris 1957.

115 Pléiade, p.565

véritable motif thématique de toute la pièce qui connote comme on l'a vu l'exaltation mystique :



La voix n'occupe que le premier temps, laissant le soin de conclure aux seuls sons du piano. Cette pièce s'enchaîne directement à la suivante par la liaison qui lie l'accord final à la mesure initiale de la pièce suivante.

Le dixième fragment relate le dialogue ultime entre les deux jeunes gens qui précède de très peu la nouvelle de la mort de la jeune fille. Ce dialogue suit dans le roman trois ans de séparation. En le juxtaposant au neuvième fragment et lui donnant une unité organique par la liaison déjà évoquée, cet épisode constitue la traduction de ce qui pouvait rester voilé et obscur. La référence aux *Saintes Ecritures* renvoie à la référence initiale (celle concernant "la Porte Etroite") ; mais si, dans l'épisode liminaire, Jérôme se promettait de compter parmi les élus, il s'écarte ici de sa résolution initiale par une espèce de résignation douloureuse qui est déjà un renoncement :

(Alissa) Tu te souviens de ce verset de l'Écriture, qui nous inquiétait et que nous craignons<sup>116</sup> de ne pas bien comprendre : "Ils n'ont pas obtenu ce qui leur avait été promis, Dieu les ayant réservés pour quelque chose de meilleur ..."

-Crois-tu toujours à ces paroles ?

---

<sup>116</sup> la partition autographe omet le i de l'imparfait de l'indicatif

-Il le faut bien<sup>117</sup>.

Le fragment se termine par un adieu pathétique où le regard “appelle et repousse à la fois”, tout resplendissant d’un “indicible amour”. La sélection de cet extrait donne consistance à la relation compliquée et exigeante qui s’est nouée entre les deux jeunes gens. La solution retenue en 1931<sup>118</sup>, tout en restant beaucoup plus allusive sur le plan de l’expression verbale, lui prête en contrepartie une profondeur musicale qui permet à l’émotion de perdurer au-delà des tortures adolescentes concernant la “pureté”, préoccupations qui rattachent ce texte à une problématique appartenant pleinement au XIX<sup>e</sup> siècle et que la Première Guerre a cruellement et inexorablement balayées. On peut comprendre ainsi que Jean Roy puisse saluer la version remaniée de 1931 comme :

Un des sommets de la production mélodique de Darius Milhaud. À l’efficacité dramatique, s’ajoute pour la renforcer, un *charme*, qui est d’ordre poétique<sup>119</sup>.

Par ailleurs le même Jean Roy rappelle comment Milhaud a retouché l’interlude pianistique et il signale à ce propos le rôle prépondérant de l’instrument :

L’accompagnement pianistique n’est pas simplement un support ou un commentaire : il est souvent un des acteurs du drame<sup>120</sup>.

En développant de manière autonome les quelques mesures du *Prélude* pianistique initial, le compositeur renforce l’intensité poétique de l’ensemble du cycle. Si l’on retrouve dans la version définitive la “cellule” initiale

---

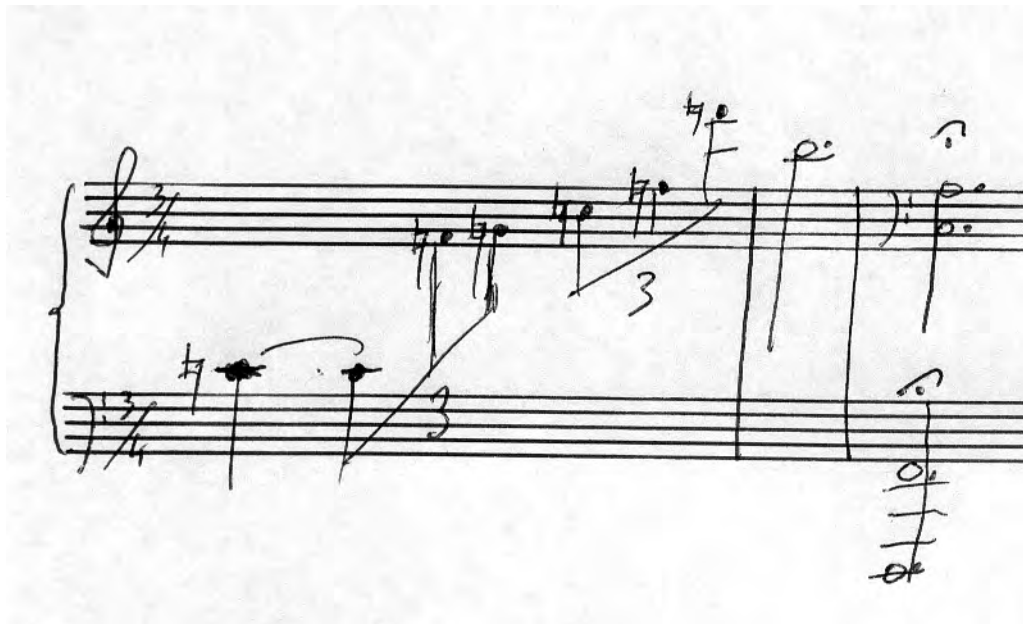
117 André Gide, *La Porte ...*, p..578

118 suppression de ces quatre épisodes et constitution du triptyque Lettres/Prélude/Journal

119 Jean Roy, "Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud", p.277 in *Actes du colloque international novembre 1992, Honegger/Milhaud Musique et esthétique*, Librairie J. Vrin 1994.

120 opus cité, p.276

constituée d'abord d'un schéma rythmique inquiétant, exposé à la main gauche :



suivi d'une calme ligne mélodique, dont la sérénité se prolonge étrangement dans ce même schéma rythmique obstinément répété par la main gauche du pianiste, le morceau acquiert bien vite, dans sa version définitive, une autonomie qui oblige à s'interroger sur la notion même de "Prélude". On sait que cette forme est destinée à l'origine à définir le ton qui sera celui de la pièce qui va suivre. Couperin ne disait-il pas :

Les "Préludes" servent à dénouer les doigts, et souvent, à éprouver les clavecins sur lesquels on n'est point encore exercé<sup>121</sup>.

Si Chopin et Debussy, tout particulièrement, ont donné leur lettre de noblesse à des pièces qui ne supposent pas l'introduction à une forme aussi codifiée que pouvait être la fugue, Milhaud, en détachant son *Prélude* de la lettre qui suivait primitivement va opérer le même glissement que ses illustres prédécesseurs. Il brise le rapport entre le narratif, l'anecdotique et la musique, interdisant de voir désormais dans cette dernière la "traduction" des intermittences du cœur des deux jeunes gens. La musique pure se détache en

quelque sorte des mots qui ponctuaient le drame pour parvenir à suggérer cette suspension, ou plutôt ce recouvrement du temps (celui des *Lettres* et celui du *Journal*) que nous avons déjà étudiés. La réécriture ici va bien au-delà d'un simple remaniement ou d'un raccourcissement comme semble le supposer le compositeur dans ses *Mémoires*. C'est toute la perspective et le propos de la pièce qui sont transfigurés dans la constitution du triptyque final, dont l'architecture produit cette impression d'achèvement et d'accomplissement.

Restent à examiner les modifications que Milhaud a opérées sur les pièces conservées. À s'en tenir aux variations qui concernent le texte seul, si les quatre premiers numéros présentent la même sélection dans la prose narrative gidienne, le cinquième fragment paraît déjà en lui-même problématique dans la rédaction initiale. Dans un premier temps, l'intégralité du dialogue entre Jérôme et Alissa est conservée, y compris les commentaires du narrateur ou les indications par lesquelles le narrateur-auditeur rend vivant l'inflexion de la voix d'Alissa. Le manuscrit comporte une première modification, immédiate dans le feu de la composition. Deux mesures sont barrées, mais restent lisibles. Elles concernent le fragment : "puis émoussant par l'inflexion de sa voix l'aiguillon de sa réprimande<sup>122</sup>". Peut-être y avait-il là redondance entre texte et expression musicale, la qualification de la voix, du ton, du débit, de l'inflexion, ne peut s'adresser qu'à l'imagination du lecteur. La réalisation musicale suppose que ce message soit implicitement véhiculé par les interprètes. Ici le "dit-elle" constitue une sorte de pivot qui organise une symétrie sonore entre le "je m'en suis bien doutée" (un hémistiche d'alexandrin) et le "et c'est bien là ce qui me fâche" (un octosyllabe). Le balancement entre ces deux mètres réguliers assure par lui-même l'apaisement paradoxal qu'Alissa recherche jusque dans l'expression de sa "réprimande". Ces deux mesures barrées apportent aussi une précieuse

---

<sup>121</sup> Alfred Cortot. *Cours d'interprétation*, ouvrage cité, p.24

<sup>122</sup> André Gide, *La Porte ...*, p..526



indication sur la manière dont le texte est mêlé à la composition musicale.

Si la ligne mélodique reste très simple :

The image shows a handwritten musical score. The top staff is a vocal line in 6/8 time, with lyrics written in cursive below it: "puis é mou ssant par l'inflexion de sa voix l'aiguillon et sa réprimande". The bottom staff is a piano accompaniment, consisting of two staves. The right hand plays simple chords, and the left hand plays a simple bass line. The score is written in ink on a piece of paper.

L'organisation rythmique suit presque naturellement le débit et les inflexions de la voix parlée. Accents sur la syllabe “-mou-” dans “émoussant”, sur le substantif monosyllabique “voix” et sur le “-man-” de “réprimande”. L'accompagnement pianistique est constitué d'accords en rondes pointées (pour une mesure à 6/8), créant une atmosphère sonore très dépouillée. La rédaction est si impulsive que le texte est parfois “décalé” par rapport aux notes, le mot “inflexion”, se trouve écrit dans la première mesure biffée alors que la syllabe “-xion-” constitue le premier do de la seconde mesure.

Peut-on même parler véritablement encore ici de “mélodie” ? Il s'agit d'un “halo” musical qui porte les inflexions de la voix, plutôt que d'écriture d'une pièce destinée aux concerts mondains des grands salons parisiens de l'époque. La leçon de *Pelléas* est ici évidente, quoique Milhaud ait protesté contre toute sorte de réminiscence debussyste. Mais le rapprochement est tentant si l'on en croit Henry Barraud qui caractérise ainsi l'art de la voix mis en œuvre par Debussy dans son opéra :

Les voix ne chantent presque jamais, mais disent le texte, dans une notation musicale d'une précision et d'une subtilité

extraordinaires qui en magnifie les valeurs expressives, et n'a pas d'autre fin que celle-là<sup>123</sup>.

La lecture de la page gidienne se traduit directement en quelque sorte dans le rythme et la mélodie. Cette page de brouillon illustre d'ailleurs la confiance du compositeur âgé à Claude Rostand<sup>124</sup> :

Pour en revenir à Debussy, vous en trouverez peut-être des traces dans la prosodie de *La Brebis égarée*. Et si, dans les premiers brouillons de certaines oeuvres comme celle-ci, ou dans *Alissa*, je ne me suis pas privé d'employer des accords de neuvième, enchaînés ou non, tout cela disparaissait lorsque je mettais mes brouillons au net.

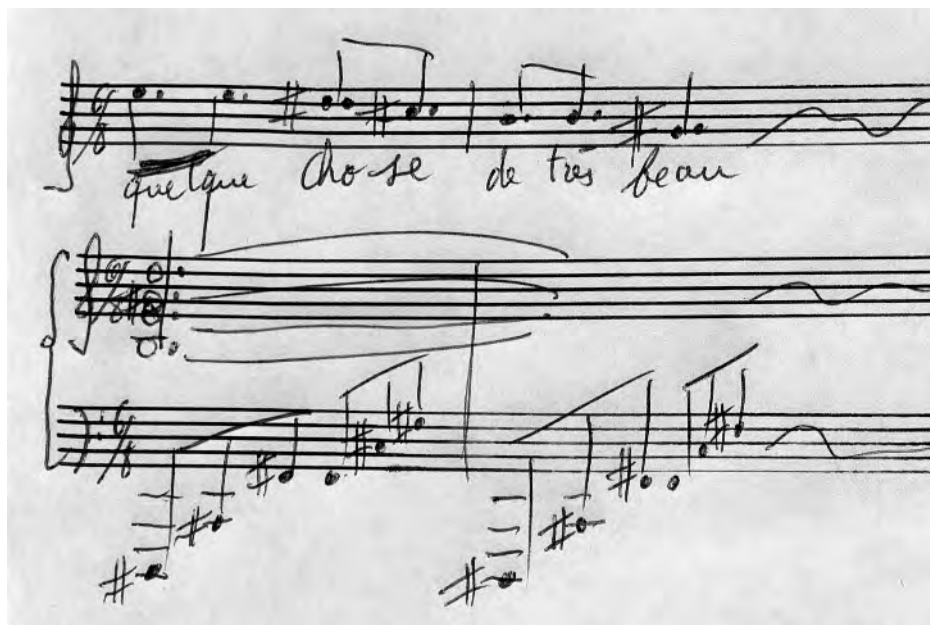
Dès la première des lettres d'Alissa dans la sixième section, un redécoupage du texte initial signale l'intention manifeste de ne livrer au public qu'un texte extrêmement épuré. Gide fait correspondre au cri de ravissement d'Alissa devant la beauté de la nuit, l'évocation des souvenirs que les deux cousins ont partagés pendant leur enfance : "Te souviens-tu ?" :

Te souviens-tu du temps où nous étions enfants, dès que nous voyions ou entendions

idem idem idem

<sup>123</sup> Henry Barraud *Les Cinq Grands Opéras*, p.199, Paris, éditions du Seuil, coll. Musiques, 1972, 303 pages .

<sup>124</sup> op.cité p.47



La version initiale conserve l'intégralité du texte et accentue le "Merci, mon Dieu de l'avoir créé ..." par le soutien pianistique d'une gamme ascendante en doubles croches.

Ce décalage temporel brise musicalement le ravissement dans lequel se trouve plongée Alissa en lui donnant une espèce de légitimité dans une histoire antérieure propre à la fiction romanesque. En concentrant l'intensité de la sensation sur l'instant privilégié du ravissement nocturne, Milhaud reste fidèle à une vision du texte qui privilégie le chant, propre au poème, et non l'intrigue qui relève de la narration.

Nous avons déjà signalé que le troisième fragment des *Lettres* (où Alissa évoque sa lecture d'un livre pieux) avait été purement et simplement supprimé dans la version définitive. Là encore, le compositeur a probablement considéré que la répétition d'une même formule "Merci, mon Dieu" ne faisait qu'alourdir inutilement un climat particulièrement suggestif.

Si l'on continue de feuilleter le cahier rouge de 1913, en suivant le fil de la partition, le numéro V des *Lettres d'Alissa*, qui correspond, dans la version définitive au numéro IV, offre une formule conclusive beaucoup moins poignante que dans la réalisation ultérieure ; en effet l'accent dans la phrase

“Je t’attends un peu trop fort” est placé sur l’adverbe monosyllabique “fort”, précédé et suivi de notes répétées :



Dans la version "révisée", tout en gardant le même “matériau” le compositeur donne un élan irrésistible au désir d’Alissa en modifiant ainsi le dessin mélodique :

A handwritten musical score for a revised version of the phrase "je t'attends un peu trop fort simplement". It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The time signature is 7/4. The vocal melody is more rhythmic and expressive than the original, with a fermata over the word "fort". The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with a key signature change to one sharp (F#) indicated in the bass line.

Cette modification était déjà perceptible dans la pièce numéro IV. La signature de la lettre reçoit de la nouvelle disposition une discrète inflexion qui rompt avec la neutralité de la répétition du *la* en trois croches du manuscrit initial. Le savoir-faire de l’homme fait vient relayer ici l’émotion

naïve et immédiate du jeune lecteur, en lui gardant son indéniable authenticité. Christian Goubault<sup>125</sup> note à ce propos :

Emouvant finale mélodique avec la signature d'Alissa (la-do-la)

On peut enfin noter à la fin de ces fragments de lettres le maintien dans le VII<sup>e</sup> fragment (le VI<sup>e</sup> dans la version de 1931) de la référence spatiale propre à l'univers romanesque, il est fait allusion au séjour au Havre. Dans la version définitive, le nom de la ville est remplacé par l'adverbe "ici", renforçant s'il en était encore besoin le caractère immatériel et presque abstrait des textes adaptés par Milhaud. De même le compositeur omet l'allusion au motif de départ prématuré (les inscriptions universitaires à Paris). Il s'agit bien de se détacher de l'univers romanesque, qui suppose une inscription dans le temps et dans l'espace, pour concentrer l'effet sur la valeur poétique d'un drame qui nous a permis d'envisager ces textes comme de véritables poèmes en prose.

#### 4. 6. Conclusion, d'une porte qui se ferme à la porte qui s'ouvre : *Le Retour de l'enfant prodigue*.

Pouvoir confronter ainsi dans la production de Milhaud deux moments de création d'un même cycle travaillant sur un texte romanesque est un rare privilège qui ouvre une double perspective : d'une part il est possible de suivre l'épanouissement, disons biographique, de la sensibilité de l'artiste qui perdure bien au-delà des émois de l'adolescence, d'autre part, on retrouve une démarche artistique pragmatique<sup>126</sup>, tentant au prix d'une tension constante, de trouver un équilibre permettant à la prosodie et à la musique de s'éclairer mutuellement en restant fidèles toutes deux à la vérité d'un sentiment si pur et dépouillé qu'il bannit tout effet inutile. Le mûrissement de l'artiste a transformé tout ce que le foisonnement de la jeunesse avait laissé

---

<sup>125</sup> Christian Goubault in *Le guide de la Mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p.435

d'anecdotique et d'événementiel, la version donnée en 1931 a trouvé une forme qui assure la fluidité et l'unité du recueil sans défigurer l'impulsion première pour laquelle Milhaud a gardé toute sa tendresse. Au seuil de la quarantaine, après les succès qui l'ont propulsé au-devant de la scène musicale mondiale, Milhaud revient sur les blessures qui ont torturé son adolescence en donnant à ces épreuves la valeur initiatique et secrète qui renouvelle un thème pour le moins démodé. C'est affirmer par là même une fidélité aux idéaux de sa jeunesse qui nourrit la richesse d'une production qui a toujours exploité une veine intimiste et pudique. N'oublions pas que ce chant plaintif et dépouillé coexiste avec un Milhaud luxuriant et plantureux. Loin du carriérisme et de la chasse au succès à tout prix, l'artiste propose une création où chaque mot doit atteindre son effet le plus secret chez un auditeur d'élection dont le silence permet à la musique de laisser résonner les échos qui chevauchent "le" sens et "les" sens, en se jouant de leur ambiguïté.

Milhaud, au Brésil, entreprend une œuvre significative en construisant autour du texte de Gide la cantate *Le Retour de l'enfant Prodigue*. En exaltant la rupture avec un "jardin abreuvé d'eau courante, mais clos"<sup>127</sup>, le compositeur consacre la métamorphose qui a fait de lui pendant ce séjour exaltant dans l'exotisme le plus luxuriant un homme au plein sens du terme. La cantate tout entière participe d'une exploration de l'univers sonore qui conduit à l'élaboration des *Petites Symphonies*, examinées par ailleurs, et qui réutilisent le même effectif de 21 instruments. La partition exigerait bien sûr un examen complet qui dépasse le cadre de cette étude. Remarquons simplement que l'invitation finale à l'évasion et à l'oubli de tout ce qui rattache à l'ancien monde, permet à Milhaud de donner une tout autre signification au franchissement de la porte, thème symbolique s'il en est. Le frère puîné qui "emporte tous les espoirs" du fils prodigue, demande le

---

<sup>126</sup> telle que Milhaud l'a toujours fièrement revendiquée (cf. en particulier ses entretiens avec Claude Rostand, ouvrage cité)

secours de la main de son aîné pour franchir les derniers degrés qui le séparent de l'aventure de la vraie vie. La ligne mélodique qui suit une gamme descendante souligne le côté douloureux de cette initiation

E.  
Je tiens la lam - pe.  
Ich will dir leuch - ten.

F.p.  
Ah! don - ne - moi la main jus - qu'à la por - te.  
Führ mich an dei - ner Hand bis an die Pfor - te.

La fragilité de la voix aiguë du plus jeune des garçons prête à cette rupture un prolongement inattendu à la douleur *d'Alissa*. La mort était l'horizon de la jeune fille, les vicissitudes de l'existence et de la création attendent le jeune homme libéré. C'est sans doute la grande leçon que Milhaud a retenue de sa fréquentation de l'œuvre de Gide, c'est du moins celle qui lui ouvre les perspectives novatrices qui seront celles qui s'offrent à lui lors de son retour du Brésil.

## 5. Milhaud, dépositaire de la mémoire de Léo Latil

### 5.1. Place de Latil dans l'inspiration du compositeur

Envisager la relation que Darius Milhaud entretient avec la poésie ramène inmanquablement aux années de formation à Aix, puis à Paris, au moment où le jeune homme envisage les perspectives que lui ouvre la révélation de ses dons artistiques. Si l'on en croit les confidences du compositeur dans son autobiographie, deux personnalités ont présidé à cette éclosion artistique, Armand Lunel d'une part et Léo Latil d'autre part.

Si Lunel reste un collaborateur fidèle pendant toute la longue carrière du compositeur<sup>1</sup>, la figure de Léo Latil est beaucoup plus discrète et énigmatique. Sa disparition prématurée, pendant la première guerre mondiale, nous a privés des créations que semblaient promettre les talents de ce jeune écrivain. La liaison amicale entre les deux jeunes gens paraît si passionnée qu'elle occulte les problèmes théoriques posés par les relations toujours mystérieuses entre le texte poétique et l'expression musicale. En effet, dans le sillage de Francis Jammes, tout à leur frénésie de lectures et de découvertes, les deux jeunes gens nourrissent une sentimentalité pétrie de leurs lectures dans lesquelles ils se trouvent à l'unisson, sans jamais s'interroger, en fait, sur ce qui caractérise les modes d'expression artistique par lesquels ils correspondent. La lecture du catalogue des œuvres de Darius Milhaud ne peut que donner une fausse idée de la complexité du "commerce" entre ces deux sensibilités en construction. En effet, la place des pièces musicales inspirées par les textes du jeune poète aixois peut sembler très modeste (si l'on compare avec le nombre total des collaborations avec Lunel) : sept poèmes utilisés du vivant de Léo Latil (dont trois mélodies inédites op.2), une page du *Journal* (que Latil avait recopiée dans le cahier regroupant ce qu'il considérait être son *Œuvre poétique*) dans le *Troisième Quatuor* op.32 et le *Poème* op.73 de 1921 (cinq ans après la mort de Léo). Il semble qu'au-delà des difficultés inhérentes à l'entreprise d'un

---

<sup>1</sup> ce sera l'objet de la huitième partie de la présente étude



compositeur (ici dans tout l'enthousiasme de sa jeune expérience) se confrontant à un texte poétique, la destinée des écrits poétiques de Léo Latil relève d'une autre exigence. On touche ici au domaine affectif où les hasards de la biographie enrichissent mystérieusement la création artistique. Il semblerait que Darius Milhaud lui-même ait voulu préserver un jardin secret où les "ferveurs adolescentes" ne donnent pas prise à des regards indiscrets et quelque peu sacrilèges.

## 5.2. L'énigme du *Troisième Quatuor*

Comment interpréter en premier lieu le sort réservé au *Troisième Quatuor* ? On sait par les *Mémoires* de Milhaud<sup>2</sup> que ce quatuor a été explicitement écrit à la mémoire du jeune homme disparu. Le deuxième mouvement introduit une voix chantant une page du *Journal intime*, sorte de poème en prose que Latil avait incorporé à une suite de cinq textes intitulée *Poèmes*<sup>3</sup>. Latil, dans un testament rédigé avant son départ à la guerre, avait destiné l'ensemble de ces textes à Darius. Dans *Notes sans Musique*<sup>4</sup>, le compositeur évoque la disparition de son ami en déclarant que cette œuvre de musique de chambre ne serait publiée que six mois après sa propre mort ; c'est ce qu'il rappelle aussi dans ses *Entretiens avec Claude Rostand*<sup>5</sup>. La note qui accompagne l'inscription de *Notes sans musique* dans les souvenirs biographiques complétés sous le titre de *Ma Vie Heureuse*<sup>6</sup> signale enfin que le compositeur a autorisé la publication et l'audition de cette pièce "(écrite) à sa (celle de Léo) mémoire", prenant prétexte de la proposition faite par la Radio d'organiser une audition intégrale des dix-huit *Quatuors* à l'occasion du soixantième anniversaire du musicien<sup>7</sup>.

Tant de constance dans la retenue, tant de discrétion donnent un statut très particulier à cette œuvre singulière. Milhaud écrivait beaucoup, on le sait ; mais il ne publiait qu'après examen critique de sa propre production. Il a gardé dans ses archives un certain nombre de pièces inédites<sup>8</sup> et il en a détruit un grand nombre d'autres. Ce *Quatuor* a donc une histoire tout à fait particulière. Il est donné ouvertement comme écrit, mais du même coup il est comme suspendu en preuve ultime de fidélité à une amitié essentielle. Milhaud

---

<sup>2</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 61

<sup>3</sup> feuillets 58 à 63 du *Troisième Cahier*-manuscrit des poèmes à la bibliothèque Doucet

<sup>4</sup> Titre de la première édition des *Mémoires* en 1944

<sup>5</sup> 1952

<sup>6</sup> 1973

<sup>7</sup> donc en 1952, quelque 37 ans après la mort tragique du jeune poète aixois ; la deuxième guerre mondiale avait pour Milhaud ouvert une ère nouvelle.

<sup>8</sup> qui portent pour certaines un N° d'opus au catalogue

insiste sur cette cassure puisque le *Quatrième Quatuor* - avec cet adjectif ordinal<sup>9</sup> - sera créé aux concerts Delgrange à Paris par le Quatuor Capelle le 5 avril 1919 sans que le public ait pu entendre le Quatuor précédent. Ce *Troisième Quatuor* est donc déclaré implicitement écrit, mais il est du même coup étrangement renvoyé à un avenir indéterminé, paradoxalement assuré puisque la révélation est réservée à un auditoire futur. Cette œuvre dont la livraison immédiate est sciemment sacrifiée fait ainsi concrètement écho au destin, lui aussi sacrifié, du jeune homme immolé.

La dédicace telle qu'elle existe en page ultime de la partition éditée<sup>10</sup> indique de manière sibylline -après le lieu de composition (*Paris*)- et la date (*mars-août 1916*) :

En souvenir du printemps 1914.

Là encore la référence explicite à la mémoire de Léo est absente alors que le *Deuxième Quatuor*, créé un an auparavant dans ces mêmes Concerts Delgrange<sup>11</sup> -du vivant donc de Léo Latil- lui avait été publiquement dédié. L'histoire même du *Troisième Quatuor* (avant et après sa composition) semble significative de l'empreinte dont le jeune poète a marqué son ami. Milhaud semble vouloir préserver, par le silence provisoire de l'exécution instrumentale, une place singulière à cette pièce chargée d'un souvenir incommunicable. D'une façon paradoxale, on se trouve face à une œuvre dont la caractéristique est d'avoir été décrite verbalement, d'une part avant même que la composition soit entreprise et d'autre part après son achèvement sans pour autant avoir été rendue publique. En effet, les textes postérieurs à 1916, et en particulier celui qu'on peut lire dans *Notes Sans Musique*, décrivent fidèlement l'œuvre déjà réalisée. Mais, avant même que Milhaud ne se mette à sa table de travail, le programme préparatoire fixé par le

---

<sup>9</sup> créant donc un hiatus explicite avec le *Deuxième Quatuor* op.16 de 1914-1915

<sup>10</sup> partition de poche des éditions Durand (1956)

<sup>11</sup> le 15 mai 1915

compositeur annonce la réalisation ultérieure et semble être déjà l'esquisse des textes plus tardifs qui accompagnent l'œuvre accomplie.

En effet dans une lettre inédite<sup>12</sup> à Francis Jammes datée du 26 février 1916, soit juste cinq mois après la mort de Léo et un mois avant le début de la composition (selon les indications portées sur la partition)<sup>13</sup>, on trouve des précisions importantes sur les intentions de Milhaud quant à la composition et à la destination de ce quatuor. Ce projet lui permet de parler de Léo, de l'évoquer en prenant la distance affective que suppose la création artistique.

Darius Milhaud sollicite directement Jammes en l'incitant à écrire un texte à propos du jeune disciple qui fut son ami :

Ecrivez ce poème et envoyez le moi<sup>14</sup>.

Cette invitation permet d'inscrire Léo Latil dans la longue liste des artistes que la guerre a sacrifiés et dont les poètes "établis" doivent cultiver la mémoire. Il s'agit en fait de transfigurer le souvenir douloureux d'une amitié à jamais brisée par la mort en inscrivant ce drame intime dans une œuvre esthétique visant à l'effacement public de toute précision biographique.

Ce *Troisième Quatuor* a déjà la physionomie que nous lui connaissons dans la version définitive (telle qu'elle sera imprimée) : deux mouvements de même caractère avec pour la première partie l'utilisation des "harmonies" d'un poème de Léo déjà mis en musique<sup>15</sup>. Cette auto citation n'est pas originale en soi dans l'écriture des quatuors, Paul Collaer signale le procédé dans le cycle tout entier des dix-huit pièces que compte cette forme instrumentale dans le catalogue de Milhaud. Mais il revêt ici une importance extrême pour comprendre la place occupée par le jeune poète dans la sensibilité ravagée du Darius de vingt-quatre ans. *Le Rossignol* est une mélodie qui joue sur le contraste entre une merveilleuse soirée de printemps

---

<sup>12</sup> voir le texte de cette lettre en annexe

<sup>13</sup> cette lettre recopiée par Madeleine Milhaud se trouve dans ses archives personnelles. Paul Collaer en signale le contenu dans son livre *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.302

<sup>14</sup> Lettre inédite, archives Milhaud.

<sup>15</sup> *Le Rossignol* dans les mélodies op.4

et la plainte douloureuse d'un jeune homme esseulé. Le climat est suggéré par cette seule indication en tête de la partition : "Sombre". Toute la pièce est écrite dans une nuance piano, voire double piano. La partie pianistique offre dans les dernières mesures une montée irrésistible de notes en trilles :

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The piano part is characterized by complex bitonal textures and trills, especially in the final system.

System 1:  
 Vocal: Tout ce la, la douceur de cette terre chau - de et ces é - toi - les, oct - te  
 Piano: *pp*

System 2:  
 Vocal: lon - gue nuit cal - me, c'est le printemps; nous som - mes aux portes du printemps, le si -  
 Piano:

System 3:  
 Vocal: - lence est aussi vas - te que la nuit. Maintenant commence à chan -  
 Piano: *pp*

System 4:  
 Vocal: - ter son chant grave et pur le ros - si - gnol.  
 Piano:

Ces trilles en bitonalité avaient beaucoup frappé Charles Koechlin qui renouvelle après la seconde guerre mondiale son admiration pour le compositeur<sup>16</sup> :

<sup>16</sup> ce concert\* (\*au Théâtre des Champs-Élysées le 30 octobre 1947 où fut créé par Désormière la *Troisième Symphonie* op. 271) aura montré, aussi, que

La veille<sup>17</sup> j'avais entendu le concert de musique de chambre, avec trois des poèmes de Léo Latil (bien chantés, bien accompagnés, mais où l'on n'entendait pas assez le piano). Je n'ai pas oublié la façon dont vous m'aviez joué le *Rossignol* (en juillet 1914) et les beaux trilles en bitonalité ; on ne les percevait pas assez l'autre jour<sup>18</sup>.

Une atmosphère mélancolique s'installe et le texte se coule naturellement dans les trilles imitatifs et évocateurs des oiseaux dont la littérature a fait si grand usage. On peut même observer que la voix s'efface sur un do dièse (en noire pointée), la note précisément trillée à la main droite de la partie piano (dans une longue tenue de quatre mesures. La musique suggère donc un équilibre apaisant entre le locuteur et l'oiseau dont le chant est qualifié par les deux adjectifs de "grave et pur". Or dans le *Troisième Quatuor*, le premier mouvement est une pièce instrumentale de 160 mesures qui reprend comme matière thématique le début de la mélodie et au centre du mouvement l'appel : "mais qui est mon amie ?". Le caractère de la pièce correspond aux indications que Milhaud a portées sur la partition : "lourd et lent" ; c'est bien le désespoir qui prédomine. La transfiguration de la tristesse d'un jeune homme dans la splendeur d'une nuit printanière est impossible, ce moment révolu ne peut plus signaler que l'horreur d'un temps irrémédiablement perdu. Il faut entendre ce mouvement, nous dit Milhaud, comme le passage nécessaire pour atteindre la tristesse "apaisée, claire, d'une grande douceur et c'est là que le timbre de la voix humaine chantant serait consolante et pure".

On voit confirmé par cet avant-programme rédigé par un homme encore très jeune, qui certes use de l'hypothétique lié à l'emploi du conditionnel, le jugement que Paul Collaer a porté sur le travail du compositeur lorsque le musicologue belge s'insurge contre les reproches lus

---

vous êtes, sans conteste le premier de votre génération, je veux dire le plus grand ! Lettre de Charles Koechlin à Darius Milhaud du 4 novembre 1947 in Charles Koechlin (1867-1950) *Correspondance, La Revue Musicale*, N° 348-349-350, p. 150

<sup>17</sup> c'est-à-dire le 29 octobre 1947

<sup>18</sup> Lettre de Charles Koechlin à Darius Milhaud du 4 novembre 1947 in Charles Koechlin (1867-1950), *ibid.* p. 151

ça et là, ne serait-ce que dans *l'Histoire de la Musique* de Rebatet<sup>19</sup>, selon lesquels l'œuvre de Milhaud ne présenterait aucune rigueur ni aucune continuité d'intention. On peut constater, en effet, que les "intentions" précisées avant même de commencer la composition en mars 1915, se trouvent génératrices de l'œuvre telle qu'elle nous est maintenant offerte ! On peut aller encore plus loin dans l'exploitation de ce projet puisque, Collaer lui-même l'utilise pour commenter l'œuvre achevée !

### 5.2.1. Particularités du Quatuor

L'utilisation de la voix, avec un texte explicite, semble la grande originalité de cette pièce instrumentale. Est-il utile de rappeler que Schoenberg utilisa lui aussi une voix de soprano dans son *Deuxième Quatuor* op.10, datant de 1908. Les deux compositeurs ne se connaissaient pas encore personnellement à cette date. Si l'on en croit le texte rédigé par Milhaud pour célébrer les soixante-dix ans du compositeur viennois<sup>20</sup>, le compositeur aixois avait eu l'occasion d'écouter chez le mélomane américain M. de Coppet ce Quatuor précisément et Milhaud d'ajouter :

Cette œuvre assez longue mais, tout de même, développée avec logique, m'attirait beaucoup par le fait qu'une voix de femme avait été ajoutée dans les deux derniers mouvements<sup>21</sup>.

Même si la note de Jeremy Drake rappelle, en se basant sur les souvenirs de Madeleine Milhaud, que l'adjonction d'une voix aux quatre instruments à cordes du quatuor avait été tentée dans une œuvre inédite écrite par Milhaud avant qu'il n'ait connaissance de la pièce de Schoenberg, on peut supposer que l'audition du Quatuor Flonzaley, dans la villa de Chexbres en Suisse, a donné *a posteriori* une légitimité à la solution retenue

---

19 *Une Histoire de la musique*, par Lucien Rebatet, coll. Bouquins, ed. Robert Laffont

20 Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p.128 sqq.

21 *Ibid.*, p. 130

pour réaliser ce quatuor à l'atmosphère si particulière<sup>22</sup>. La rencontre de ces deux novateurs autour d'une expérience musicale originale a le mérite de souligner l'atmosphère d'aventure et d'expérimentation qui régnait alors dans le monde de la création musicale européenne. L'adjonction d'un texte (en l'occurrence celui du jeune poète disparu) à une forme instrumentale consacrée (celle du Quatuor à cordes) prend valeur de manifeste de la modernité, au service de l'expression pudique du sentiment tragique de l'époque.

On rencontrera tout au long de la collaboration de Milhaud avec d'autres poètes les injonctions que les écrivains formulent pour plier la musique à des finalités précises<sup>23</sup> ; la lettre de Milhaud suppose le contraire : c'est le musicien qui sollicite, qui indique même le climat devant présider à l'écriture ("une atmosphère pareille à son cœur, à sa lourde tristesse ...") ; il suggère même le titre : *Sur la mort d'un ami*.

En définitive, contrairement aux intentions premières, ce n'est pas Jammes qui écrira le poème, Milhaud choisira la page qui lui convient dans l'œuvre inédite de Léo Latil. La matière musicale du deuxième mouvement sera le développement du thème qui termine la seconde mélodie *D'un Cahier Inédit du Journal d'Eugénie de Guérin*<sup>24</sup>, c'est à dire *Nous voilà donc exilés...*

Ce choix n'est pas innocent, on a déjà pu apprécier ce que représentait le goût des deux jeunes gens pour les exaltations de Maurice de Guérin et de sa sœur<sup>25</sup>. La référence à la composition de 1915, signe réservé aux seuls

---

<sup>22</sup> Notons au passage que la visite de Milhaud à Chexbres avait laissé un souvenir suffisamment vif à ses hôtes pour que Milhaud, âgé de vingt et un ans, dans une carte-lettre inédite, expédiée de Munich à son cousin Xavier Léon en août 1913 lui demande de signaler à sa fille Marie-Anne l'anecdote suivante :

(Dis-lui) que Mlle de Coppet s'est précipitée à me demander mon autographe (ce jour-là à Chexbres je représentais la musique française). J'étais si surpris que je n'ai compris qu'au bout d'un long moment !!!! Lettre inédite, archives Milhaud.

<sup>23</sup> les lettres de Claudel fourmillent de recommandations impératives pour suggérer tel ou tel type d'écriture musicale à tel ou tel moment d'un texte Cf. *Cahiers Paul Claudel (3) Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud* -NRF Gallimard, 1961

<sup>24</sup> op.27 (1915)

<sup>25</sup> Voir chapitre 2



initiés - à la fois suffisamment caché pour rester secret mais explicitement présent avec son matériel thématique et mélodique - est lourde de sens. Le chant fait partie du cycle de trois pièces que nous avons déjà analysées. Rappelons que la première des mélodies évoque une promenade où l'amitié trouve l'occasion de réaliser l'harmonie entre deux âmes tourmentées. N'oublions pas que dans sa lettre à Jammes, Milhaud faisait allusion à de longues promenades dans la campagne aixoise, promenades qui après le malheur du 27 septembre 1915 prennent figure exemplaire dans la relation affective mutilée. La seconde mélodie s'intitule : *Nous voilà donc exilés...* ; la thématique littéraire tourne autour de la séparation et de la douleur de l'adieu. Françoise Escal a étudié, dans un article récent<sup>26</sup>, les anagrammes musicales en soulignant que les traductions de lettres en sons n'étaient que rarement perceptibles à l'oreille du profane si ce n'est pour des thèmes (très rares ) universellement connus comme le fameux B.A.C.H. sur lequel tant de musiques ont été, et continuent, d'être écrites. On pourrait assimiler l'auto citation, dans le troisième Quatuor, à une présence confidentielle de l'ami disparu aussi bien par le texte que par le motif sonore. Le champ lexical de la guerre (*assaut/emporter la place/blessé*) prend alors une double signification, puisque au-delà de la valeur métaphorique, il évoque dans le Quatuor le départ effectif du soldat Léo Latil pour le front, les épreuves, les sacrifices et l'immolation. D'autant que la troisième et dernière mélodie de ce triptyque : *À mesure qu'on avance...* est construite à partir d'une parole laconique complètement désespérée :

[...] Les réalités sont là dures, sombres, déchirantes [...] L'illusion tapisse tout en ce monde.

Milhaud cherche donc délibérément à écrire son hommage privé dans une atmosphère propre à rendre sensibles deux sentiments : la nostalgie pour la

---

<sup>26</sup> Françoise Escal, *Aléas de l'oeuvre musicale*, coll. Savoir : cultures, Hermann, 1996, p.98, 99

jeunesse dans le pays aixois mais aussi la tristesse devant la mort d'un être jeune, scandaleuse en soi.

La blessure ne s'est jamais vraiment refermée, même s'il fut possible, à l'orée de la vieillesse, de livrer au public profane la confiance intime que chante cet "hommage funèbre". N'était-ce pas aussi une façon d'actualiser la mémoire du poète dans une époque qui pouvait sembler peu propice à l'évocation de ceux qu'Armand Lunel<sup>27</sup> appelait "les frères défunts du *Grand Meaulnes*" ? Ne pourrait-on pas lire alors cette blessure ouverte et jamais refermée, cette fidélité au-delà des épreuves qui ont marqué trois décennies tragiques, l'inscription en "creux" d'une relation intime, indicible dans le rapport avec un texte dont la citation contient, apparemment intacte, la même charge affective ?

### 5.3. Léo, ami privilégié et jamais remplacé

Un mystère demeure donc autour de la personnalité de Léo Latil. Dans la mesure où la physionomie artistique de Darius Milhaud en a été profondément marquée, il s'agit de rassembler les indices qui peuvent reconstituer et expliquer des aspects encore mal connus de la sensibilité du compositeur. On sent à travers le sort exemplaire du *Troisième Quatuor* que Léo Latil reste un personnage-clef, non seulement comme l'ami d'une jeunesse impitoyablement révolue, mais surtout comme artiste inspirateur et initiateur. N'est-ce pas lui qui permettra d'approcher Francis Jammes et indirectement Paul Claudel lui-même, n'est-ce pas avec lui que le jeune Milhaud s'enthousiasmera pour le Gide des *Cahiers d'André Walter*, de *Paludes* et de *La Porte Etroite* ? On peut certes avoir quelque scrupule à solliciter ainsi une période biographique dont l'image posthume a été construite par les protagonistes eux-mêmes (si l'on s'en tient aux souvenirs biographiques de Lunel et Milhaud). Mais l'enjeu est trop important pour se contenter d'une interprétation rétrospective qui tente désespérément de ressusciter le souvenir d'un être perdu représentatif d'un

---

<sup>27</sup> dans un article du *Figaro Littéraire* du samedi 8 mai 1954

univers<sup>28</sup> et d'un climat simultanément emportés dans le naufrage de l'Europe d'avant la première guerre mondiale. Il faut à la fois tenter de comprendre les raisons qui ont amené, chez Milhaud, la constitution des images destinées à la postérité et placer dans le contexte des premières années du vingtième siècle la personnalité étrange et secrète de Léo Latil dont le destin inachevé fut à jamais suspendu (peut-on d'ailleurs parler de destin achevé ?).

#### 5.4. Images posthumes

C'est par le sentiment d'injustice vis-à-vis d'une vie trop tôt fauchée<sup>29</sup> que s'est constituée la place de Léo Latil dans la sensibilité de Milhaud. Examinons les représentations du poète que ses contemporains nous ont laissées avant d'essayer de saisir l'image du poète tel que le compositeur l'a traduite dans sa sensibilité créatrice.

##### 5.4.1. L'image héroïque : Maurice Barrès.

L'image "officielle" de Léo Latil a été délibérément fixée par la famille elle même, d'une part par la publication le 25 janvier 1916 de *Lettres* publiées dans le *Correspondant*,<sup>30</sup> puis par un volume<sup>31</sup> dont Milhaud signale l'existence dans son autobiographie. Ces deux publications ont suscité un émoi compréhensible chez les "grands aînés", ceux pour qui les jeunes gens s'étaient passionnés dans leur adolescence.

Le 25 janvier 1916, depuis la Chambre des députés, Maurice Barrès rédige le texte d'une lettre, apparemment d'un premier jet, où il exprime toute l'émotion qu'il a ressentie à la lecture de la correspondance de guerre de Léo qui lui avait été communiquée<sup>32</sup> :

---

<sup>28</sup> Cf. Stefan Zweig *Die Welt von Gestern (Le monde d'hier)* paru en 1946

<sup>29</sup> Antonio Braga, *Darius Milhaud*, p.30, edizioni Federico & Ardia - Napoli 1964, 165 pages. L'auteur évoque : le doux poète et philosophe de sa jeunesse fauché par la guerre. (il dolce poeta e filosofo della gioventù falciato dalla guerra)

<sup>30</sup> sous le titre de *L'Ame sereine d'un soldat*

<sup>31</sup> publié chez Plon (Francis Jammes parle d'une plaquette, reprise en 1918 aux éditions Blond et Gay)

<sup>32</sup> ce texte est resté inédit (archives Milhaud)

C'est bien beau ces lettres du jeune mort Latil. Elles me remplissent d'émotion, de deuil et d'amitié!

François Mauriac va nous permettre de comprendre pourquoi le jeune Darius s'est tourné vers l'auteur de *La Colline Inspirée*. Le romancier a laissé en effet, un témoignage très significatif sur la place que le "vrai" Barrès tenait dans la formation des adolescents de l'époque :

Il m'avait été beaucoup plus qu'un maître durant ces sombres années de mon adolescence à Bordeaux. *Sous l'œil des Barbares, Le Jardin de Bérénice, L'Homme Libre* m'avaient permis de ne pas perdre cœur<sup>33</sup>.

plus loin Mauriac ajoute :

le vrai Barrès tenait tout entier dans les trois livres du *Culte du Moi*, dans deux romans : *l'Ennemi des Lois* et *Les Déracinés*, et dans quelques pages d'*Amori et Dolori Sacrum* et de *Du Sang* (en particulier la nouvelle : *Un amateur d'âmes*)<sup>34</sup>.

C'est donc le Barrès auteur du "véritable bréviaire" de l'égotisme (dixit Mauriac), si admiré par le jeune disparu, qui inventera la formule que Milhaud reprendra par la suite pour qualifier le jeune poète :

Un jeune frère de Maurice de Guérin, mais pur!<sup>35</sup>

L'auteur de *Colette Baudoche* est alors le chantre du bellicisme le plus intransigeant. L'émotion sincère qu'on sentait sourdre dans la suite de phrases nominales et exclamatives ("Quelle simplicité dans l'ombre ! Et puis cette fraternité avec la nature !") se dilue à la fin de la lettre dans une exaltation de la cause du nationalisme, insistant de manière presque caricaturale sur l'équivalence de l'enracinement lorrain et provençal :

J'ai vu qu'il aimait la Lorraine. Je me suis pris à aimer Aix<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> François Mauriac, *La rencontre avec Barrès*, p.171, in *Œuvres Autobiographiques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1990.

<sup>34</sup> *ibid.*

<sup>35</sup> Lettre inédite de Maurice Barrès (archives Milhaud)

Le texte se termine par la promesse d'un texte plus substantiel :

Je lui apporterai certainement un hommage<sup>37</sup>.

L'écrivain, que *Le Canard Enchaîné* des années de guerre a si souvent caricaturé sous l'aspect d'une vestale dévouée à entretenir dans une opinion, pour le moins troublée, le "feu sacré", se sent investi ici d'une mission "d'excitateur patriotique" selon l'expression ironique de M.O. Germain<sup>38</sup> afin d'installer Léo Latil dans le rôle du jeune héros sacrifié pour la défense de sa patrie. Au moment de l'Affaire Dreyfus, Jules Renard a déjà épinglé l'écrivain dans son *Journal* en dénonçant le double-jeu de l'homme et de l'écrivain :

Barrès, ce gentil génie parfumé, pas plus soldat que Coppée. [...] Barrès ... que revoilà avec sa figure de corbeau apprivoisé et son bec habitué aux fouilles délicates, Barrès parlant de la patrie, qu'il confond avec sa section électorale, et de l'armée, dont il n'est pas ! Quelle intéressante contradiction ! Ecrivain, vous méprisez la foule, député, vous ne vous fiez qu'à elle. Grand écrivain, mais petit homme qui n'attend pas que le peuple lui offre une place à la Chambre, petit homme qui mendie ... Barrès colle sur le nez des Juifs les plaisanteries qu'il peut décoller du sien. Cet écrivain admirable se résigne au jeu des petits papiers électoraux ...<sup>39</sup>

Cette inconfortable ambivalence de Barrès est sensible dans le texte étrange de cette lettre privée où la pose du grand homme recouvre mal l'émotion ressentie devant la découverte posthume d'un jeune homme correspondant au jeune Barrès du *Culte du Moi*. Ce Barrès là n'est pas mort pour autant et trouvera encore l'énergie de faire crever ce masque figé, et pour le moins pitoyable, dans *Le Jardin d'Oronte* en 1922 et on verra comment il juge rétrospectivement ses écrits de guerre. Dès 1929, dans son livre de souvenirs, le peintre J.E. Blanche évoque, de façon inattendue, un Maurice Barrès intime et fraternel et il écrit en particulier :

---

36 Lettre inédite (archives Milhaud)

37 ibid.

38 in *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, éd. Bordas, 1984

39 cité dans Maurice Toesca, *Jules Renard*, Albin Michel, 1977, p. 157

Barrès ne répudiait aucun de ses moi, ni ses afféteries d'hier, son "dadaïsme" avant la lettre des *Taches d'Encre*, son ingénieux système de publicité<sup>40</sup>.

En révélant cette ambivalence, on aurait bien étonné les jeunes combattants révoltés<sup>41</sup>, qui, dans un café de Zurich, le 8 février 1916 (on peut souligner la correspondance des dates), inaugurent l'aventure du mouvement *Dada* et de ses fureurs iconoclastes. Qui laisserait présager, dans cet échange épistolaire avec le type même de l'écrivain exécré par la communauté dadaïste, l'importance qu'auront plus tard, dans l'œuvre du compositeur, les textes de Desnos par exemple (même si l'on doit ajouter que le Surréalisme, selon l'article pénétrant du poète Yves Bonnefoy<sup>42</sup> est passé "à côté" de l'expression musicale). Tout du moins peut-on souligner le contraste entre la lettre de Barrès (avec tout ce qu'elle reflète tant sur le plan de la sensibilité que de l'idéologie) et l'atmosphère de l'immédiat après-guerre lors du retour de Milhaud après son séjour au Brésil.

L'intention annoncée par Barrès de consacrer un ouvrage à Latil sera effectivement concrétisée par la rédaction d'un ensemble de témoignages voulant exalter la "Patrie" unanime, rassemblée dans l'effort de guerre. Cet ouvrage porte un titre emblématique : *Les diverses familles spirituelles de la France* et a été publié en avril 1917<sup>43</sup>. Il s'agit pour l'écrivain de démontrer combien l'effort de guerre en exaltant la foi patriotique permet à tous les particularismes de se transcender dans une communauté nationale qui justifie tous les sacrifices. Le chapitre VIII porte un titre qui fait office de manifeste : *Catholiques, protestants, socialistes, tous, en défendant la France, défendent*

---

<sup>40</sup> J. E. Blanche, *Mes modèles*, p.16, Paris, éditions Stock, 1929.

<sup>41</sup> après guerre, le vendredi 13 mai 1921, les jeunes Dadaïstes instruisent le "procès" de Barrès. Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p.29, coll. Points- Seuil, 1964, (première édition : 1944), 191 pages.

<sup>42</sup> Yves Bonnefoy, *Le surréalisme et la musique*, p.157, in *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1990, 380 pages.

<sup>43</sup> Maurice Barrès, *Les diverses familles spirituelles de la France*, in *Œuvre*, Tome VIII, Au club de l'honnête homme, Paris, 1966 (reprise de l'édition Plon 1925-1930), 517p. plus documents

*leur foi particulière*<sup>44</sup>. L'écrivain ajoute en terme de conclusion que "nos diverses familles spirituelles font des rêves universels et ouverts à tous, qu'elles défendent en défendant la France"<sup>45</sup>.

Le chapitre X est consacré essentiellement à l'évocation de deux figures : celle de Léo Latil (symbolisant la tradition catholique) et celle d'Alfred Cazalis (symbolisant la tradition protestante). Le titre de ce chapitre en contient déjà la substance : *Les soldats de vingt ans se dévouent pour que naisse une France plus belle*<sup>46</sup>. En évoquant les "bleuets", les "enfants lumineux [...] acceptant si bien de mourir", Barrès se propose de "faire voir leurs regards tournés vers l'avenir". L'auteur de *Sous l'œil des Barbares* commence par faire un montage des lettres que Latil adressa à sa famille et qui ont fait l'objet d'une publication évoquée par ailleurs. Les commentaires dont l'écrivain-journaliste accompagne ses citations assimilent le jeune combattant à toute une lignée d'écrivains qui célèbrent la nature. Ainsi trouve-t-on la mention de Fennimore Cooper, Francis Jammes, Théocrite, Virgile sans oublier Maurice de Guérin. :

Je ne connais pas de poésies pastorales plus limpides, plus transparentes que ces lettres où l'on voit passer soudain le lièvre de Cooper et les perdrix de Francis Jammes. Le jeune guerrier les accompagne d'un regard d'enfant bienveillant<sup>47</sup>. [...] Cette familiarité avec la nature, très fréquente chez nos jeunes soldats, est bien émouvante. Ils retrouvent là une mère qu'à leur âge, dans une vie heureuse, ils n'auraient pas reconnue. En écoutant Léo Latil, j'ai très sûrement l'impression de voir un exilé, un petit descendant de Théocrite et de Virgile, un berger sicilien dans nos bois de Lorraine<sup>48</sup>.

Particulièrement instructive reste l'évocation de Maurice de Guérin. Dans la lettre inédite déjà citée, Barrès avait utilisé la formule reprise par Jammes et Milhaud de "jeune frère de Maurice de Guérin, mais pur" pour

---

44     ibid, p. 408

45     ibid, p. 412

46     ibid, p. 417

47     ibid, p. 421

48     ibid, p. 422

désigner le fils du médecin d'Aix en Provence. Ici, il explicite le sens de cette phrase à vrai dire énigmatique. Il souligne la symbiose que Latil a opérée entre panthéisme et christianisme :

D'autres ont aimé la nature autant que l'aime cet enfant, et Maurice de Guérin quand il venait de son beau midi, a senti comme ce petit Provençal le ciel du Nord, mais que faisaient-ils, ces grands peintres, de leur environnement agreste ? Léo Latil le transforme en vertu. [...] Ce petit soldat résout la difficulté que l'on croyait voir entre le culte de la nature et le christianisme héroïque. L'immolation, l'esprit de sacrifice nous semblaient inconciliables avec l'adoration de cette enchantresse. Combien aisément il soumet le grand Pan au divin sacrifié ! La beauté du ciel, des bois et des rivières de la terre française lui fournit des motifs en supplément pour accomplir son devoir<sup>49</sup>.

L'évocation des dons poétiques du jeune homme entre dans une stratégie idéologique toute orientée vers la finalité démonstrative donnée initialement : Léo Latil en célébrant la nature dans sa "francité catholique, apostolique et romaine" est prêt à donner sa vie pour elle. Dans une première partie, il s'agissait de démontrer que le jeune disciple de Francis Jammes est vraiment le représentant de la fine fleur du catholicisme français, et que sa spiritualité est un approfondissement de son engagement patriotique, dans une deuxième partie, c'est le sergent qui va être évoqué, pour insister sur le dépassement héroïque de l'individu réalisé par l'armée :

De tels êtres ne contiennent pas un coin sombre. On y voit tous les ressorts jouer en pleine lumière, jusque dans les parties mystérieuses. Sa famille, la terre de France, ses compagnons d'armes, sa religion, voilà ce qui remplit cet enfant harmonieux et lui conseille de faire son devoir. Il est prêt maintenant, il va quitter le pays de Jeanne d'Arc, le quitter en septembre, quand l'année lorraine prend sa plus profonde douceur, et dans le même mois, le jeune héros accomplira son destin<sup>50</sup>.

L'évocation du mois de septembre est l'occasion pour Barrès de régler indirectement des comptes avec les philosophes du XVIII<sup>e</sup>, source d'un

---

49      ibid, p. 422

50      ibid. p. 423, rappelons que Léo Latil est tué le 27 septembre 1915



rationalisme pernicieux pour la jeunesse formée dans les écoles de la République sous la houlette de Renan, aux dires de toute une frange d'écrivains nationalistes et antidreyfusards<sup>51</sup>. Le jeune sergent de 24 ans est dans la région de Bar-le-Duc au moment de la récolte des mirabelles ; avec sa compagnie il est dans un verger, allongé sur l'herbe en attendant des ordres. Il interdit à ses hommes de cueillir les fruits sur les arbres mais ce sont les gamins du village qui viennent les secouer pour que les soldats puissent se rassasier de prunes. Barrès, très théâtralement, s'exclame alors :

Ô Jean-Jacques, voilà qui vaut mieux encore que votre cerisier d'Annecy et les deux demoiselles charmantes. Ici, l'herbe est pleine de jeunes héros, et ce sont des gamins de Lorraine qui "hochent" les mirabelliers<sup>52</sup>.

En confrontant cette scène avec celle de la cueillette des cerises dans les *Confessions*<sup>53</sup> de Rousseau, que recherche en fait Barrès ? L'auteur de *La Nouvelle Héloïse* mentionne une journée idyllique à la campagne, à Thônes avec Mlles Graffenried et Galley où sa sensualité naissante s'enflamme par des regards, des attitudes que le jeune homme n'arrive pas à déchiffrer. Dans le tableau viril de ces guerriers qui se préparent au combat, Barrès, en adoptant le registre épique, lave ces jeunes mâles de toutes les langueurs perverses dont les avait chargés Rousseau et repousse l'évocation complaisante de la sexualité en éveil. Les seuls modèles acceptables pour Barrès restent ceux de Saint Louis, Jeanne d'Arc et Pascal. Léo Latil devient ainsi le portrait type du jeune Français, "d'un enfant bien né qui possède, combinées à la française, les trois aptitudes au rêve, à la générosité, à la haute spiritualité. Jeune homme parfait"<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Paul Bourget, *Le disciple*, première édition 1889, éditions Nelson, Paris, 1910, 355 pages.

<sup>52</sup> Maurice Barrès, *ibid.*

<sup>53</sup> Rousseau *Les Confessions*, Livre IV, p. 135 sqq., in *Œuvres complètes Tome I*, Paris, édit. Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1959.

<sup>54</sup> *ibid.* p. 424

Cette image idéale du guerrier dont la mort est en quelque sorte l'apothéose est très marquée par l'atmosphère lourde de l'année 1917 dans une France qui doute et s'interroge sur le sens des terribles et inutiles sacrifices qui lui sont demandés, sous le haut commandement du Général Nivelle. Barrès ne veut laisser pointer aucun doute, les jeunes soldats sanctifiés "meurent pleins d'espérance qui ne seront pas trahies. [...] En eux s'accomplit une glorieuse résurrection de nos plus belles époques et je ne sais quoi de plus grand"<sup>55</sup>. La personne même de Léo Latil est la plupart du temps escamotée pour exalter la poursuite de la guerre. Malgré tout, Barrès est sensible à la délicatesse du poète, à la qualité de son écriture et l'expression de la souffrance de l'écrivain semble interdite pour les besoins de la propagande.

Or, les *Marginalia* qui accompagnent la réédition de l'œuvre après la guerre révèlent paradoxalement un homme fragile et torturé tel que J. E. Blanche l'avait laissé percevoir. On est loin du "Va-t-en Guerre" sans scrupule des années 1916 et 1917 :

Tout ceci fut écrit pendant la guerre<sup>56</sup>. J'étais accordé avec nos héros et avec la nécessité. Je respirais l'air de mon pays. Et maintenant<sup>57</sup> ? Je vois sur quel fond de mystère ces images éclatantes et rapidement couvertes dessinent leur courbe de mort. [...] Furent-ils dupés ? [...] Et toujours : *mais s'ils s'étaient trompés ?*<sup>58</sup>

Le personnage de Léo Latil reste donc auréolé d'un mystère qui lui permet d'échapper à la pieuse légende épique à laquelle les textes de Barrès auraient pu le réduire. L'écrivain consacré laisse percer en définitive toute l'émotion qui est la sienne devant un destin tragique, et c'est bien cette émotion qu'on sent palpiter aussi dans la mémoire de Milhaud.

#### 5.4.2. Francis Jammes

---

55     ibid. p. 417

56     c'est-à-dire 1917

57     c'est-à-dire 1925

58     ibid. p. 445 sqq

Nous disposons de deux témoignages de Francis Jammes qui traduisent la profonde émotion du poète après la disparition de son jeune “poussin”. D’une part, un article paru dans le journal *La Croix* qui suivait l’annonce de la mort du jeune homme, article destiné au public, d’autre part une lettre à Jeanne Latil, sœur du poète<sup>59</sup>. La lettre de Jammes est certes un document privé, intime mais il permet de construire une image de Léo Latil, telle qu’elle transparaîtra dans les écrits postérieurs de Milhaud lui-même.

Intéressons-nous d’abord à l’article du journal *La Croix*. C’est un article nécrologique dans la plus pure tradition du genre, il s’agit pour Jammes de persuader ses lecteurs - public a priori gagné à la cause de la défense du catholicisme - que l’Eglise vient de perdre un de ses meilleurs fils, dont la sainteté, bien qu’humble et discrète, n’en demande pas moins ce témoignage de reconnaissance. L’hagiographie réunit ici deux traditions. D’une part le courant romantique pour lequel l’artiste est un martyr qui se sacrifie à son art en nourrissant son œuvre dévoratrice du plus intime de son être, d’autre part la sensibilité catholique telle qu’elle a été fixée par Voragine par exemple dans *La Légende Dorée*. Dans sa préface à une édition moderne de cet ouvrage qui a nourri l’imaginaire chrétien<sup>60</sup>, Michel Léturmy précise que cette littérature édifiante valorise deux vertus qui fondent la sainteté : la chasteté et l’humilité. C’est sur ces deux vertus que Jammes va construire son hommage nécrologique. Léo Latil est présenté comme un enfant (donc asexué ou tout du moins délivré des tourments de la chair) :

À peine cet enfant a-t-il donné son léger parfum.

Il fait preuve simultanément de la plus grande des modesties. C’est là que se doit d’être mentionnée l’anecdote vécue, qui, par le pittoresque, vient renforcer ce qu’auraient de trop abstraites les métaphores caractérisant la personnalité du jeune combattant :

---

<sup>59</sup> c’est elle qui est sans doute à l’origine de la plaquette chez Plon

<sup>60</sup> Le Club Français du livre (1956)

Je me souviendrai [...] de ce petit hôtel où il était si poli avec les plus humbles serviteurs.

La mort assurément tragique de cet homme toujours adolescent, dans une guerre dont la juste cause ne fait aucun doute pour la plupart des contemporains<sup>61</sup>, devient sous la plume de Jammes la preuve de la sainteté de son "poussin" :

Il nous<sup>62</sup> a sacrifié sa vie.

En fait la mort et les derniers moments sont révélateurs du sens d'une vie que la modestie avait tenu cachée. On est loin de la précision cynique d'un Céline par exemple qui jette à la tête de son lecteur les morceaux de viande saignante déchiquetés par un obus<sup>63</sup>. Dans l'article de Jammes, la mention de la souffrance physique est en quelque sorte évincée, gommée, et il lui substitue une formule "noble" ("il est tombé") qui vise à déréaliser le jeune combattant, à ne lui donner qu'un corps abstrait, propre à la gloire éternelle comme sur terre il avait été promis à la gloire militaire ("ses chefs l'ont proposé pour la croix de guerre"). En définitive, c'est l'image d'un soldat chrétien exemplaire que le "bêta" d'Orthez<sup>64</sup> propose à ses lecteurs. Le poète Léo Latil ne peut être qu'un zéléateur de son Église. Son écriture poétique ne visant qu'à "apporter sa pierre de fidèle à l'édification du temple du Seigneur", le jeune homme ne pouvait donc qu'aspirer à la prêtrise. À la limite, son domaine n'était pas de ce monde. La fonction de cette voix (au sens de parole et d'écriture) ne pouvait être que celle d'un intercesseur (on retrouvera ce terme dans la lettre destinée à Jeanne Latil). Le saint juvénile n'est pas mort réellement puisque le divin continue de parler à travers lui.

---

<sup>61</sup> à quelques exceptions près, comme celle de Romain Rolland

<sup>62</sup> C'est nous qui soulignons

<sup>63</sup> Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p.20, Paris, éditions Gallimard, coll. La Pléiade, 1962.

<sup>64</sup> C'est ainsi que Barrès qualifiait Jammes d'après Mauriac (op. cité , p.175)

Jammes donne ici le pendant de la formule par laquelle, on l'a vu, Barrès définissait le poète mort ("un Maurice de Guérin mais pur") :

Une voix pure qui ne s'est point tue, mais qui a été rappelée.

Dans sa lettre à Jeanne Latil, Jammes reprend pour l'essentiel le contenu de son article destiné au Journal *La Croix*. Cet envoi accompagne la parution de la plaquette consacrée à la correspondance de guerre de Léo. On peut y relever plusieurs métaphores significatives qui assimilent Léo Latil aux éléments naturels. L'œuvre écrite de Léo est semblable à une fleur :

on dirait que chaque feuille est d'une violette qui s'y cache : sa modestie est le parfum de sa poésie.

On trouve confirmée ici la vertu "sanctifiante", l'humilité, mais aussi la mention de l'artiste, du poète dont l'esthétique faisait écho à celle de l'ermite d'Orthez. Plus loin, Jammes assimile la correspondance publiée à "une gerbe merveilleuse". Il évoque "la hauteur de cette gerbe" et il invite à s'incliner devant la qualité du blé dont "elle est issue". Au-delà des paroles consolatrices destinées à une famille très éprouvée, il s'agit pour Jammes de souligner que la vie terrestre du jeune Aixois est le garant d'une vie éternelle :

il ne pouvait guère monter plus haut, sinon au ciel.

Le jeune poète mort joue ainsi un rôle essentiel pour toute la communauté catholique, et en premier lieu pour Jammes lui-même :

j'ai tant besoin de son intercession et j'en éprouve tellement le bienfait.

L'image posthume de Léo Latil est donc figée durablement dans le monde littéraire par deux parrains prestigieux pour qui la mort est le moment décisif de cette jeune vie. Pour Barrès, la mort de Latil symbolise l'héroïsme de la jeunesse française. Pour Jammes, elle est l'efflorescence du nouveau catholique.

On peut encore ajouter à ces témoignages la mention de Paul Claudel dans sa lettre à Milhaud du 18 mars 1916 :

C'était un héros et un saint. Dans la lumière où il est, il supplie pour la France et pour vous<sup>65</sup>.

Au-delà de la formule un peu convenue, Claudel, prestigieux aîné éperdument admiré, semble faire la synthèse entre les deux images que nous ont précédemment proposées Barrès et Jammes. La récurrence des formules ("héroïsme et sainteté") n'est pas accidentelle. Le destin individuel prend son sens dans le grand souffle épique de la France en armes. La consolation relève du surnaturel et du sacré qui donne à la formule son aspect péremptoire et définitif. Comme Jammes, le poète catholique, ne semble pas douter de la profonde correspondance entre la tradition chrétienne et la tradition juive dont relevait Milhaud. Cet aspect surprenant dans une sensibilité de tradition romaine au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup> mérite d'être relevée ici avant de faire l'objet d'un examen plus systématique<sup>67</sup>.

Il reste à mentionner enfin un article beaucoup plus tardif d'Armand Lunel dans le *Figaro Littéraire*<sup>68</sup>. Lunel reprend les deux thèmes, héroïsme et sainteté, déjà entremêlés par Claudel, sous la forme suivante :

La béatitude conquise par l'immolation.

La formule est d'autant plus significative qu'elle est écrite par un témoin direct, trente-huit ans après la mort du jeune homme. La dimension spirituelle prédomine ici sur l'aspect proprement héroïque, c'est elle qui met en perspective le destin du jeune homme et l'inscrit ainsi dans une tradition qui "exprime un de ces moments de la sensibilité humaine qui sont éternels".

#### 5.4.3 L'image officielle

---

<sup>65</sup> in *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, Cahiers Paul Claudel (3)*, p.47, N. R. F., Gallimard, Paris, 1961, 369 pages.

<sup>66</sup> on connaît les rapports difficiles entre le catholicisme romain et le judaïsme à cette époque

<sup>67</sup> dans la septième partie de cette étude plus précisément consacrée à Claudel.

<sup>68</sup> Armand Lunel, "Du nouveau dans le *Journal intime* : Voici *Les Cahiers* de Léo Latil, ce "jeune frère de Maurice de Guérin", *Le Figaro Littéraire*, samedi 8 mai 1954. Cet article accompagnait le projet de publication des *Cahiers*, mais l'intention ne put se concrétiser.

La plaquette<sup>69</sup> des lettres de Léo Latil, publiée par la famille, participe de cette sorte de Tombeau-Hommage. Elle compense en quelque sorte la disparition du corps de Latil et maintient la mémoire de l'héroïsme du jeune homme. Remarquons d'abord qu'elle n'a pas été décidée par l'ami de Darius Milhaud. Elle est le fruit d'une double décision posthume, éditoriale et familiale, et vise à présenter la grandeur du sacrifice d'un jeune héros sur l'autel de la Patrie. Ces quelques pages sont accompagnées d'un avant-propos, signé des initiales H.B., qui insiste sur l'enracinement aixois de Léo Latil :

Par sa mère il appartenait à une de ces anciennes familles lettrées et libérales, qui faisaient jadis l'honneur de la noble ville. [...] On retrouvait en lui sa grâce [...] et sa spirituelle douceur. [...]

Il devait beaucoup à cet homme<sup>70</sup> d'une vive foi et d'un grand courage, beaucoup aussi à ses maîtres du collège catholique et à l'insigne philosophe<sup>71</sup> de la Faculté d'Aix sous la direction duquel il prépara sa licence en philosophie<sup>72</sup>.

À la fin de la "frêle brochure si belle et si bienfaisante"<sup>73</sup>, on trouve deux lettres de ses chefs qui donnent une autre image du soldat disparu. Si, selon la célèbre formule de Sartre dans *Les Mots*, on entre dans un mort comme dans un moulin, les différents éclairages que nous découvrons semblent en être quelque peu la preuve. Les militaires l'ont annexé sans vergogne, avec autant de certitude et de bonne conscience que le parti catholique lui avait promis un avenir dans la prêtrise. Qu'on en juge par ces quelques extraits qui peuvent laisser rêveur :

Il a grandement honoré son drapeau, le nom qu'il porte et sa famille a le droit d'être fière de lui. Sans nul doute, si

---

<sup>69</sup> Léo Latil, (1890-1915), *Lettres d'un soldat*, Paris, Blond et Gay, 1918, (in 18), 48 pages.

<sup>70</sup> son père, le Dr Latil

<sup>71</sup> Maurice Blondel

<sup>72</sup> *Lettres d'un soldat*, ouvrage cité, p.4

<sup>73</sup> *ibid.*, *Avant-Propos*

Dieu ne l'avait rappelé à lui, il aurait pu fournir une belle carrière militaire<sup>74</sup>.

Monsieur, laissez-moi tout d'abord vous féliciter d'avoir eu un tel fils. Le Sergent Latil [...] était un modèle pour tous [...]. Ne pleurez pas, Monsieur, votre fils est mort en héros. [...] Il s'est affaissé sans dire un mot, frappé d'une balle en pleine poitrine; il est tombé face à l'ennemi, indiquant encore par la position de son corps, la direction à ses hommes. [...] Votre seule consolation sera probablement de savoir qu'il repose en terre reconquise, car nous avons sérieusement avancé. [...]

Recevez, Monsieur, avec mes félicitations pour la mort de votre brave enfant, mes condoléances émues<sup>75</sup>.

Le propos est ici suffisamment clair. La mort au combat constitue à elle seule la preuve de la destinée héroïque. On a une description stéréotypée de l'assaut où le corps et ses souffrances disparaissent dans les formules convenues ("balle en pleine poitrine, il est tombé...") pour laisser place à une image, grave certes mais en quelque sorte aseptisée, de la mort violente. ("il repose")

Le 14 avril 1916, on trouve une lettre d'un ami à un autre ami - tous deux non identifiés - qui infirme quelque peu cette image d'une mort idéalisée et quasiment abstraite :

Latil tombe en entraînant sa section, après que CH... eut été grièvement blessé. Frappé en plein coeur, il est mort instantanément sans prononcer un mot. Il avait le visage calme et une toute petite blessure qui n'a pas saigné. [...] Pour comble de malheur, nous n'avons pu retirer les corps de nos camarades morts ou blessés. C'était un ordre. [...] Voilà une bien triste lettre mon pauvre ami. Où sont nos rêves <sup>76</sup>?

Le camarade de combat rend la mort présente à travers ses yeux de témoin direct. Le tragique est souligné par les notations nues où les seuls commentaires font allusion au malheur "redoublé" par l'obligation d'abandonner les morts sur le terrain, une insondable tristesse émane de toute cette lettre. L'interrogation finale souligne un hiatus entre rêve et réel

---

<sup>74</sup> Lettre au Docteur Latil du Lieutenant-Colonel G. du 15 octobre 1916, in *Lettres d'un soldat*, p.43

<sup>75</sup> Lettre au Docteur Latil du Lieutenant K. du 28 octobre 1916, *ibid.* p.43

<sup>76</sup> *ibid.*, p.41



qui peut expliquer de la part des supérieurs hiérarchiques le parti pris héroïsant (masquant par là l'insoutenable vision d'un corps blessé ou mourant, laissé à l'abandon sur la ligne de front et donc sans sépulture), parti pris qui s'oppose à la résignation des hommes du rang ou des petits gradés.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ces témoignages des souvenirs ultérieurs de Darius Milhaud :

Le 27 septembre 1915, tandis que je traversais la place de Villiers, je ressentis une défaillance physique extrêmement intense qui dura pendant quelques secondes. Je pensai immédiatement à Léo et craignis qu'il ne lui fût arrivé malheur. J'appris plus tard que cette angoisse avait exactement coïncidé avec sa mort<sup>77</sup>.

Le malaise physique, sur lequel Milhaud insiste de façon assez paradoxale - à la fois de manière très pudique puisqu'il échappe à toute verbalisation mais suffisamment profond pour signaler la véritable symbiose qui pouvait exister entre les deux jeunes gens - ne permet guère de tirer de conclusions définitives sur l'influence exercée par Léo sur Darius. Certes, dans *Ma Vie Heureuse*, on peut lire les lignes suivantes :

Je pense que Léo serait probablement devenu prêtre de campagne. [...] [Il était dominé] par un esprit de sacrifice profond et une résignation absolue<sup>78</sup>.

Ces propos semblent reprendre les images que nous avons rencontrées précédemment (aussi bien chez les écrivains que chez les militaires), mais les formulations sont très vagues, très floues. L'adverbe dubitatif ne permet guère d'établir avec précision la place que Léo Latil occupe exactement dans la formation de la sensibilité du compositeur, tout particulièrement sa sensibilité artistique et, pour ce qui nous intéresse, l'influence exercée par le jeune écrivain dans la découverte des textes poétiques. En accréditant une image entièrement spiritualisée, détachée des vicissitudes de ce monde, le compositeur, dans une démarche de piété amicale, où le dévouement le plus

---

<sup>77</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.60

<sup>78</sup> *ibid.* p.23

sincère et désintéressé n'est à mettre aucunement en doute, nous livre une représentation uniforme, on pourrait même dire simpliste du personnage et de la relation amicale passionnée qui fut la leur jusqu'à ce que la tragédie du 27 septembre 1915 suspende abruptement le dialogue.

#### 5.5. L'œuvre de Latil

L'œuvre publiée de Léo Latil, confidentielle dans sa diffusion, est entièrement posthume. Elle ne rend compte que d'une infime partie de l'ensemble des manuscrits dont Darius Milhaud fut le dépositaire exclusif, selon le vœu de Léo Latil, dans le testament rédigé juste avant son départ pour l'armée.

La plaquette déjà évoquée de lettres de guerre (une trentaine) parue sous le titre de *Lettres d'un soldat*, un volume de vers (seize pièces), *Poèmes*, en constituent les deux seuls témoignages publics. Paradoxalement ces deux ouvrages renvoient aussi bien à l'écrivain, Léo Latil, qu'aux "inventeurs" (au sens juridique du terme) de l'œuvre la famille pour les lettres (Darius Milhaud parle du choix du Docteur Latil<sup>79</sup>) et Darius Milhaud lui-même pour le recueil de vers<sup>80</sup>.

Nous avons déjà abordé *Lettres d'un soldat* à propos de l'image posthume que l'on avait pu proposer du jeune militaire mort au combat. L'édition conservée à la Bibliothèque Nationale date de 1918 et fait partie d'une série de publications sur la guerre regroupées sous le titre général de *Pages actuelles 1914-1918*<sup>81</sup>. Si l'on en croit Milhaud lui-même et la lettre de Paul Claudel déjà citée, cette édition avait été précédée d'une publication chez Plon. À moins que tous ces témoignages ne fassent allusion à la publication de quelques lettres dans le quotidien le *Correspondant*<sup>82</sup>.

Que nous apprend cette plaquette de quarante-huit pages sur Léo Latil lui-même ? Si l'on s'en tient aux seules lettres, en excluant provisoirement les

---

79 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.61.

80 *ibid.*

81 *ibid.* ouvrage cité

82 le 25 janvier 1916

pages qui les accompagnent<sup>83</sup>, le sentiment qui domine est celui d'une intense joie de vivre avec la sensation d'appartenir doublement au monde (d'une part la nature, d'autre part les hommes). On suit l'émerveillement du jeune homme devant les beautés du paysage avec la certitude du poète d'être en harmonie avec l'équilibre qui s'en dégage. On découvre le ravissement de ce solitaire qui se frotte aux gens du peuple, goûtant ce que Malraux appellera un peu plus tard la "fraternité virile"<sup>84</sup>.

Ces lettres publiées débutent le 2 novembre 1914 et se terminent avec un ultime message daté du 27 septembre 1915, jour de la mort de Léo Latil. Les correspondants sont principalement le père, pour les raisons de choix exposées précédemment, et quelques amis désignés par des initiales. Aucune lettre explicitement adressée à Darius Milhaud dans cette publication, sinon des formulations dans le courrier de fin décembre 1914 qui pourraient laisser supposer la réutilisation d'une lettre adressée à l'ami d'adolescence. Or une copie dactylographiée d'un ensemble inédit de 35 lettres adressées à Darius Milhaud, allant de septembre 1914 au 23 septembre 1915<sup>85</sup>, nous permet de relier les préoccupations du jeune homme à celles de son ami compositeur, qui, réformé, se dévouait alors au Foyer Franco-Belge dans son désir de participer à l'effort de guerre du pays mobilisé.

En attendant que l'intégralité de cette correspondance soit rendue publique (en particulier les lettres de Darius lui-même), on essaiera de comprendre comment la double thématique déjà mentionnée (le rapport avec la nature d'une part, le contact avec les hommes d'autre part) intervient dans les rapports entre les deux jeunes gens. Le regard rétrospectif qui nous permet de prendre conjointement connaissance de ces deux volets de la correspondance aide à comprendre le traitement que Darius Milhaud réserva

---

<sup>83</sup> *l'Avant-Propos*, les annexes constituées par les lettres de ses camarades et de ses chefs ainsi qu'une *Lettre écrite à un ami, le lendemain du congrès eucharistique de Lourdes* enfin quelques lignes de son testament, rédigé le 29 octobre 1914, veille de son départ

<sup>84</sup> in André Malraux, *L'Espoir*.

<sup>85</sup> liasse de documents se trouvant dans les archives de Madeleine Milhaud

aux manuscrits en sa possession après septembre 1915 et sa décision de publier le recueil de *Poèmes* à Rio en 1917.

Les deux jeunes gens se sont quittés à l'automne 1914 pour ne plus jamais se revoir. Ils vivent indépendamment l'un de l'autre des expériences souvent terrifiantes. Leur amitié est inquiète, d'autant plus vive qu'elle se sait menacée par les circonstances. Revient très souvent la formule : "Je pense à toi". À cet égard l'ultime message adressé à Darius est tout à fait significatif :

Dans les bois, un jour, deux jours avant la bataille? Je pense bien à toi. Il faut prier. Je t'embrasse<sup>86</sup>.

Les craintes de l'éloignement non seulement géographique mais affectif, intellectuel, spirituel même reviennent très souvent :

Mon Dada - moi t'abandonner ! je me reproche encore d'être parti, de t'avoir laissé et je pense à toi si constamment, t'associant dans mon cœur au mouvement si élevé de ces montagnes neigeuses<sup>87</sup>.

Léo Latil exprime sa hantise de se retrouver à l'écart d'une vie qui le fascine et prépare déjà un après guerre, tout en n'écartant jamais l'idée de sa mort prochaine :

J'ai peur des habitudes nouvelles que tu as dû prendre et où je ne suis pas [...] après, si je reviens, je pense que je devrais rêver moins et vivre plus parmi les hommes, pour eux<sup>88</sup>.

Il s'agit donc d'éclairer toute une facette de la sensibilité du compositeur dans ce dialogue qui souffre de l'absence des lettres du musicien. Mais les allusions de Latil sont suffisamment éclairantes pour permettre quelques caractérisations significatives.

L'aventure militaire se traduit d'abord par une attention accrue à la nature qui l'environne. Léo Latil, on le verra en abordant la plaquette de vers intitulée *Poèmes* ou le *Journal*, a toujours été très sensible au cadre dans

---

86 23 septembre (1915)

87 lettre 3 non datée sans doute début novembre 1914

88 9 septembre 1915 (lettre 33)

lequel il évoluait. Toutes les nuances du paysage traversé sont notées avec scrupule, c'est une des constantes dans le commerce amical entre le jeune poète et le jeune compositeur. Les premières lettres datées de novembre 1914 et expédiées de Briançon insistent sur le contraste entre "le train luisant de pluie"<sup>89</sup>, qui arrache le jeune mobilisé à la vallée pour le conduire en altitude dans la pureté de la lumière et de la neige des montagnes découvertes le lendemain matin (à son père il parle d'"une longue journée pluvieuse, dans cet interminable train qui remontait la vallée de la Durance"<sup>90</sup>). Rien de bien original en soi. On ne peut voir là que la résurgence d'un lieu commun romantique qui, à travers une thématique rousseauiste, particulièrement sensible dans *La Nouvelle Héloïse*, a été maintes fois réutilisée par les poètes de la seconde génération romantique comme Vigny dans *La Maison du Berger* par exemple. Il s'agit d'opposer aux miasmes délétères de la civilisation des vallées, la pureté roborative des sommets non pervertis par la méchanceté des hommes. On retrouve de façon explicite ce thème de la régénérescence puisque malgré le calendrier, Léo Latil voit les montagnes rosir "dans un ciel de printemps"<sup>91</sup>. On est en novembre rappelons-le. Lieu commun donc qui semble promettre au jeune homme une nouvelle naissance et par là même une rupture avec la vie qui précédait. C'est le message explicite qu'on peut lire dans *Les Lettres d'un Soldat*.

Mais la connivence entre les deux jeunes gens est telle que leurs découvertes communes de textes littéraires contemporains permet à Léo de traduire pour son ami (dans la correspondance inédite) cette impression par une allusion poétique. *Les Cahiers et Les Poésies d'André Walter* (1891) de Gide constituent en l'occurrence la référence qui va permettre aux deux jeunes gens de communier dans les mêmes impressions. Il s'agit simplement d'un signe de connivence, sans qu'un développement explicite soit nécessaire.

---

<sup>89</sup> lettre 2, novembre 1914

<sup>90</sup> Briançon, 2 novembre 1914 L.D.S., p.5

<sup>91</sup> lettre 2, novembre 1914

On peut vérifier par ailleurs la connaissance intime de ce recueil dans les confessions plus tardives de Darius. Dans ses *Mémoires* celui-ci situe vers 1912 sa découverte du livre de Gide :

J'achetai aussi d'occasion *Les Cahiers d'André Walter*, avec une curieuse dédicace : "A Rodolphe Darzens, poète des cultes intimes et des tristes piétés." Ce livre, ainsi que *La Porte étroite*, eut sur moi une profonde influence<sup>92</sup>.

Léo écrit dans la lettre 2 de novembre 1914 :

La montagne est haute - pure - c'est le pays de Walter dans sa folle solitude.

Dans le poème de Gide n°XVI, *Montagnes*<sup>93</sup>, on trouve les vers suivants :

[...]

Montagnes ! de vos cimes l'on voyait d'autres montagnes  
Lointaines et baignant dans une lumière d'azur,  
Des plaines blondes et des campagnes illuminées  
Où nous n'irons pas ; tout un pays pâle et pur.

Nos yeux extasiés s'abreuveront de vos lumières  
Célestes, plaines blondes où nous ne cheminerons pas ! -  
Avant de redescendre vers la terre de prières,  
Vers notre terre de larmes, où soufflent les bourrasques.

L'arrachement au milieu familial, toujours très protégé et protecteur, est donc ressenti comme une expérience absolue, permettant de donner à l'esthétisme du jeune homme, par certains côtés, on le verra, très "fin de siècle", une dimension réellement vécue et donc d'inscrire cette image littéraire (opposition symbolique du bas /le mal/ et du haut /le bien/) dans ce que peut avoir d'essentiel l'échange amical (tout particulièrement l'aspiration à la pureté). L'ascèse prend ainsi valeur universelle et par le détour du texte littéraire, Léo garde un contact vivant avec l'ami éloigné. Le fait même que Léo Latil justifie son départ et son engagement par un recours à une

---

<sup>92</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.39

<sup>93</sup> André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, p.176, éditions Poésie/Gallimard, Paris, 1986, 314 pages.

référence poétique, dans la crainte d'être à l'origine de chagrin pour les autres (cette attitude est constante aussi bien dans sa correspondance avec sa famille que dans celle adressée à Darius Milhaud et ceci jusqu'aux derniers moments) souligne combien l'attachement passionnel de ces deux jeunes gens l'un pour l'autre doit à la littérature et à la création artistique.

Pourtant, au fur et à mesure que les mois passent et que les épreuves s'accumulent pour le jeune soldat, l'opposition entre la littérature et la nature se fait jour de façon insistante. En avril 1915, Léo écrit :

Pour moi, la littérature n'existe plus. La nature me console, elle est mon amie. Je suis dans son intimité, je tiens à elle<sup>94</sup>.

L'intention est bien de faire comprendre comment la guerre a révélé le jeune homme à lui-même et l'a détaché des valeurs fallacieuses sur lesquelles s'est construite la manière d'écrire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'examen du *Journal* fournira des indications précieuses à cet égard. D'un côté, le vrai, la nature, de l'autre côté le frelaté, la "littérature". La correspondance avec Darius Milhaud nous oblige à envisager les choses d'un point de vue un peu plus nuancé. Si dans la lettre 26 datée du 26 mai 1915, on trouve l'écho de la lettre (publiée) citée précédemment :

Moi, tu sais, la nature me console. Il n'y a plus de littérature. Elle est mon amie, je vis dans son intimité, je tiens à elle. J'ai connu tous ses moments de la nuit et du jour, j'ai vu naître chaque feuille. Elle m'abrite et me protège. Quand il pleut je pense : "que peut-il me venir de mal d'elle qui est tant mon amie ?"<sup>95</sup>

quelques lignes conclusives ouvrent d'autres perspectives :

Un soir que j'étais las, dans un vallon sauvage et tout confondu dans le brouillard lunaire, un rossignol s'est mis à chanter. J'ai cru pleurer.  
Je t'aime bien mon Dada

---

<sup>94</sup> in *Lettres d'un Soldat*, ouvrage cité p.21

<sup>95</sup> Lettre inédite, N° 26, 26 mai 1915

Léo Latil<sup>96</sup>

La lettre précédente du 3 mai 1915<sup>97</sup> signalait déjà la présence de ce chant du rossignol qui paraît faire partie d'une espèce de code secret renvoyant au bonheur de l'amitié partagée :

La nuit passée, nous marchions sous des bois - au bout du plateau nous avons découvert sous la lune voilée un bas-fond où reposait un brouillard laiteux. J'ai entendu le rossignol pour la première fois<sup>98</sup>.

On se souvient que dans les *Quatre Poèmes de Léo Latil* op.20, la troisième des mélodies avait été écrite précisément sur un poème intitulé *Le Rossignol* (qui fournira une thématique importante du *Troisième Quatuor* déjà longuement évoqué). La correspondance ne peut être fortuite entre l'émotion, aussi discrète qu'en soit l'expression, et ce souvenir d'une page littéraire précise. L'allusion renvoie aussi bien au souvenir de la félicité des amis réunis dans un univers paisible, qu'à la collaboration pour le travail commun, ravivant la douleur du jeune soldat confronté à la brutalité des combats.

On en a la preuve un peu plus tard lorsqu'en réponse à Darius Milhaud lui relatant le concert du foyer Franco-Belge à Paris du 22 mai 1915<sup>99</sup>, où Jane Bathori, accompagnée au piano par Darius Milhaud lui-même, créa ces quatre mélodies op.20, Léo Latil écrit :

Mon ami. J'ai reçu hier au soir ta lettre. J'avais reçu avant les deux mots que tu m'écrivais et le programme de ton concert. Ah ! nos poèmes. Sais-tu, mon pauvre ami, je ne sais plus ce qu'ils sont. Je n'entends plus ni les mots ni la musique et pourtant à certaines heures j'aurais tant besoin d'entendre, d'entendre surtout ton *Alissa* ou d'autres de tes œuvres dont j'ai gardé l'émotion dans mon cœur et dont je ne sais plus les noms<sup>100</sup>.

---

96     ibid.

97     lettre inédite, N° 25, 3 mai (1915).

98     ibid.

99     *Catalogue des Œuvres de Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.455.

100    lettre inédite N° 27 (juin 1915).



La littérature n'a donc pas disparu de l'univers de Latil, elle a pris une autre direction, rejetant dans un passé révolu la création d'hier, mais laissant envisager d'autres développements où, là encore, Darius Milhaud est étroitement associé. Ce qui est visé, c'est bien l'émotion esthétique toute pure, débarrassée de "l'habillage" institutionnel ou mondain qui risque de fausser la sincérité de la création elle-même.

On peut mentionner ici dans cette même lettre, le refus indigné d'une littérature de propagande niaise qui alimentait la presse de l'époque :

L'autre jour, un numéro du Journal m'est tombé sous la main et j'ai vu "des contes" de L.D. Mardrus et d'A. Hermant sur la "guerre". J'ai été effaré de voir que cela continuait, cette littérature imbécile et que ces *pauvres* faisaient de la "guerre" leur pâture et sans la connaître l'avaient mise (sic) à leur mesure. Comprends-tu cette petitesse - des circonstances tragiques vous détruisent ou détruisent votre horizon, vos habitudes, et ne pas se laisser détourner et demeurer paisible et niais<sup>101</sup>.

L'esprit critique est donc bien toujours quelque part en éveil, révélant la place qu'occupe la création littéraire dans l'existence du jeune homme. Si chez lui l'expérience de la guerre invalide de façon définitive une certaine pratique indigne de l'écriture, sa curiosité et sa sensibilité en sont d'autant plus vives. Elles se traduisent d'abord par des demandes répétées et insistantes de livres, de poésie, dans une espèce de désir désespéré de vivre au-delà des moments atroces que pouvait réserver la station usante dans les tranchées :

Que lis-tu <sup>102</sup>? Ecris-moi - dis-moi les romances effrayées et craintives que les âmes sensibles peuvent chanter devant de si grandes et si atroces souffrances. [...] As-tu trouvé des livres ? <sup>103</sup> [...] Ecris-moi, écris-moi ta musique, envoie-moi tes programmes, et quelques pages de quelques livres ou revues avec des vers. Je ne puis écrire le mot *poème* sans en être

---

101    ibid.

102    fin 1914, lettre 5

103    fin 1914, lettre 7

bouleversé<sup>104</sup>. [...] Envoie-moi une page arrachée d'un livre où il y ait des vers -ceux que tu voudras<sup>105</sup>. [...] Et puis si tu trouves de drôles de petites choses dans les revues, tu peux me les envoyer<sup>106</sup>.

Le goût pour la littérature ne se limite pas à la lecture, il y a aussi chez lui le désir intense de retrouver l'inspiration poétique que les occupations de sa vie de soldat ont quelque peu perturbée. Au tout début de son incorporation, les servitudes militaires (on doit y voir très probablement une autre allusion à Vigny) étaient vécues dans un enthousiasme quelque peu puéril :

Je ne céderais ma place pour rien au monde ; la meilleure façon de ne pas sentir peser la servitude militaire<sup>107</sup> est de courir aux corvées de balayage, de charbon etc., d'y entraîner les camarades<sup>108</sup>.

La suite de la correspondance intime laisse percer tout le désarroi d'un être fragile et presque broyé par l'horreur quotidiennement vécue :

[...] Pour vivre, c'est-à-dire pour n'être pas une pauvre loque anéantie<sup>109</sup>.

La création poétique paraît l'unique échappatoire pour maintenir vivante, réelle, la relation amicale. Au printemps 1915, on peut suivre les différentes phases de l'élaboration d'un texte poétique. Ce sera la seule allusion au travail de l'écrivain dans cet ensemble de lettres. Trois remarques incidentes permettent de suivre la cristallisation du poème, d'en imaginer la thématique. Ce texte, en définitive perdu, ne peut guère nous donner d'autres précisions :

J'ai pu écrire quelques pauvres lignes sur un carnet. Je me souviens maintenant, je me souviens de notre été dernier, de ce mois de juin<sup>110</sup>. [...] Raconte-moi les poèmes de Magnard,

---

104 février 1915, lettre 12

105 vendredi mars (?) 1915 lettre 16

106 21 juin 1915, lettre 28

107 souligné dans le texte

108 *Lettres du Soldat*, ouvrage cité, p.5, 10 nov.1914

109 lettre 27, mai/juin 1915

110 lettre 18, sans date, sans doute mars 1915

quel texte ? je t'enverrai un poème, si ces changements nous laissent le repos que je prévois<sup>111</sup>.

Il faut rappeler ici que Darius Milhaud a été bouleversé par la mort tragique d'Albéric Magnard, victime de l'avancée des troupes allemandes, et que le jeune musicien prit une part active à la défense de l'œuvre de ce compositeur qui lui semblait caractéristique de la grandeur de la musique française<sup>112</sup> :

Je ne sais où est mon poème dont je te parlais. Je me souviens qu'il y avait un étang à l'aurore et qu'elle m'invitait à retrouver le ciel ancien de mon âme et à l'aimer<sup>113</sup>.

La prééminence de la volonté créatrice sur l'abandon aux aléas de la vie au front semble être l'unique moyen de préserver l'avenir et d'imaginer une vie future où le couple amical pourrait redztrouver tout son épanouissement :

Moi aussi je pense malgré mon courage aux ombrages aixois, à ma campagne, à l'Enclos, et à travailler à tes côtés - travailler, travailler, - dans Paris<sup>114</sup>. [...] Raconte-moi de petites histoires, mais surtout toi. je ne veux pas te retrouver nouveau ou différent. Je suis bien le même moi, je n'ai pas fait d'amis nouveaux sinon la pluie et les étoiles - et toujours il me faut entrer dans une Église - ou penser en moi-même à nos musiques pour me consoler<sup>115</sup>.

Si, à Paris, Darius Milhaud avait rencontré Paul Claudel dès 1912, aidé par une recommandation de Francis Jammes, Léo Latil, resté à Aix n'avait pu entrer en contact avec le poète éperdument admiré. Celui que le poète d'Orthez désignait comme "un paquebot fumant" avait, on le sait, fraternisé aussitôt avec le jeune compositeur inconnu (le "vous êtes un mâle !" est resté célèbre<sup>116</sup>). L'admiration lointaine est revivifiée dans la correspondance, Léo semble vouloir retrouver la période où lui-même permettait à Darius

---

111 lettre 22, sans date, sans doute mars/avril 1915

112 voir dans *Ma Vie Heureuse, Notes sans musique* et la conférence inédite évoquée dans la troisième partie de cette étude à propos du poème de Lamartine.

113 lettre 25, 3 mai 1915

114 lettre 6, non datée, sans doute fin novembre/début décembre 1914

115 Lettre 12, de Meximieux non datée, sans doute février 1915

d'entrer en contact avec Jammes. Il parle sans arrêt de “notre B.E.” (c'est à dire *La Brebis Egarée*, la pièce de théâtre de Jammes à partir de laquelle Milhaud écrira son opéra), prétexte du voyage commun de l'immédiat avant-guerre auprès du poète béarnais.

Et combien fais-tu chaque jour de notre B.E. ? <sup>117</sup> [...] Je sais que tu travailles à notre B.E., le matin sans doute et je te vois sortant dans ce soleil pauvre et charmant des après-midi de décembre et puis est-ce qu'il n'y a pas une autre musique navrée ou amère et révoltée qui t'a pris? <sup>118</sup> [...] Ai-je bien compris, as-tu fini notre B.(sic) ? Il aurait fallu qu'elle s'achève dans un moment d'aussi triste et douloureuse angoisse ? Mais que tu dois être fatigué de tant de travail<sup>119</sup>. [...] Ecris-moi ton travail et si tu as beaucoup modifié dans la B.E. ? <sup>120</sup> [...] Te voilà dans ton travail, que vas-tu commencer ? as-tu fini la réduction de la B.E.? <sup>121</sup>

Presque de la même façon, toutes les dernières lettres implorent le correspondant parisien de lui communiquer tout ce qu'il peut connaître de Claudel :

Qu'a dit Claudel dans sa conférence? <sup>122</sup> [...] Raconte-moi Claudel - raconte-moi bien<sup>123</sup>. [...] Raconte-moi Claudel<sup>124</sup>. [...] As-tu pu causer un peu intimement avec Claudel ?- ou bien l'agitation de la maison, de tant d'enfants vous séparait-elle? <sup>125</sup>

La phrase continue naturellement avec ce qui semble l'essence même des préoccupations du jeune homme, à savoir la survie de cette amitié donnée comme la condition même d'un avenir qu'ils savent tous deux aléatoire :

---

116 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.41  
 117 Lettre 7, non datée, sans doute décembre 1914  
 118 Lettre 8, sans date, sans doute décembre 1914  
 119 Lettre 10, non datée, sans doute fin décembre 1914  
 120 Lettre 30, 5 août 1915  
 121 Lettre 34, 18 septembre 1915  
 122 Lettre 24, Pâques 1915  
 123 Lettre inédite 28, 21 juin 1915  
 124 Lettre inédite 32, 2 septembre 1915  
 125 Lettre inédite 33, 9 septembre 1915

C'est une année qui nous sépare. J'ai peur des habitudes nouvelles que tu as dû prendre et où je ne suis pas. Ce n'est pas la même chose moi, tu sais, je n'ai vécu que sur moi-même. Les mêmes rêveries m'ont conduit, accompagné - quelque méditation la même continuée, qui aboutit toujours aux mêmes résolutions pour être meilleur, plus à la hauteur de la tâche si belle- après, si je reviens, je pense que je devrais rêver moins et vivre plus parmi les hommes, pour eux<sup>126</sup>.

Les renseignements sollicités sur Claudel sont donc bien une manière d'entrer dans l'intimité créatrice du jeune compositeur ami. L'on a déjà vu combien Léo Latil se sentait presque co-auteur de la musique de son compatriote. Mais au-delà de ce souci proprement esthétique, on ressent la terrible angoisse de cet écorché vif qui redoute de se trouver à l'écart des préoccupations artistiques (par opposition au morne prosaïsme de la vie militaire), et parisiennes (par opposition au provincialisme aixois) de cet ami précieux déjà à l'aube d'une prestigieuse carrière.

Il y a dans ces lettres une tentative poignante de réactualiser par l'écrit le souvenir de la merveilleuse harmonie du mois de juin 1914 auquel Léo Latil, comme Darius Milhaud, font si souvent allusion. N'oublions pas aussi que la dédicace du Troisième Quatuor ramène à ce moment décidément heureux : "en souvenir du printemps 1914".

Enfin, dans une lettre avant l'ultime combat, Léo Latil pose de façon pressante des questions à propos du poète-ambassadeur :

Mais tu ne me parles pas assez de Claudel. Ne travailles-tu pas avec lui ? Et qu'est-ce qui le tourmente ? <sup>127</sup>

La littérature et tout particulièrement la poésie, sont donc restées bien vivantes dans l'horizon du jeune homme qui prétend parfois, sans qu'on puisse suspecter la moindre pose (la vie au front dispensait de ce genre de coquetterie), s'être éloigné de tout cet univers artificiel. La correspondance inédite avec le compositeur permet de corriger l'image par trop édifiante du jeune soldat telle que les lettres publiées tentent d'en imposer la forme.

---

<sup>126</sup> Lettre inédite 33, 9 septembre 1915

<sup>127</sup> Lettre inédite 34, 18 septembre 1915

Le recueil des *Lettres d'un Soldat* permet de renforcer l'image idéale du combattant pour lequel le sacrifice suprême fait partie du devoir réclamé par la Patrie. Les ligues d'anciens combattants sauront habilement utiliser cette héroïsation dans les années trente dans des entreprises suspectes et dangereuses. La figure de Léo Latil se prêtait particulièrement bien à cette entreprise. Son innocence devient même un atout pour renforcer l'idée que cette guerre, juste et légitime, donnait un sens à la mort du combattant. Une lettre adressée *À un enfant* est formulée ainsi :

Cher Felix

[...] La guerre, tu sais, c'est bien amusant, on est dans des bois très épais, avec beaucoup d'arbres et de fourrés. On marche là-dedans à quatre pattes tout doucement comme quand on joue à cache-cache et puis, si on voit un Boche, pan, pan, on lui tire un coup de fusil et on le tue comme une mauvaise bête qu'il est. Il n'a même pas le temps d'écrire à sa maman. Bientôt nous les aurons tous tués ou chassés et nous irons dans leurs maisons verser des pots de confiture dans les pianos. Ils seront très ennuyés<sup>128</sup>.

Ce ton volontairement puéril se retrouve d'ailleurs dans une autre lettre où Latil félicite une jeune mère pour la naissance d'un petit garçon :

Chère M...,  
[...] Et puis, comme le poilu est un objet qui n'est pas du tout incassable, il faut bien songer à le remplacer<sup>129</sup>.

La communication au public de ces lignes, qui tranchent sur le ton plutôt grave de l'ensemble de la correspondance, vient renforcer une image quelque peu franciscaine du personnage, sensible aux petits, capable d'humour pour mieux faire passer le message héroïque. Une fois de plus, les caractéristiques d'une littérature édifiante et exemplaire sont sensibles.

Les moments de détente dans les lettres adressées à Darius sont d'une toute autre veine. Ils sont toujours un rappel de souvenirs communs où les références littéraires jouent un rôle essentiel. Les manœuvres militaires les

---

<sup>128</sup> Léo Latil, *Lettres d'un soldat*, ouvrage cité, p.15

<sup>129</sup> *ibid*, p. 27

plus dangereuses, comme une patrouille de reconnaissance près des tranchées ennemies, donnent l'occasion de faire allusion à la culture commune des deux jeunes gens. N'est-ce pas le personnage de Kim, emprunté au roman éponyme de Rudyard Kipling, qui permet de dédramatiser cette situation dangereuse entre toutes ? :

[...] On se hisse sur les bras au-dessus du parapet et l'on avance prudemment, patiemment, en rampant sur la terre molle. Il faut d'abord se dépêtrer des fils de fer français puis on est sous le ciel libre entre les tranchées ennemies. Les Allemands envoient constamment de grandes fusées qui illuminent brusquement la terre noire. Alors on est comme une loque étendue confondue dans les mottes, puis on avance encore, pourquoi les balles meurtrières font-elles un bruit si subtil et si spirituel ? Kim aurait aimé cette promenade nocturne<sup>130</sup>.

Le ton, quelque peu badin, n'a pas la même fonction que celui employé dans la lettre adressée au jeune Félix citée précédemment. Un article de la presse locale provençale, relatant un concert à Aix dans la cathédrale Saint-Sauveur le 26 décembre 1912, avait été signé précisément de ce pseudonyme de Kim, dissimulant l'identité du fils du Docteur Latil ! Le roman de Kipling, *Kim*, comme *Le Livre de la Jungle*, constituent des références qui permettent de faire le départ entre les "élus" (capables d'accéder aux joies de l'esprit) et ceux que Théophile Gautier, comme Robert Schumann, appellent les Philistins. Dans ce cas précis, il s'agit pour Léo Latil de célébrer les talents musicaux de son ami, connu alors localement pour ses talents de violoniste<sup>131</sup>. L'œuvre de Kipling semble donc faire intimement partie d'un univers mental, où les jeunes gens communient dans leurs exigences de rigueur et d'élévation spirituelle. Dans le *Journal* de Léo, les notations

---

<sup>130</sup> Lettre inédite 20, non datée, sans doute mars 1915

<sup>131</sup> Darius Milhaud ne joue pas comme les autres exécutants ; à cause de sa (sic) musique qu'il compose, c'est avec son cœur qu'il joue les œuvres des maîtres et dans ces œuvres de Bach que l'on dit si froides (il s'agit de la Sonate en la mineur, du Concerto en la mineur et de la Sarabande), nous avons senti une émotion (oh! contenue, voilée de pudeur), mais une grande émotion très large. Article de la presse locale sans référence et faisant partie des archives Léo Latil à la Bibliothèque Doucet.

abondent où les condisciples sans intérêt sont rejetés comme faisant partie des “singes”, ces Bandar-log, qui inspireront Charles Koechlin<sup>132</sup>.

L'allusion au roman, dans les circonstances dramatiques de la vie au front, va bien au-delà du simple clin d'œil. On pourrait y voir la constitution par l'écrit d'un “lexique” commun qui permet à l'ami lointain de participer à cette “promenade” pour le moins périlleuse. En même temps, c'est une manière de la rattacher au passé commun et de nier ainsi l'hiatus entre les années d'avant-guerre et la guerre elle-même.

### 5.6. À la recherche d'une reconnaissance éditoriale pour Léo Latil

La disparition de Léo Latil a bouleversé Darius Milhaud, on l'a déjà longuement évoqué. Elle sonne le glas de leur jeunesse, désormais révolue. Or le compositeur, dans son œuvre créatrice, a déjà été bien au-delà des pistes explorées en compagnie de l'ami d'exception ; il est prêt à risquer de nouvelles tentatives, dont on peut suivre les amorces depuis 1909, date de son installation à Paris. L'utilisation par le musicien du legs littéraire, expressément voulu et signifié par le jeune homme, comme on l'a déjà vu, témoigne d'une présence posthume du poète dans la sensibilité de Milhaud et nous invite à relire ces textes dans une double perspective : celle, certes, de l'auteur avoué (c'est-à-dire Léo Latil lui-même), mais aussi celle du lecteur “inventeur” privilégié qu'est Darius Milhaud. Cet ensemble de manuscrits, rappelons-le, est constitué par le *Journal*<sup>133</sup> et un ensemble de textes poétiques regroupant vingt-trois pièces recopiées dans trois cahiers paginés par Léo Latil lui-même<sup>134</sup>.

#### 5.6.1. François Mauriac

Faire publier ces poèmes s'impose comme un devoir moral impérieux à l'ami endeuillé. Très tôt, dès avant son départ pour le Brésil, Darius Milhaud

---

<sup>132</sup> je suis triste - j'ai peur de ce qui m'attend (à Aix) des occupations étroites et des singes (de retour de Paris, jeudi 9 novembre 1911, chemin de fer) Léo Latil, *Cahier bleu* n°2, inédit, p. 69.

<sup>133</sup> Six cahiers, nommés *Les Cahiers Bleus*, allant de novembre 1910 à mai 1914



tente de donner à Léo Latil sa “chance” d’exister en tant qu’écrivain à part entière. Il explore toutes les voies susceptibles de se prêter à une édition des manuscrits de son ami disparu. La publication confidentielle de Rio, sur laquelle nous nous pencherons dans les pages qui suivent, ne fut en fait qu’un pis-aller. Le devoir presque sacré que le compositeur s’est fixé, c’est-à-dire la publication des manuscrits en sa possession, ne pourra être mené à bien en Europe et ce n’est qu’au Brésil que l’entreprise pourra voir le jour. Milhaud n’a pourtant pas ménagé sa peine. Il a adressé les écrits que Léo lui avait confiés par testament à tous les écrivains de sa connaissance qui pouvaient avoir un poids quelconque dans le monde de l’édition. Mauriac avait très tôt fréquenté Francis Jammes et faisait partie des “poussins” pour lesquels Milhaud nourrissait par ailleurs des sentiments ambivalents comme on le verra dans le chapitre suivant. Il allait donc de soi de commencer par se tourner vers ce confrère qui pouvait sembler le plus proche en tant que disciple de Jammes. Dans sa réponse, François Mauriac tente d’établir un parallèle entre sa situation et celle du compositeur. Mauriac est à l’époque essentiellement poète, même si *L’enfant chargé de chaînes* a ouvert sa carrière de romancier. Le jeune catholique torturé précise avec une intuition prudente quels seront les enjeux de la mémoire dont Milhaud est dépositaire et il écrit après avoir lu le *Journal* :

Sa survie est suspendue à la vôtre ... mais tout cela est moins important que nous ne pensons -pour lui en tout cas... Là où il est, on n’attend plus rien de personne : c’est nous qui avons tout à attendre de ceux qui nous ont précédés !! ... Moi aussi, j’étais allé voir Jammes avec André Lafon à Orthez, comme vous avec Latil ...<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Le tout a été déposé à la Bibliothèque Jacques Doucet dans le fonds Milhaud.

<sup>135</sup> Lettre inédite, non datée, archives Milhaud. Madeleine Milhaud suggère 1916. Rappelons que Mauriac est alors engagé dans les formations du front de la Croix-Rouge, il ne part pour Salonique que le 2 décembre 1916.

Le parallèle était tentant pour l'auteur des *Mains Jointes*<sup>136</sup>. André Lafon<sup>137</sup> reste l'ami d'exception dont la perte est ressentie cruellement. Le romancier lui rendra hommage dix ans plus tard dans *La Vie et la Mort d'un Poète*<sup>138</sup>. Il l'évoque en ces termes :

Il était le plus inspiré d'entre nous... le plus près de Dieu et sans doute aussi l'être de qui je fus le plus aimé sur la terre, et envers lequel il me semble que je me suis montré moins ingrat qu'à l'égard de tous les autres<sup>139</sup>.

La symétrie entre ces deux affections brisées par la guerre est d'autant plus frappante que chez l'auteur de *L'Enfant chargé de Chaînes* comme chez le compositeur du *Troisième Quatuor*, le souvenir posthume alimente l'œuvre créatrice et prête à la jeunesse lointaine les vertus vivifiantes pouvant lutter contre l'oubli. Au-delà de ces mots affectueux, doit-on lire dans ces lignes une manière d'éconduire très gentiment et avec beaucoup de délicatesse les désirs éditoriaux de son correspondant ? Les rapports entre Mauriac et Milhaud en resteront là même si les deux hommes auront plus tard l'occasion de se rencontrer, en particulier en 1937 lors de la visite de Jammes à Paris pour la conférence au Théâtre des Champs-Élysées.

### 5.6.2. André Gide

Parallèlement à cette tentative, le musicien approche Gide, dont il avait fait la connaissance au Foyer Franco-Belge. Gide n'a pas connu Léo Latil, mais la ferveur avec laquelle les deux jeunes aixois ont accueilli son œuvre a profondément touché l'écrivain<sup>140</sup>. La première réaction de l'auteur de la *Porte Étroite* encourage Milhaud à réunir les textes de son ami en vue d'une publication :

Mon cher Milhaud,

---

136 Bibliothèque du Temps présent, Falque, 1909

137 1883-mai 1915

138 Paris, Blond et Gay, 1924

139 cité par Jean Lacouture, *François Mauriac*, p.115, éditions du Seuil, Paris, 1980, 643 pages

140 Voir la quatrième partie

J'ai lu ces lettres de votre ami avec l'émotion la plus vive. Si toutes les autres sont de cette qualité leur réunion formera un beau livre où chacun de nous viendra se désaltérer qui gardons soif de la limpidité première. Le spectacle de cette âme est pacifiant comme une musique. Ne tardez pas trop à donner cette correspondance, que dès à présent vous m'avez appris à désirer. N'attendez pas que les éditeurs soient gorgés, et le public aussi, de journaux intimes, etc. si souvent posthumes, hélas ! mais dont il faut bien avouer que les plus frustes seront souvent les plus pathétiques<sup>141</sup>.

Dans un deuxième temps (et dans la même lettre !) Gide ne laisse que peu d'espoir pour une édition "régulière" à la N.R.F. Darius avait pourtant proposé de prendre à sa charge les frais d'une publication, en utilisant les services "techniques" de la toute nouvelle maison d'édition de Gaston Gallimard. Se retranchant derrière l'autorité du responsable éditorial, Gide signifie clairement l'impossibilité d'envisager quelque solution que ce soit pour la plaquette de vers mais laisse la porte entrouverte pour le volume de prose :

J'ai vu Gallimard hier. Il a soulevé d'abord une objection à laquelle je n'avais pu penser : la NRF se refuse aux "comptes d'auteur" ; c'est une voie dans laquelle elle ne veut pas entrer. Tout au plus le ferait-elle pour vous être agréable, s'il s'agissait d'une plaquette hors commerce, et dès lors ne portant pas la firme de la maison. -Cette objection n'est du reste valable que pour la plaquette de vers. Le volume de prose, si elle accepte de la prendre, ce serait en assurant tous les frais. De ceci, nous reparlerons quand vous voudrez.

Tout amicalement, votre A.G. <sup>142</sup>

Les lettres que Milhaud lui a confiées ont suffisamment impressionné l'auteur de la *Porte étroite* pour qu'il ait eu envie de les lire et de les relire, trouvant sans doute dans cette lecture un écho de la tourmente qu'il était en train de vivre lui-même<sup>143</sup>. Le 10 octobre 1916, il demande à son correspondant un délai de grâce pour lui rendre les documents :

---

141 Lettre inédite d'André Gide à Darius Milhaud du 2 août 1916, archives Milhaud.

142 Ibid.

143 Crise religieuse et début de la liaison amoureuse avec Marc Allégret.

Cher ami

Ne vous impatientez-vous pas trop après moi ? Je veux dire : n'êtes-vous pas trop impatient de recevoir la copie des lettres que vous m'avez confiée ? Pouvez-vous attendre que je vous les remette moi-même, ou dois-je les confier à la poste ? Voilà quelque temps déjà que j'en ai achevé la lecture ; mais j'avoue qu'il m'en coûtait de m'en séparer aussitôt. Leur charme est d'une intimité si discrète qu'on l'écoute encore après qu'il a cessé de parler. Il m'a semblé parfois que ma tristesse de ne pas l'avoir connu rejoignait la vôtre : celle de l'avoir perdu. Et parfois aussi je sentais sa présence si vivante, qu'il me semblait que la mort n'était venue que pour permettre de la mieux réaliser. Cher Milhaud, que je vous aime d'avoir été l'ami d'un tel ange ! Comme nous attendons...!

A.G.<sup>144</sup>

Fin octobre 1916, encore à Cuverville, il évoque le deuil de Darius pour confier le désarroi dans lequel il se trouve lui même plongé :

Mon cher ami,

Je songe à vous bien souvent, avec tendresse, avec tristesse - car c'est à votre deuil que je pense - imaginant à la fois votre intimité d'hier et votre isolement d'aujourd'hui. C'est votre deuil aussi qui me retient de vous écrire, tandis que cet isolement devrait m'y inviter ... Je rentre à Paris dans quinze jours ou trois semaines - pour peu de temps sans doute, mais je ferai en sorte que nous puissions nous revoir ; je vous lirai, si vous le voulez diverses petites choses, et ces quatre ou cinq pages sur Chopin que j'ai ressorties ces jours derniers pour vous les envoyer - mais j'ai pensé que devant vous revoir bientôt, il m'amuserait plus de vous les lire, et surtout ensuite d'en parler.

J'ai traversé, depuis que je ne vous ai vu une abominable période de doute, ou plutôt de négation (oh ! surtout négation de moi-même, et qui n'a rien à voir avec l'abnégation !) et d'une espèce de détresse intime dont je ne suis sorti que tout récemment et à la suite d'un patient et méthodique effort. Depuis dix jours, je retravaille un peu ... pourquoi je vous dis tout cela ? Peut-être pour vous faire comprendre que mon amitié n'a rien d'enviable et que je me retiendrais moins avec vous si je ne me sentais si chancelant et douteux.

À bientôt tout de même, n'est-ce pas ?

A.G.<sup>145</sup>

Au moment où Darius lui annonce son départ pour Rio, Gide compte Milhaud parmi ses confidents. Il prend prétexte de la lecture des textes passionnés

---

144    Ibid.

145    Ibid.

échangés entre Léo et Darius pour évoquer à mots couverts les crises dans lesquelles il se débat et qui conduiront à la publication de *Corydon* ou de *Si le grain ne meurt*. Il lui semble trouver l'écho de sa propre histoire dans la liaison amicale passionnée des deux aixois. Il tente d'orienter la complicité qu'il croit avoir établie avec le musicien pour esquisser une ouverture en direction de Claudel. Depuis la publication des *Caves du Vatican* et les lettres péremptoires de mars 1914<sup>146</sup>, les liens se sont passablement distendus entre les deux écrivains. Gide espère de Milhaud une médiation :

[...] Vous causerez avec Claudel, veillez peut-être à ce qu'il ne me juge pas trop vous qui connaissez à peu près les raisons de mes refus et de mes silences – car ce sont ces mêmes raisons qui m'ont fait au contraire vous parler<sup>147</sup>.

On ne trouve plus aucun écho de projet d'édition dans les lettres qui suivent. Milhaud semble avoir compris que toute insistance était vaine et il adopte d'autres plans stratégiques. En effet, le désir de voir imprimés les textes de Léo Latil, ne pouvait que se trouver avivé par ces appréciations flatteuses, émanant aussi bien des prestigieux aînés<sup>148</sup> que d'artistes de la même génération<sup>149</sup>. Ce projet ne prend pas corps en France, on vient de le voir, et c'est au cours du séjour à Rio<sup>150</sup> que Darius Milhaud concrétise ce à quoi il tient tout particulièrement : donner à son ami le statut de poète reconnu par l'édition. C'est à la solution du "compte d'auteur" qu'il en est finalement réduit, reprenant la proposition faite à Gide, mais cette fois sans la couverture d'une quelconque maison d'édition.

### 5.6.3. L'édition de Rio

Cette plaquette se présente très simplement, en quarante-trois pages, et a eu une diffusion tout à fait confidentielle, puisque aucun exemplaire n'a

---

<sup>146</sup> Pauvre Gide, que vous êtes à plaindre et que votre vie est tragique ! Lettre de Paul Claudel à André Gide du 9 mars 1914, p. 222 in Paul Claudel-André Gide *Correspondance*, ouvrage cité.

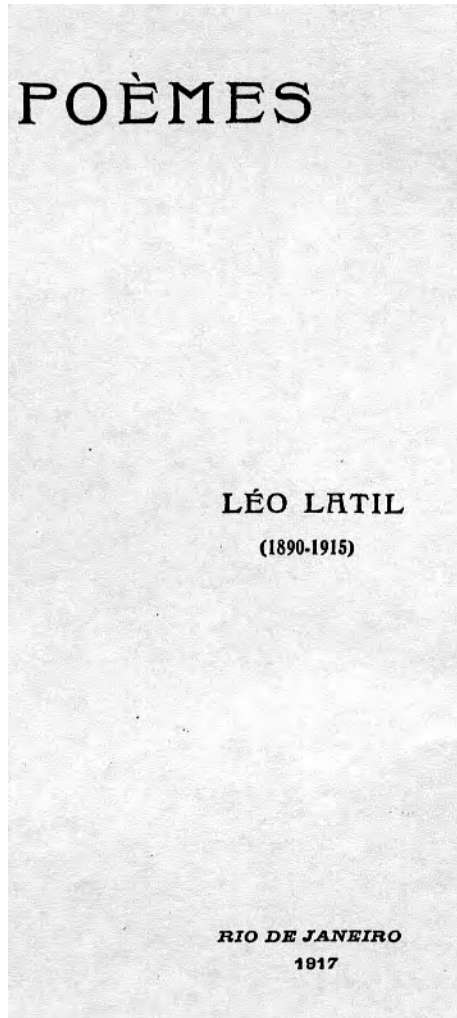
<sup>147</sup> Lettre inédite d'André Gide à Darius Milhaud du 9 janvier 1917, archives Milhaud.

<sup>148</sup> Que ce soit Jammes, Claudel, Barrès ou Gide.

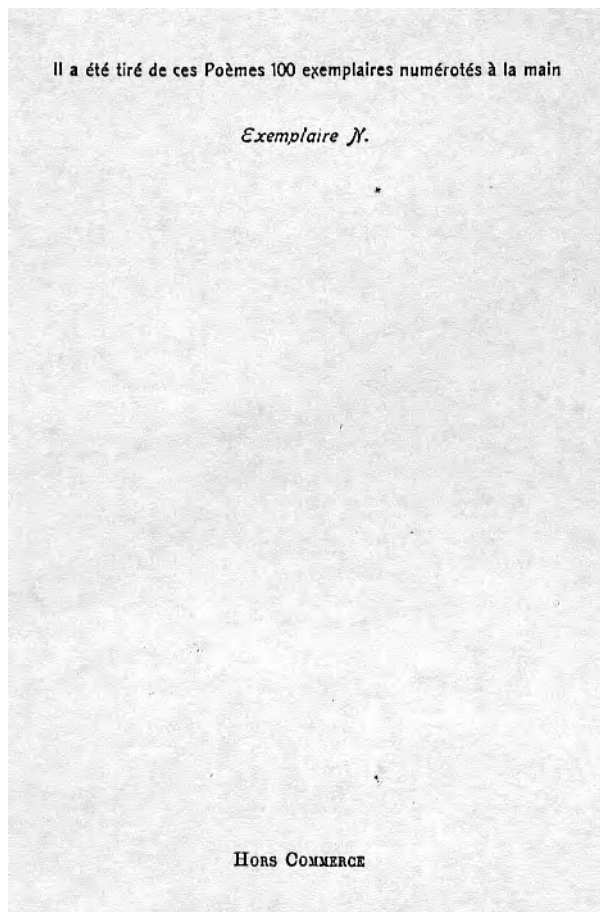
<sup>149</sup> Comme Mauriac

été déposé à la Bibliothèque Nationale. L'exemplaire consulté se trouve dans les archives de Madeleine Milhaud.

Les textes sont annoncés très simplement sur la une de couverture, de la manière suivante :



Sur la page de garde, figure une indication qui en explique la diffusion confidentielle :



#### 5.6.3.1. Le choix des textes

Comment Milhaud a-t-il sélectionné les textes destinés à l'impression ? Ils sont tous empruntés aux trois cahiers d'écolier dans lesquels Latil avait recopié son œuvre poétique sous le titre général de *Poèmes*<sup>151</sup>. À la fin du troisième cahier, au trente sixième feuillet, on trouve une table des 23 pièces que Léo Latil destinait sans doute à la publication. À gauche de cette liste, sur la même page, dans une marge tracée d'une autre main, on remarque une autre liste en chiffres romains ne retenant que 20 pièces, avec en face de la pièce XII (pièce 14 dans la numérotation de l'auteur) la mention indéniablement de la main de Darius Milhaud lui-même : (*Cahiers de l'Amitié de France*)<sup>152</sup>. Si l'on compare cette deuxième liste avec la table des matières de la plaquette publiée à Rio une pièce manque encore : le texte n°XIII (15 dans

---

<sup>151</sup> Bibliothèque Doucet, déjà cité

la numérotation de Léo) : *Il fait un vent, un vent froid...* Or c'est précisément le texte que Darius Milhaud a introduit dans son *Troisième Quatuor* ! On peut donc sans peine imaginer que Darius Milhaud, une fois en possession des cahiers manuscrits, a opéré un premier découpage excluant les pièces suivantes de la première numérotation de Léo Latil :

1 - *L'aveugle parle*

2 - *Poème (I, II)*

19- *La lune a chassé les nuages*

Puis recomposant à Rio les textes retenus pour la publication en plaquette, il a retranché le texte qui avait servi de support à l'hommage funèbre du Troisième Quatuor et inversé les pièces n°VII et VIII (9 et 10 de la numérotation de Léo, c'est à dire *Méditation pour Pâques* et *Poème*).

Le choix des textes, l'ordre dans lequel ils sont présentés sont donc entièrement de la responsabilité de l'ami survivant. Cette intervention permet d'abord de comprendre le dévolu que Milhaud a fini par jeter (après les tergiversations que la lettre à Jammes avait révélées) sur le texte utilisé dans le *Troisième Quatuor*. Le texte fait partie d'un ensemble de poèmes en prose fortement inspirés par Maurice de Guérin, dont nous avons déjà mentionné l'influence. Le supprimer, pour le réserver à la composition musicale, permet à Milhaud de construire une pieuse fiction. L'ami disparu devient le collaborateur du compositeur, le texte paraît uniquement destiné à recevoir le support musical que Darius lui destinait. Plutôt qu'une mutilation, il s'agit bien de le rendre vivant par l'échange amical des talents et répondre par là au vœu dont la correspondance de guerre avait permis l'expression, "se réinstaller dans la vie civile en travaillant avec l'ami Da". Cette tentative de prolonger la vie créatrice du poète est d'autant plus délibérée que la publication du Quatuor est renvoyée, elle aussi, dans un futur non déterminé. On assiste en

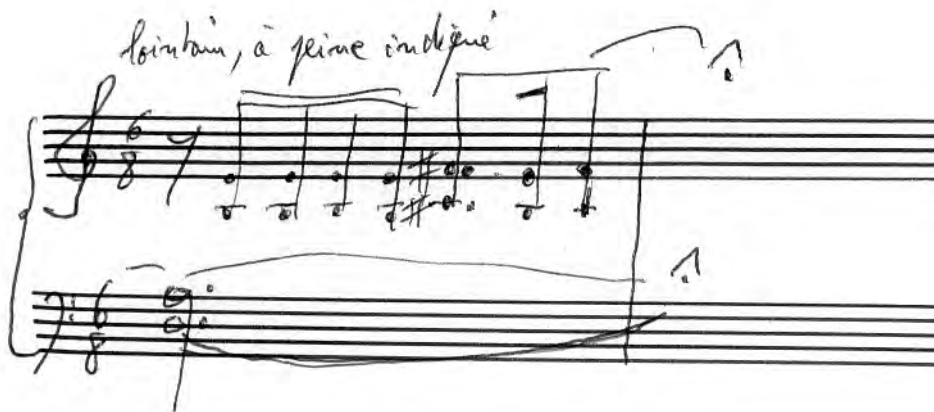
---

<sup>152</sup> Ce poème est d'ailleurs une des rares publications de l'œuvre de Latil du vivant de celui-ci, c'est en tant que "poussin" de Francis Jammes qu'elle avait pu avoir lieu. (rappelons que le terme de "poussin" était réservé aux disciples de Jammes).



fait à “l’invention” d’un auteur, dont l’ami sait qu’il est et qu’il reste le seul garant contre l’oubli. En donnant à son ami Da la qualité d’exécuteur testamentaire<sup>153</sup> pour la production littéraire, attestée dans le texte consignait les dernières volontés de Léo, prouve que le jeune poète aixois lui-même en était tout à fait conscient, de manière prémonitoire.

Il serait tentant d’expliquer le choix posthume de Milhaud par son désir de se “réserver” les textes sur lesquels son inspiration musicale s’est exercée. Tel n’est pas le cas pourtant, même si au fil des pages du *Journal*, on découvre des esquisses de portées musicales accompagnées de mentions de la main de Milhaud, qui attestent l’écho que les textes du poète éveillent en lui lors de lectures qu’il est impossible de dater<sup>154</sup> :



155

Le premier texte écarté de la liste primitive (n°1 *L'Aveugle parle...*) a subi un sort tout à fait particulier. Le compositeur en a donné une adaptation musicale qu’il a datée du 15 août 1910 (il avait alors dix-huit ans) dans la cité varoise de Boulouris, qui constituait le lieu de villégiature de la famille Latil et

<sup>153</sup> dans le texte consignait les dernières volontés de Léo : Je vous demande de donner le coffret peint qui est sur ma commode avec tout ce qu'il contient à Darius. Joignez-y ses lettres qui sont dans mon cartonier, dans le plus haut compartiment. Dites-lui qu'il était mon ami –je l'aimais. Qu'il se laisse conduire en toute humilité. Qu'il ne pêche jamais contre la Lumière. Extrait du testament de Léo Latil rédigé le 27 octobre 1914, veille de son départ. Copie partielle dans les archives Milhaud.

<sup>154</sup> mais qu’il est bien tentant de fixer après la mort de Latil, sans qu’aucun indice matériel puisse confirmer cette hypothèse plausible.

<sup>155</sup> Cahier 4, Bibliothèque. Doucet, ouvrage cité, p.201, avec de la main de Milhaud la mention manuscrite : “je ne rapporterai rien d’Espagne.”

où le compositeur fit de nombreux séjours avec son ami<sup>156</sup>. Les six feuilles manuscrites sont dédiées à “M. G..., l’organiste aveugle que nous avons connu”. L’étude de cette ébauche, non véritablement aboutie, est instructive à plus d’un titre. On ne trouve d’indication ni de tempo ni d’organisation de mesure, mais des espèces de cellules rythmiques correspondant aux inflexions du texte et simplement marquées par ce que l’on pourrait appeler une barre de mesure très irrégulièrement disposée (le terme de barre de mesure ne serait adéquat que si une indication rythmique avait été indiquée en tête de partition). Les articulations du texte sont fortement soulignées et on peut suivre musicalement le renversement que le texte propose sur la notion de lumière. Le texte se présente comme une espèce d’adresse que l’Aveugle destine aux voyants, les invitant à ne pas s’en tenir aux apparences de l’infirmité, et par voie de conséquence de l’état de dépendance, que suppose la cécité. Léo Latil donne donc la parole à l’Aveugle et lui fait dire au début du texte :

[...] je ne sais plus ce qu’ils veulent dire les mots que vous m’avez appris, mes gestes et mes mots sont à vous, voyants, mais sous ces gestes et ces mots, je sens remuer quelque chose que vous ignorez toujours et que je possède tout seul, tout seul. Car je porte en moi la Lumière. Car la Lumière n’est pas l’éclat frelaté de vos yeux voyants.

S’adressant aux “voyants”, l’Aveugle s’écrie ensuite :

La Lumière est ce grand frisson qui tord mes muscles et fait craquer mes os, qui tue mon cœur, qui fait jaillir mes larmes. Car si vos yeux brillent, voyants, mes yeux pleurent. Oh La Lumière, La Lumière. Vos clartés miroitantes impuissantes sont immobiles et figées ce sont des mortes. La Lumière est un rythme immense et musical.

Enfin le texte se termine ainsi :

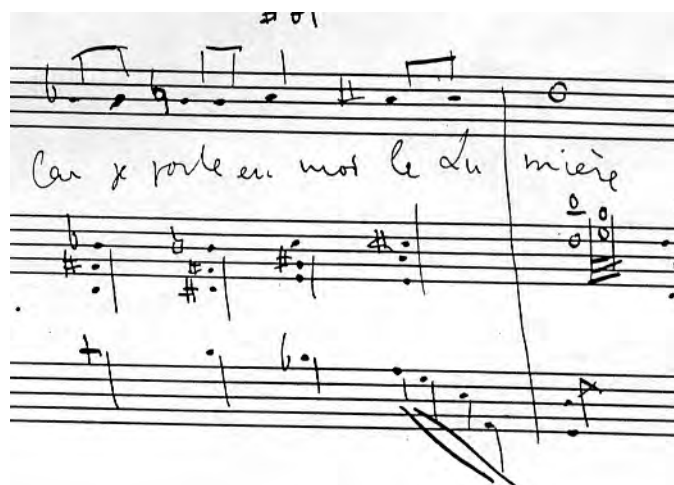
mais vous pouvez garder mes gestes et mes mots. Je les ai dépouillés. Le grand frisson qui me secoue m’emporte. Car je porte en moi la Lumière

---

Cet épisode fait allusion au voyage en Espagne de septembre 1912

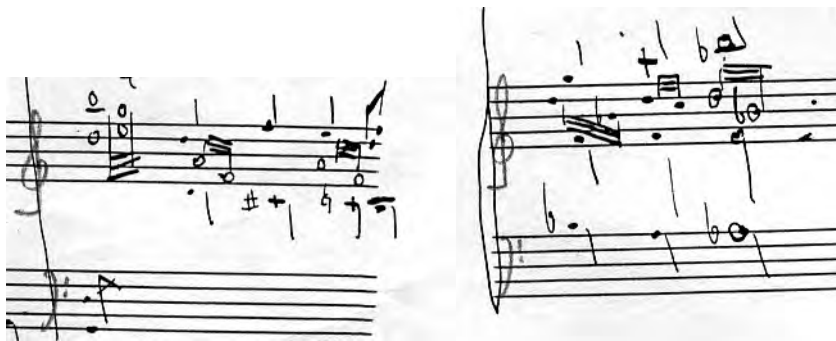
<sup>156</sup> Cette pièce n’est pas répertoriée dans le catalogue des œuvres de Milhaud mais le manuscrit existe dans les archives musicales de Madeleine Milhaud

Intéressons nous à la manière dont le jeune compositeur “musicalise” le mot lumière, pour lui donner cette valeur intérieure et spirituelle qui le dépouille des caractéristiques matérielles propres à toucher le sens de la vue. La première apparition du mot se trouve à la fin de la cinquième cellule et la dernière syllabe du mot -mière-(en synérèse sans accent particulier sur la consonne -r- suivie du e muet en finale) constitue à elle seule la sixième cellule. La phrase : "Car je porte en moi la Lumière" est disposée dans une montée chromatique du *si* bémol supérieur au ré bécarré :



La disposition rythmique et mélodique suit tout à fait la prosodie du texte. On peut noter deux accents sur les mots “moi” et sur la dernière syllabe du mot “lumière” marqués par deux valeurs longues -respectivement une noire - moi-et une ronde -(lu)mière-(dans la mesure où il n’a pas d’indications métronomique, ce ne peut être que des durées indicatives et tout à fait relatives). La montée chromatique, où les croches redoublées préparent la longue tenue de la sixième cellule connote indiscutablement une élévation qui de façon analogique fait passer du monde terrestre et matériel au monde du sacré et de l’obscur. On se souvient que dans le traitement du texte de Latil “le Rossignol” ( dans les mélodies de l’op.20), on avait pu observer un mouvement ascensionnel de même nature. L’accompagnement pianistique suit cette montée chromatique par une succession de quatre accords en valeur de noire qui culminent dans un accord de quatre notes où l’on peut

reconnaître l'accord parfait de sol majeur (sol, ré, ré doublé à l'octave supérieure, si). La valeur longue de la voix sur le ré bécarré permet au compositeur de donner au piano tout un développement en triple croches qui balaye de haut en bas puis de bas en haut l'octave complète pour aboutir à un accord de quatre notes où, si l'on retrouve bien le ré bécarré de *-mière*, sont associés un la bémol, un fa bécarré et un si bémol. Cet accord sonne comme une demi-cadence, donc suspensive, supposant une résolution en mi bémol majeur. Remarquons que, déjà à cette époque, le jeu avec les tonalités qui conduira le compositeur à systématiser l'emploi d'un langage polytonal, est tout à fait perceptible, la permanence du ré bécarré à la voix, redoublé par sa présence obsédante dans l'accompagnement pianistique, permettant ces glissements dans les harmonies (de sol majeur à mi bémol majeur) :



On retrouve à la fin de la dixième cellule, un traitement presque analogue du mot-thème autour duquel s'organise le texte :

Oh ! La Lumière, La Lumière.

La répétition du groupe nominal "La Lumière" propose un schéma rythmique identique, mais pour le deuxième groupe, la blanche est cette fois un *ré* bémol qui élève la voix d'un demi-ton. La répétition est ponctuée par un silence pour la voix, alors que le pianiste fait sonner un *sol* bémol doublé à l'octave à la main gauche. La partie pianistique est par ailleurs occupée par quatre accords qui se structurent autour d'un mi bémol pour culminer au sol bémol. Dans cette nouvelle occurrence du mot "lumière", on est particulièrement sensible au traitement du [ε] ouvert qui non seulement porte l'accent de la phrase, mais qui par ce mouvement ascensionnel irrésistible transfigure les parties heurtées en double ou triple croches qui précèdent immédiatement. Le mot devient évocatoire et allusif et c'est bien la musique, lui faisant perdre son sens référentiel immédiat, qui lui donne toute sa profondeur et sa force de suggestion. Enfin la quinzième cellule reprend les cinquième et sixième cellules que nous avons déjà étudiées :

Car je porte en moi la Lumière

The image shows a handwritten musical score for the phrase "Car je porte en moi la Lumière". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a long note on "Lumière" and a fermata. The middle staff shows the vocal line with lyrics "Car je porte en moi la Lumière" and some musical notation. The bottom staff shows piano accompaniment with chords and a bass line. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it: "car je porte en moi" and "la lumière". The piano accompaniment is written on two staves below. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "pp" (pianissimo). There are also some handwritten annotations and a large "re" written above the piano staff.

On peut observer ici un dessin mélodique et rythmique différent. Le "car je porte en moi" est traité en noires d'égale valeur, le groupe "la lumière" est divisé en deux croches puis une blanche liée avec une ronde -pour ce qui concerne la syllabe *miè*- elle même liée avec une noire portant sur la syllabe faible conclusive *-re*-. Le schéma mélodique fait passer la voix d'un *mi* bémol supérieur -"car je"- à un *do* bémol deux tons en dessous pour finir sur un *ré* bémol -"moi la Lumière"-. la partie pianistique souligne cette affirmation douloureuse de la prééminence de la vérité intérieure par des arpèges en triolets fortement ponctués par un *ré* bémol à l'octave inférieure tenue par la main gauche qui alternent, dans la longue tenue, avec des triolets de tierces. La pièce se termine en triple *forte*, avec une reprise de l'introduction pianistique et des accords qui accompagnent la descente de la main gauche d'un *ré* bémol redoublé à l'octave à l'octave inférieure. Le compositeur a indiqué au-dessus de sa partition, pour cette partie conclusive, rare paratexte destiné à l'exécution musicale (on avait un "plus vite" tout de suite après la dixième cellule "Oh ! la Lumière, la Lumière") : "Rapide - fort - vif - impulsif", et entre les portées séparant main gauche et main droite du pianiste, il a enfin indiqué pour les tous derniers accords : "sans ralentir du tout" :

Handwritten musical score for piano and voice. The top system shows a vocal line with the instruction "Rapide - fort - rit - impulsif" and a piano accompaniment. The bottom system shows a vocal line with the instruction "sans ralentir du tout" and a piano accompaniment. The score is written in French and includes a signature "Léo Latil" and the date "15 Août 1910".

Le texte de Léo Latil change de tonalité. Alors qu'il était jusque-là plutôt plaintif, sublimant la douleur dans une affirmation calme, douce et sereine, cette dernière section devient revendicative et triomphante par la violence du tempo, la fébrilité de la partie pianistique ; elle semble arracher à l'adversité, par l'assurance assourdissante des dernières mesures, la possibilité d'accéder à une vérité cachée au commun des mortels. Cette victoire de la vraie lumière sur les erreurs du monde est à la mesure des enthousiasmes des deux jeunes gens et de leur certitude d'échapper, par l'art, à la loi de la foule vulgaire <sup>157</sup>. Si elle prolonge également les élans et les aspirations du Romantisme, elle prépare le jeune compositeur à entrer dans d'autres univers poétiques, tout particulièrement ceux de Claudel et de Mallarmé. François Cheng, en rappelant la remarque de l'auteur de *l'Après-midi d'un faune*, "selon laquelle,

<sup>157</sup> L'univers de Kipling est une référence vivante constante dans l'échange des deux jeunes gens, on l'a déjà vu. Kim s'oppose aux singes, aux Bandar-log, et le fils du docteur Latil signait ses chroniques journalistiques de ce pseudonyme.

phoniquement, le jour, avec son -OUR, est plus sombre que la nuit", précise sa vision paradoxale de la nuit :

Que le jour soit plus clair que la nuit, c'est une évidence. Mais, d'après ma perception, la clarté du jour est une lumière déjà donnée là ; on en profite ou on la subit selon l'humeur du moment. Tandis que dans la nuit, on passe d'abord dans la plongée de l'obscurité, avant de se trouver dans la disposition – ou aspiration – de capter la moindre lueur qui s'offre [...] ... Pour peu qu'on ait un esprit « mystique », on vit par là l'expérience illuminante de toucher la naissance ou la source de la lumière. Oui, on pense à l'expression consacrée de la « nuit mystique ». Non que les mystiques se complaisent dans les ténèbres ; je crois que, véritablement, ils ont tous la nostalgie d'atteindre l'état originel où, au risque d'aveuglant anéantissement, ils pourraient assister au jaillissement même de la lumière<sup>158</sup>.

Ne serait-ce que pour rendre sensible l'atmosphère dans laquelle baignait l'amitié des jeunes gens, l'étude de cette pièce est très instructive. La facture musicale révèle certes des maladresses, décelables dans l'utilisation systématique de formules et l'on a quelque scrupule à utiliser une partition que Milhaud avait sans doute sciemment écartée de son catalogue (alors que l'op.1 comprend des pièces qui datent de la même époque 1910/1912), il n'empêche que cette composition musicale rend sensible l'attrait que Milhaud a ressenti très tôt pour un texte en prose, rompant déjà avec une tradition bien installée, celle de la mélodie française telle que la pratique des salons avait pu l'affadir à cette époque. Certes Debussy avait ouvert la voie avec ses fameuses *Proses Lyriques* sur les textes de Pierre Louÿs, mais on est là dans une autre esthétique et dans un autre contexte. Ce que l'on peut souligner néanmoins, pour ce qui concerne Milhaud, c'est la profonde adéquation du climat musical aux inflexions du texte d'une part, et la recherche systématique d'effets sonores empruntés à des tonalités différentes esquissant le vocabulaire polytonal auquel Milhaud restera fidèle toute sa vie.

---

<sup>158</sup> François Cheng, *Le Dialogue, Une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, Presses littéraires et artistiques de Shanghai, 2002, p. 52.



Les textes recopiés par Latil dans les cahiers intitulés *Poèmes* ne sont donc pas véritablement une découverte pour Milhaud. Il avait déjà pu en prendre connaissance dans les pages du *Journal* que Léo lui donnait périodiquement à lire. Il les a déjà pratiqués, il les connaît pour certains depuis l'origine, il en a déjà travaillé musicalement un certain nombre d'autres. Les feuillets manuscrits fournissent à cet égard des renseignements significatifs. Sur une feuille de papier du Grand Hôtel "*La Belle Hôtesse*", *G. Langa propriétaire, Orthez*, on trouve par exemple le manuscrit du poème "Nous sommes aux portes du printemps...". Ce feuillet porte la signature de Darius Milhaud avec une indication de date précise de la même main : 18/19 mai 1914. Ces papiers ont été très probablement réexaminés après la mort de Léo puisqu'ils sont rassemblés dans une grande enveloppe de papier kraft avec, de la main du compositeur, la mention "Manuscrits des poèmes". Cette publication de Rio n'est donc absolument pas une découverte inattendue, mais bien plutôt le prolongement, l'accomplissement même, d'une intense communion spirituelle où, on le verra, les productions des deux artistes sont en profonde affinité.

En définitive, le recueil publié atteste le désir de faire entrer Léo Latil dans un réel univers littéraire qui ne soit pas limité aux traces informes relevées ça et là dans un monceau de manuscrits restés inédits et confidentiels. Pourtant, même à l'état de projet, en aucun cas on ne peut parler d'œuvre constituée en tant que telle. Si le jeune homme a semblé être appelé à la vocation poétique par le parrainage prestigieux du patriarche d'Orthez, il s'agit plus d'une aspiration encore bien vague que d'une entreprise délibérée de conquête d'une gloire littéraire. La modestie du jeune poète, ses principes exigeants lui interdisaient de construire une stratégie pour accéder à la notoriété en usant de procédés qu'il jugeait dégradants.

La mort tragique du jeune homme, le 27 septembre 1915, change les perspectives. Alors que cette œuvre était promesse, elle devient achèvement dans son inachèvement même ; Milhaud en a une conscience aiguë, il sait que

maintenant la responsabilité de l'existence littéraire de son ami lui incombe complètement. Il a, à son actif, les compositions musicales déjà portées au catalogue et qui comptent quelques textes : l'op.2 (inédit-1910) *Trois Poèmes de Léo Latil*, et l'op. 20 (1914) *Quatre Poèmes de Léo Latil*, créées en mai 1915, on l'a déjà vu, et confiés aux éditions Durand, sans parler de l'ébauche de la "mélodie" *L'Aveugle parle* précédemment étudiée. La plupart de ces textes se retrouvent dans la plaquette des *Poèmes* de 1917 et, par là, en acquièrent une légitimité que la communication amicale par manuscrit, forcément confidentielle, ne leur conférait point. Il s'agit, en fait, d'une espèce de reconnaissance posthume voulant venger la cruauté du destin. Alors que Milhaud est tout à la découverte d'un monde nouveau (le Brésil), dans l'enthousiasme des échanges quotidiens avec Claudel, alors qu'il a l'esprit occupé par les projets et les explorations de toutes sortes, qu'il s'initie à la vie d'adulte coupé de son milieu familial, le soin apporté à la confection de cette plaquette prouve, s'il en est encore besoin, la place douloureuse que l'ami disparu occupe toujours en lui. Ce recueil peut donc légitimement permettre de sonder une part importante de la sensibilité et de l'inspiration du compositeur lui-même ; il signale en outre la diversité et les contrastes d'une œuvre dont les détracteurs n'ont voulu retenir que les facettes provocatrices, en les caricaturant d'ailleurs<sup>159</sup>, en négligeant délibérément toute la part plus méditative qui la caractérise constamment.

#### 5.6.3.2. Organisation du recueil.

---

<sup>159</sup> Dans son compte-rendu du VIII<sup>e</sup> Festival de la Société internationale de musique contemporaine de septembre 1930, Robert-Aloys Mooser écrit à propos de l'exécution d'une réduction de *La Création du Monde* pour Quatuor à cordes et piano :

Par le caractère de son inspiration résolument surannée, Darius Milhaud s'apparente aux auteurs de la génération qui l'a précédé, et certaines de ses "trouvailles" mélodiques ne dépasseraient pas, dans leur douceuse sentimentalité, les œuvres d'un Saint-Saëns attardé ou d'un sous-Massenet. Cependant qu'il recourt à une syntaxe ultramoderne qui fait sien tous les procédés audacieux dont la langue musicale s'est enrichie durant ce dernier quart de siècle. Ce perpétuel décalage ne laisse pas à la longue de paraître puéril in *Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946*, page 114, Librairie F. rouge & Cie, S.A., Lausanne, 1946, 457 pages

La composition d'un recueil poétique, dans la mesure où elle ne relève pas *a priori* d'un ordre préétabli, oscille entre deux extrêmes. Soit, en suivant la progression chronologique, le poète accumule les textes au fil du temps, soit au contraire, il veille avec un soin jaloux à donner une cohérence interne à la disposition des poèmes retenus. Darius et Léo se sont éveillés à la littérature dans le sillage de l'inspiration romantique et baudelairienne. Si l'on s'en tient à cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (en comptant un peu large pour le deuxième poète évoqué), Lamartine et Baudelaire représentent deux cas limites et symptomatiques de l'attitude d'un écrivain dans l'organisation d'une œuvre poétique. En effet, Lamartine, selon Henri Guillemin, est l'exemple type de l'indifférence et de la désinvolture face à l'agencement et à l'organisation de ses poèmes<sup>160</sup>. En revanche, Baudelaire a peaufiné la première édition (1857) des *Fleurs du Mal* de telle sorte que la structure du recueil est une part essentielle de son projet esthétique<sup>161</sup>. Lorsqu'il a vu son œuvre malmenée par la "justice" du Second Empire, il en a ressenti une véritable sensation d'amputation<sup>162</sup>.

#### 5.6.3.2. L'organisation chronologique

Comment Milhaud a-t-il procédé dans son travail éditorial ? Il semble avoir adopté le principe d'organisation le plus simple à première vue : il a suivi tout bonnement l'ordre chronologique. Ainsi, le premier poème est daté de

---

<sup>160</sup> Henri Guillemin, *Lamartine*, in *Histoire Littéraire de la France*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Sociales, 1977, tome 8, p.30 :

"Durant les quelques vingt années (1820-1839) où il publia des recueils de vers ou des poèmes, Lamartine ne le fit point comme un artisan, comme un professionnel, mais en amateur, ou pour mieux dire, en homme du monde qui cède à un penchant irrésistible, à une vocation qu'il ne saurait contraindre mais qu'il se refuse à tenir pour suprême. D'où ce dédain qu'il affiche pour les exigences du style et jusqu'à celles de la grammaire ; un dédain où sans doute se mêle une certaine paresse et, je le crains et je l'avoue, une insuffisance du discernement".

<sup>161</sup> "Ces cent poèmes -la centaine apparaît aux yeux du poète comme une sorte de nombre d'or- ne sont pas *recueillis* : ils sont *construits* dans un ordre auquel Baudelaire a donné une signification essentielle. Pour lui ce livre "fait dans la fureur et la patience" était un "parfait ensemble", que la moindre atteinte suffirait à *défaire*. Voilà ce qui doit toujours rester présent à notre esprit". (in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition de Yves Florenne, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1972, *Avertissement*, p. XXXVI)

<sup>162</sup> *ibid.*, p. XL

Septembre 1910 et le dernier de Juillet 1914. L'ensemble des trois cahiers de *Poèmes* de la Bibliothèque Doucet proposait ce même ordre. Si l'on examine les 6 *Cahiers Bleus* du *Journal*, les textes en effet peuvent y être retrouvés aux dates indiquées par le recueil imprimé (à quelques jours près) - à l'exception du premier qui est daté d'avant le premier cahier et des sections treize à seize qui sont datées après le dernier cahier, c'est-à-dire de ce fameux mois de juin 1914 qui, on a déjà eu l'occasion de le constater, a marqué un moment particulièrement heureux dans la relation des deux jeunes gens (la dernière pièce étant datée du mois de juillet)<sup>163</sup>. Il ne s'agirait donc que d'une espèce d'anthologie chronologique dont le fil échapperait somme toute au concepteur (c'est-à-dire Darius Milhaud lui-même). Mais la masse des textes écartés par Léo Latil d'abord, puis ensuite par Milhaud, amène à s'interroger sur la pertinence du choix pour justifier la cohérence interne de l'ensemble. À la limite, la mention de la date est-elle "en soi" un critère distinctif absolu ? Peut-on véritablement remarquer et suivre une évolution qui expliquerait une quelconque progression au fil du temps ? Les quatre années qui séparent le premier texte du dernier comptent parmi les années de formation des deux jeunes gens. Ils se sont rencontrés peu de temps auparavant, ont appris à se connaître, ont été séparés par le départ de Milhaud pour Paris fin 1909, mais sont toujours restés très proches soit en entretenant une correspondance suivie<sup>164</sup>, soit par des rencontres fréquentes lors des retours de Milhaud à Aix ou lors de rares voyages de Léo à Paris.

Les poèmes du début du recueil insistent sur le contraste entre la pureté et l'innocence propres au monde de l'enfance et l'angoisse du poète déchiré par un sentiment d'exclusion. La nature représente le refuge ultime dans lequel le jeune homme retrouve "le vert paradis" des origines. Les derniers poèmes ne laissent place qu'à l'expression de la douleur, de la

---

<sup>163</sup> Le dossier déposé à la Bibliothèque Jacques Doucet propose différents états de manuscrits sur des supports très variés, allant de prospectus hôteliers jusqu'à des feuilles volantes de différentes provenances.

tristesse d'une âme abandonnée dont le désespoir s'enfle aux dimensions de l'univers.

Le premier poème daté de septembre 1910 (avec comme *incipit* : *Je suis allé aux Saintes-Maries*) se termine ainsi :

[...] Les arbres qui montent poussent sans branches, tout en troncs, et se tordent oppressés par le lierre que le vent retourne. Blancheurs - taches - fond de la mer - pins parasols - groupes d'arbres - atmosphère dans quoi tout baigne - atmosphère magnifique et adoucissante - brebis - émouvante Camargue - pays en formation<sup>165</sup>.

La description, qui se contente de juxtaposer des perceptions visuelles, mêle dans l'énumération, un terme inattendu et ambigu - le mot *brebis* - qui sont fortement connoté dans le domaine religieux. À l'innocence paradisiaque de cette portion de la Camargue, qui hésite entre le monde terrestre et le monde marin<sup>166</sup>, renvoyant par là à l'origine même du monde, correspond la valeur symbolique de la brebis, dont le christianisme, en particulier primitif, a fait grand usage dans l'ordre de la représentation iconographique, assimilant le Christ au Bon Pasteur. Le recueil s'enracine ainsi dans un "terroir" (si l'on peut parler de "terroir" pour la Camargue) symbolique où le monde naturel et le monde de l'au-delà sont intimement mêlés.

Après ce premier poème, la troisième pièce<sup>167</sup> (avec comme *incipit* : *De lourds vols d'oiseaux noirs*<sup>168</sup>) met particulièrement l'accent sur le sentiment d'exclusion. Dans les deux dernières strophes, le poète exprime son sentiment de déréluction au sein de la nuit :

[...]  
Je suis tout seul avec mon livre  
dans la nuit.  
Et le vol incertain des oiseaux tout autour de moi  
m'affole,

---

<sup>164</sup> correspondance qu'il a été possible de consulter partiellement.

<sup>165</sup> Léo Latil, *Poèmes*, Rio de Janeiro, 1917, hors commerce, p. 5.

<sup>166</sup> voir Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p.30

<sup>167</sup> du 9 avril 1911

<sup>168</sup> Léo Latil, *Poèmes*, op. cité, p. 9

Alors je mets mes mains sur mon livre  
Et mon front sur mes mains.

La nature, donnée comme innocente et bonne dans le premier poème sur la Camargue, avait permis de chanter comme l'a fait François d'Assise dans ses *fioretti*, la beauté du monde. Dans l'évocation présente, elle est hostile et effrayante. La nuit anéantit tout le pittoresque charmeur et enchanté qui avait organisé la description des Saintes Maries de la Mer, "le vol incertain des oiseaux" relève plutôt de l'ordre du cauchemar et la présence de la faune ailée constitue une menace obsédante contre laquelle le secours du livre, métonymie de la littérature en général, est totalement inefficace. On trouve ici une atmosphère très baudelairienne, telle qu'elle est perceptible dans la série des quatre poèmes intitulés *Spleen* dans la première section des *Fleurs du Mal*<sup>169</sup>. L'expression poétique est très libre. On pourrait parler à la limite d'une prose fortement rythmée ; la typographie permet de souligner les accents. Dans le poème ci-dessus, "dans la nuit" et "m'affole" se répondent en écho par la disposition symétrique sur la page et créent le climat lourd et inquiétant.

Les dernières pièces datent de juin et juillet 1914<sup>170</sup>, et sont toutes deux dédiées à Darius Milhaud. Les initiales seules figurent sur la page imprimée. Dans les feuillets manuscrits, on peut lire que le poème XV est dédié également à Georgette Guller qui apparaît dans la plaquette sous les initiales de G.G<sup>171</sup>. On est ici dans une atmosphère lamartinienne, où la nuit a perdu le caractère cauchemardesque que nous avons rencontré dans la troisième pièce, l'atmosphère nocturne permet de dialoguer avec l'au-delà et de discerner au sein même de l'obscurité une lumière céleste qui promet la délivrance et le salut :

---

<sup>169</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition citée, p.89 sqq.

<sup>170</sup> Léo Latil, *Poèmes*, op. cité, pièce n°XV *Poème* et pièce n°XVI *Ma douleur et sa compagne*

<sup>171</sup> G. Guller, pianiste, était condisciple de Milhaud au Conservatoire et créera avec Y. Giraud au violon à la S.M.I. la première Sonate op.3 pour piano et violon en mai 1913

Mon doux ami, voici la nuit qui s'est levée  
 du feuillage confus des arbres rassemblés  
 Elle a traîné dans la large vallée  
 et monte jusqu'au firmament des étoiles.

[...]

Mon ami, mon ami, que les arbres sont noirs.  
 Entendez-vous le vent qui souffle de la terre  
 et qui fait mesurer la grandeur du silence ?

[...]

Chantez, chantez, chantez votre douleur,  
 Beau rossignol des célestes vallées,  
 Abandonnez votre cœur à ses larmes,  
 C'est le Seigneur qui vous chérit, qui vous conduit,  
 Ô sa brebis la plus blessée, la plus aimée,  
 Au paradis où vos larmes seront si douces.

Mais ne m'oubliez pas dans ma vallée de larmes,  
 Où l'autre rossignol hésite et vous répond<sup>172</sup>.

Le dolorisme tendre qui s'épanche associe le sentiment religieux (le mot "brebis" a directement ici la valeur que le Christ, "le Seigneur", lui accorde dans la parabole du Bon Pasteur<sup>173</sup>) à l'expression d'une amitié passionnée qui crée un dialogue espéré et impossible à la fois. La fragilité de l'expression trouve en quelque sorte sa justification dans un lien tissé entre le monde terrestre et l'autre, où chaque événement trouve son image spiritualisée et transfigurée (c'est par exemple la présence des deux rossignols, dont le thème obsédant parcourt toute l'œuvre).

L'ordre chronologique adopté en définitive par Milhaud ne ménage donc pas de progression et on ne peut parler de rupture d'inspiration. L'écriture de Latil s'organise autour d'une impression essentiellement visuelle, mais qui peut concerner un autre sens (l'ouïe par exemple). Elle crée une atmosphère qui permet d'aller au-delà de la perception brute dans la recherche d'harmonies intérieures qui interrogent le mystère de l'univers tout entier. Cette exaltation dans la recherche, qui paraît se dérober au fur et à mesure de la progression du temps, se présente avec la même intensité jusqu'à la page ultime.

---

<sup>172</sup> Léo Latil, *Poèmes*, op. cité, p. 41

<sup>173</sup> *Nouveau Testament* Luc XV 3-8

La dernière pièce<sup>174</sup> confirme alors la transfiguration bienfaisante de la nuit, puisque ce poème de l'abandon et de la séparation permet de trouver dans la contemplation des astres l'harmonie recomposée à partir de cette conscience aiguë de la séparation de deux univers (la matière et l'esprit) et la promesse d'une réconciliation salvatrice et mystérieuse :

[...]

Sur les flots je vois ma douleur qui se lève au devant de moi, si pâle et penchante et cette autre à ses côtés, sa compagne - si pâle et plus penchée. C'est la douleur de votre coeur, mon amie. Le vent qui souffle de la terre les pousse et toutes deux cheminent (parmi cette plainte) vers cette étoile embrumée qui flotte à l'horizon si près des flots.

Ah ! douce nuit<sup>175</sup>.

Le premier poème exaltait le paysage marin des Saintes-Maries, le dernier nous ramène aux éléments essentiels l'eau, la terre, l'air et le feu, ici l'étoile, prenant la valeur symbolique de la lumière surnaturelle qui garantit au monde la permanence du sacré.

#### 5.6.3.3. Mention des lieux de composition des différentes pièces de vers.

Milhaud très soigneusement a, non seulement indiqué les dates des différents textes, mais il les a situés aussi d'après leurs lieux de composition. Si la majorité d'entre eux, comme il se doit, signalent Aix comme lieu de composition, il faut aussi prendre en compte les autres lieux mentionnés. Le premier évoque les Saintes Maries de la Mer, d'autres Boulouris<sup>176</sup>, Saint-Jean de la Pinette<sup>177</sup>, les derniers d'une part l'Enclos -donc à Aix, la résidence d'été des Milhaud<sup>178</sup> d'autre part Marseille<sup>179</sup>. Le texte IX renvoie à Paris, et le *Journal* nous apprend que ce séjour avait été l'occasion pour lui de rencontres et de promenades avec Darius.

---

174 Léo Latil, Poèmes, op. cité, pièce XVI *Ma douleur et sa compagne*, juillet 1914, p. 42.

175 Ibid.

176 textes X et XI, p. 28 et 29.

177t texte XII, p. 31

178 texte XV, p. 40



Parmi tous ces lieux évoqués, certains ont une valeur affective très forte comme Boulouris, l'Enclos ou les Saintes Maries de la Mer. Dans le village de Boulouris, sis au bord de la Méditerranée se trouvait la maison familiale des Latil. Début août 1911, Darius, en vacances à l'Enclos, se tourne en pensée vers l'ami lointain :

Je pense souvent à toi surtout le soir en regardant la lune que tu vois de Boulouris<sup>180</sup>.

Fin août 1911 Léo lui répond en évoquant ainsi ce lieu privilégié :

Mon ami Da, Moi aussi, je suis heureux, je suis heureux depuis ce matin, je lis et relis ta lettre ... Je suis allé dans le bateau tout seul et très loin pour la lire aussi pendant la sieste. [...] Il y avait la mer et puis les âmes des personnes, de toutes les personnes. [...] Le rythme de la mer est très beau parce qu'il est comme une fin sans solution, sans arrêt, sans repos<sup>181</sup>.

Nous aurons souvent l'occasion d'évoquer L'Enclos, lieu élu par le jeune Milhaud et dont le saccage pendant la deuxième guerre laissera une blessure jamais refermée au cœur de Milhaud. Retenons, parmi les multiples allusions dans la correspondance échangée avec Léo Latil et Armand Lunel ces quelques lignes :

J'ai trouvé le Beau à ma fenêtre, en regardant la lune douce, intime, en écoutant sonner minuit par les cloches de bronze dans une nuit de lait.

En écoutant, couché dans un champ de lumière les herbes me parler, le vent chanter, en sentant palpiter la sève de mon cèdre sous mes doigts rugueux, en contemplant mon jardinier s'imprégner de la glèbe, ranger les fleurs vivantes par leurs couleurs dans des pots de terre durcie, en écoutant les grenouilles ... Oh ! as-tu écouté les grenouilles dans la nuit ? Comme l'âme vit, palpite doucement, comme l'on est heureux ... Oh ! cette immense communion avec la Nature<sup>182</sup>.

L'Enclos, la nuit, est une chose extraordinaire. Le bassin est calme et on ne voit pas les bords, noyé par l'ombre, on se

---

179     texte XVI, p. 42

180     Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, début août 1911, archives Milhaud.

181     Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud, fin août 1911, archives Milhaud.

182     Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel, écrite à L'enclos, 27 juillet 1910, archives Milhaud.

croit au bord d'un lac calme, bordé par les platanes de la route et dans lequel se reflètent la lune, les étoiles et la lumière rouge du garde d'octroi (qui a des lunettes) dans les bambous près du petit bassin, on est entouré de crapauds qui chantent avec une force et un entrain énorme, ça fait trop de bruit.

Dans le bosquet, les arbres sont immenses et les troènes sentent fort, c'est une odeur violente qui étourdit un peu surtout ce soir où la nuit est très lourde, je n'ai pas pu rester près des troènes, on est trop oppressé. Je suis allé sur l'herbe, il y avait la lune<sup>183</sup>.

Les Saintes Maries de la Mer participent des "mythologies"<sup>184</sup> de Darius Milhaud plus particulièrement liées à la Provence. Dès 1910, il exprime à Armand Lunel tout son regret de n'avoir pu partager avec lui l'expérience de l'absolu dans ce "village où les rues sont plus blanches que le blanc"<sup>185</sup> :

Oh ! j'aurais voulu te mener par la main sur le clocher où il y a trois cloches de bronze et où l'on voit toute la Camargue entre deux cloches. Et en redescendant dans cette humble église, je suis allé à l'harmonium cassé et j'ai joué le Cantique des Saintes et les vieilles ont interrompu leur chapelet et d'une voix cassée et avec un sourire qui n'est pas d'ici elles ont murmuré les paroles de ce Cantique profond<sup>186</sup>.

Mais c'est dans une lettre à Paul Collaer, beaucoup plus tardive, que Milhaud essaie de caractériser pour son ami belge de Malines, ce que représente en définitive pour lui ce pays qui au-delà de l'opéra détruit de 1907, sera le cadre des *Malheurs d'Orphée* :

Mon cher Collaer,

Je pense à vous parce que je suis sûr que vous aimeriez ce pays. J'y suis tellement attaché que, venu pour trois jours pour les fêtes, j'y reste quinze jours. On m'a prêté un cheval, seul moyen d'aller partout et loin en Camargue, et je pars à cinq heures du matin pour ne rentrer qu'à la nuit.

Je crois qu'après la grande forêt équatoriale, c'est le pays le plus attachant du monde, à la condition d'y mener la vie rude et simple des guardians et de les suivre dans le travail du taureau qui est ici une question de "foi".

---

<sup>183</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil de début août 1911, , écrite à L'enclos, archives Milhaud.

<sup>184</sup> Cf l'article de Frank Langlois déjà cité, p. 97

<sup>185</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel, écrite aux saintes Maries de la Mer le 11 septembre 1910, Darius Milhaud était accompagné de Léo Latil, archives Milhaud.

<sup>186</sup> Ibid.

Les fêtes religieuses sont très impressionnantes à cause des Bohémiens qui viennent en masse, espèce de race incompréhensible, forte et magnifique. Ils chantent des cantiques toute la nuit dans la crypte souterraine de Sainte Sarah, leur patronne. Malheureusement, la foule de pèlerins est mélangée à d'affreux Marseillais possesseurs de Citroën ou de glisseurs à moteur.

Les fêtes provençales sont jolies mais font un peu Buffalo Bill du pauvre s'essayant pour le cinéma.

L'essentiel est ensuite quand tous les gens sont partis et qu'on reste seul dans ce petit village, baigné de chaleur, entre la Camargue immense et la mer immense. Quand on traverse le petit Rhône à cheval, on atteint une région désertique et sauvage, semée de marécages, avec à l'horizon, des bois de pins parasols qui ne sont souvent que des mirages, si fréquents en cette saison.

[...] Je préfère mon cheval et mes soirées avec les gens du pays, pêcheurs ou éleveurs de taureaux, sur la porte du petit café où j'habite<sup>187</sup>.

Tous les lieux mentionnés dans la plaquette de Rio ne sont donc pas simplement des indications marginales, ils jalonnent les étapes d'une éducation sentimentale et le commerce amical entre les deux jeunes gens est inséparable du cadre où il s'est épanoui. N'oublions pas non plus que Milhaud est très loin de la France quand il conçoit le recueil de Rio et l'on peut sans peine imaginer les sentiments qui ont dû l'habiter quand il propose à l'imprimeur les noms des lieux chargés de tant d'émotion et dont il est séparé par des milliers de kilomètres. Les feuillets manuscrits du dossier de la bibliothèque Jacques Doucet portent des indications de dédicaces (non reprises dans la plaquette imprimée) et qui ne pouvaient que raviver la blessure du jeune secrétaire endeuillé de Paul Claudel. Ne peut-on lire, sous la mention "à Da", les lignes suivantes ? :

Ce sont les moments d'une âme qui sent s'éveiller la vie en elle. Oh ! sentir la vie s'éveiller dans son cœur !  
"Si j'étais Dieu, j'aurai (sic) pitié des hommes"<sup>188</sup>.

---

187 Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer écrite aux Saintes Maries de la Mer le 1<sup>o</sup> juin 1922, in P. Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, op. cité, p. 110

188 sur une feuille arrachée à un cahier d'écolier et glissée dans le cahier 4, dossier Latil à la Bibliothèque Doucet.

Si l'on en croit les Mémoires du compositeur, le départ pour le Brésil a été aussi, d'une certaine façon, une manière de tourner une page importante de sa jeunesse, une manière de lutter contre le désespoir devant l'effondrement tragique du monde d'avant-guerre qui le touchait d'autant plus qu'il se marquait par la mort d'êtres jeunes - que ce soit son cousin Daniel Palm ou bien sûr Léo. La publication de ces quelques textes, si elle marque incontestablement un adieu, témoigne également de la persistance de sentiments qui marqueront durablement l'inspiration du compositeur.

Contentons nous d'examiner quelques thèmes qui permettent de comprendre quel fut le climat dans lequel la vocation du compositeur prit naissance. Si l'on en croit ces quatre lignes empruntées à la liasse des manuscrits de poèmes que nous avons déjà sollicitée, on retrouve un thème récurrent de toute cette époque d'avant 1914, celui de l'enfance :

J'ai peur et je souffre.  
 Je ne comprends pas ma souffrance et je pleure  
 Hier, j'étais un enfant, un tout petit enfant  
 J'avais une maman<sup>189</sup>.

Rappelons que cette liasse est dédiée "à Da". Rappelons également que si l'enfance de Léo fut choyée dans une famille très unie et chaleureuse, il n'en fut pas moins orphelin de mère très tôt, à l'âge de quatre ans<sup>190</sup>. L'évocation de l'enfance, omniprésente dans ce recueil, fait toujours appel à la pureté. Trois exemples empruntés à quelques pièces significatives, suffisent à souligner ce thème obsédant :

[...]  
 - Je sens que vous défaillez  
 comme défont les lèvres des petites filles pures  
 sous la douce odeur de la fleur du froesia<sup>191</sup> [...] <sup>192</sup>

Petite fille, il faut que vous veniez.  
 Venez, petite fille.

---

189    feuillet non daté, glissé dans le Cahier 4

190    Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p.23

191    cette fleur symbolique pour les deux amis est toujours orthographiée de cette manière

192    pièce IV, *Clair de lune*, -pour D.M.-, Aix, 15-16 avril 1915

Montrez moi votre bleu regard de bonté [...] <sup>193</sup>

Qu'ils sont beaux les enfants des hommes  
Avec la tristesse qui est sur leur visage.

[...]

-Qu'ils sont beaux les enfants des hommes  
Vêtus d'humilité et de solennité,  
Enveloppés d'un nimbe de recueillement,  
De silence et de paix, de douceur pacifique.

[...]

Et dans la grande foule mouvante et noirâtre  
Ils sont des reflets, de blancs reflets angéliques. [...] <sup>194</sup>

Cette caractérisation évangélique de l'enfance<sup>195</sup> reflète explicitement un double sentiment : à la fois la nostalgie du paradis perdu<sup>196</sup>, et la découverte amère, peut-être désolante de naïveté, que le jeune poète est définitivement sorti de l'état d'enfance. Ne peut-on pas d'ailleurs associer la fin du premier texte "émouvante Camargue - pays en formation" à la douleur de ce sentiment du "jamais plus" ? La fièvre qui saisit l'écriture à l'évocation des "petites filles" lui permet d'exalter l'innocence et la pureté qu'il prête à l'enfance. Au-delà de l'image saint-sulpicienne de l'enfant/angelot<sup>197</sup>, ces textes soulignent le drame d'une adolescence soumise à des impératifs moraux intériorisés que nous aurons l'occasion de retrouver abondamment dans le *Journal*.

En choisissant cette thématique, empruntée à l'univers Jammiste, Léo revendique une évidente filiation avec le patriarche d'Orthez. La pièce II, *Prière à mon poète et à la petite Bernadette*, même si son titre reste énigmatique pour le profane (le "mon poète" est sibyllin, quoique accompagné de la référence à la "petite Bernadette"), se veut hommage, certes, mais bien plutôt "Prière (sic) à ..." <sup>198</sup>. Si la mention du nom de

---

<sup>193</sup> pièce VI, sans titre, Aix, 26 décembre 1911

<sup>194</sup> pièce XII, Poème (I), Saint-Jean de la Pinette, 16 octobre 1912, dédié à D.M.

<sup>195</sup> rappelons-nous les paroles du Christ "Laissez venir à moi les petits enfants...", rapportées par les évangélistes Matthieu (19.13-15), Marc (10.13-16) et Luc (18.15-17)

<sup>196</sup> le vert paradis des amours enfantines, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Moesta et errabunda*, opus cité, p.84

<sup>197</sup> que depuis cette époque la psychanalyse a bien mise à mal

<sup>198</sup> Écrit sur un portrait - Noël 1910.

Jammes en est absente, on ne la retrouve pas plus tout au long de ce poème de trois pages. La référence est malgré tout implicite, réservée aux initiés qui connaissent les thèmes favoris de l'inspiration du poète d'Orthez :

[...]  
 Oh ! mon poète (...)  
 Vous qui êtes l'ami des fleurs, des petits ânes et des  
 étoiles,  
 [...]  
 Oh ! mon poète  
 Prenez la main de Bernadette  
 [...]  
 Donnez moi la main.  
 Allons tous trois au Paradis,  
 sur la route bleue, avec les petits ânes claudinant  
 et toutes les petites filles de la terre<sup>199</sup>.

La référence<sup>200</sup> au livre de Jammes est d'autant plus intéressante qu'elle fonctionne comme un code initiatique rattachant délibérément l'expression poétique à une esthétique de la simplicité qui, loin des cercles parisiens, trouvait difficilement sa place dans le paysage littéraire de l'époque. On sait que Milhaud restera fidèle au Jammisme sa vie durant. Le catalogue nous le rappelle opportunément et nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque seront abordés les rapports entre la musique de Milhaud et la poésie de Jammes<sup>201</sup>.

Cette deuxième pièce du recueil permet à Léo Latil de rassembler dans un même texte la ferveur admirative pour le Maître idolâtré et la tendresse innocente pour la petite enfance. Le poète s'assimile totalement à la figure de la petite fille. Par là, le jeune homme vise une relation filiale avec celui qu'il dépeint, certes, comme protecteur mais surtout comme garant de l'angélisme caractérisant pour lui les débuts de la vie humaine :

---

199 Léo Latil, *Poèmes*, opus cité, p. 6 sqq.

200 Francis Jammes *Ma fille Bernadette*, éditions du Mercure de France, Paris, 1910.

201 Voir chapitre 6

[...]  
 Car je sens bien petite fille  
 Que nous sommes pareils vous et moi.  
 Oh! Tout-à-fait<sup>202</sup> pareils !  
 Nous courons sur les prairies et nous rions  
 avec les fleurs et puis nous pleurons.  
 Dans la nuit noire, nous nous sentons si petits  
 Que nous sanglotons désespérément.  
 Et puis nous chantons.(...)  
 [...]  
 Mon poète !  
 Serrez nous fort contre vous,  
 La petite Bernadette et moi !  
 Prenez nos temps<sup>203</sup> frêles dans vos mains  
 Et tournez nos yeux vers la Lumière !  
 -Les yeux de Bernadette verront la Lumière, ils seront  
 illuminés par la Lumière.  
 [...] <sup>204</sup>

On peut mesurer ici la constance de l'inspiration. On se souvient que dans la première pièce des cahiers de poèmes "L'Aveugle parle", pièce écartée par Darius Milhaud dans la publication de Rio, le thème de la lumière symbolisait l'originalité de la recherche stylistique, puisque la clarté prenait une dimension intérieure et spirituelle qui la détachait de la perception vulgaire. On se souvient également du traitement musical très particulier que Darius Milhaud avait réservé au mot "*Lumière*". On touche ici les sentiments profonds sur lesquels Milhaud et Latil ont construit leur relation qui va bien au-delà de rapports de camaraderie entre adolescents. C'est ce qui permet de justifier, au-delà des textes écrits certes par le seul Léo Latil, l'affirmation paradoxale que ce recueil est le fruit d'une véritable communion où "l'inventeur" Darius Milhaud révèle autant la profondeur de ses sentiments amicaux qu'il se révèle lui-même.

C'est bien ce que semble confirmer l'examen des six *Cahiers Bleus* constituant le *Journal* de Léo. On sait par Darius Milhaud lui-même<sup>205</sup> que le

---

202 sic

203 sic, il doit s'agir du mot "temps".

204 Léo Latil, *Prière à mon poète et à la petite Bernadette sa fille*, in *Poèmes*, opus cité, p. 7

205 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.54

septième et dernier cahier fut perdu dans le train lors du retour précipité de Léo des Landes à Aix au moment de la mobilisation générale, dans les premiers jours du mois d'août 1914. Ce *Journal* ne semble pas d'ailleurs avoir eu le caractère intime et secret d'une œuvre solitaire, puisque Jammes lui-même ne ménagea pas ses efforts auprès de la compagnie de chemin de fer pour tenter de remettre la main sur le cahier perdu, ce qui laisse deviner que ces écrits intimes étaient connus par un groupe d'amis assez étendu. Darius Milhaud avait déjà pris connaissance de certaines pages de ce *Journal*<sup>206</sup> lors de séjours ou de voyages communs<sup>207</sup>, et ceci très tôt. Dans le premier cahier, à la date du vendredi 18 août 1911, on peut lire le paragraphe suivant :

[...] Je crois que je suis moins seul quand je suis avec mon ami Da. J'ai pour lui une affection profonde - et puis simplement : c'est mon ami -. Il a lu ce cahier - moi, je le lui ai fait lire - eh bien cela m'a été tout à fait égal - aussi égal que si je mourais - Oh ! non, ce ne me serait pas égal de mourir - mais tout naturellement il a lu ces choses que je croyais écrire pour moi seul - les seules pour lesquelles j'avais beaucoup de pudeur et de timidité - même ça m'a fait plaisir qu'il les lise -. Suis-je moins seul ? [...] <sup>208</sup>

Ce *Journal* n'est donc pas véritablement une découverte lorsque fut confié à Darius le contenu du "coffret peint sur (sa) commode"<sup>209</sup>. L'évocation par Léo de sa propre mort dans le passage ci-dessus est, sinon prémonitoire, car qui pouvait songer à l'hécatombe future en 1911, du moins représentative des rapports entre les deux jeunes gens que ces lignes supposent. L'allusion à la lecture posthume aux bons soins de l'ami Da se répète d'ailleurs dans la page liminaire du *Troisième Cahier*. À la date du 15

---

<sup>206</sup> exemplaire dactylographié par les soins de la famille Milhaud, suivant les manuscrits déposés à la Bibliothèque Jacques Doucet, les références des pages renvoient désormais à cette copie.

<sup>207</sup> à Boulouris, en Espagne, à Orthez, etc.

<sup>208</sup> Léo Latil, *Journal*, opus cité, p. 33

<sup>209</sup> in *Testament* rédigé le 27 octobre 1914



janvier 1912<sup>210</sup>, le jeune homme relate une soirée dansante où il trouve l'occasion de nouer une conversation intime avec une jeune fille (qu'il nomme "celle qui danse"). Il confie à celle qui est assise avec lui "sur une banquette", et selon son expression assez heureuse en "fleurs de mur", ses pensées intimes, puis en évoquant celle qu'il appelle "(sa) petite fiancée mystique" il formule les vœux suivants :

[...] Je voudrais que vous soyez au ciel et que la Vierge Marie vous aime et jamais meurtrie que vous soyez heureuse -  
- quand je serai mort - au ciel je prierai pour vous - Da mon ami vous fera lire ces cahiers - je veux que vous connaissiez le Bon Dieu et la Vierge et les Anges -

Oh ! mon amour - mon amour - je vous donne mes roses. [...]

Ces *Cahiers* sont donc explicitement destinés à un destinataire identifié, déterminé. Rien de moins inattendu, on l'a déjà vu, que le don posthume de l'ensemble des manuscrits. Dans l'esprit de Léo, il s'agit bien de confier une partie de lui-même à l'ami exclusif de sa jeunesse solitaire avec le soin de diffuser, voire d'utiliser dans sa propre création cette littérature toute nourrie d'échanges affectifs.

Il faut, pour aborder cette lecture, se souvenir qu'il s'agit du début du vingtième siècle et se remémorer la difficulté que pouvaient rencontrer des jeunes gens dans l'expression de leur affectivité et de leurs désirs. L'obsession de la virginité, la séparation absolue des sexes caractérisent une société puritaine. L'enfance de Léo et Darius est tributaire de principes qui ont permis à Zola de dire d'Aix<sup>211</sup> "qu'aucune ville n'avait mieux conservé le caractère dévot et aristocratique des anciennes villes provençales"<sup>212</sup>. Dans les milieux bourgeois, qu'ils aient été catholiques ou juifs, l'on ne badinait guère avec la morale victorienne de l'époque. Ne peut-on lire à la date du mardi 21 novembre 1911 l'aveu suivant :

---

210 Léo, Latil, *Journal*, p.95

211 en transposant la ville de son enfance sous le nom de Plassans

212 Émile Zola, *La fortune des Rougon*, Les Rougon-Macquart, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 37

[...] Pourquoi ne m'aimez-vous pas, quelqu'un ? [...] vous m'aimez, dites, vous m'aimez - pauvre, pauvre moi qui n'ai jamais embrassé une femme - pas même sur sa main ! Et toujours ma tendresse peureuse. Je peux bien vous dire mon amie, que je vous aime, puisque sans doute vous n'existez pas. [...] <sup>213</sup>

On ne saurait être plus explicite dans l'expression d'un désir torturant, annihilé par une réserve qui va caractériser l'ensemble de ces six *Cahiers Bleus*. L'éloignement des jeunes filles s'accompagne de protestations ferventes adressées à Da, réparties dans tous les *Cahiers*. Il serait malgré tout assez simpliste et réducteur de ne voir dans ces déclarations enflammées que l'expression d'une homosexualité qui ne pouvait ou ne savait même dire son nom. On peut certes relever nombre de formulations troublantes. Dans le *Cinquième Cahier* par exemple, à la date du jeudi 9 janvier 1913, on découvre les lignes suivantes :

[...] J'ai donné mon amour - et une dilection tout entière à Da mon ami <sup>214</sup>.

Si l'on revient au *Premier Cahier*, on peut lire aussi à la date du Dimanche soir 30 avril 1911:

Mon petit Da,  
Ce soir quand je t'ai quitté, une chouette chantait doucement et puis, tout de suite après, une autre chantait aussi - chant régulier plein d'hésitation et de tristesse, mais calme - si résigné ! Machinalement je respirais le brin de muguet que tu m'avais donné, mais je sentais une grande lassitude, j'avais envie de m'asseoir sur le bord du trottoir et de rester tout seul et tout petit dans la nuit. -je n'ai pas de courage, aucun courage tu sais - j'ai peur, peur de me retrouver tout seul avec moi-même - je n'ai pas la force de supporter ma solitude - cette pensée pèse sur moi si lourdement que j'ai envie de pleurer.

Est-ce que j'ai jamais rencontré ton regard ? Est-ce que tu m'aimes comme je t'aime mon petit ? J'aurais bien voulu te dire ce soir que je t'aimais bien, mais ma figure grimace toujours en forme de sourire et perpétuellement mon masque ment - et puis toi, tu ne sais pas serrer la main et tu disais des choses niaises - Maintenant que j'entends de vagues accords d'un piano mécanique au son duquel des gens satisfaits

---

<sup>213</sup> Léo Latil, *Journal*, opus cité, p.72

<sup>214</sup> *ibid.*, p.181

dansent je voudrais savoir ce que tu fais - et si tu penses à moi qui ne pense qu'à toi - je voudrais le savoir - c'est un désir aigu comme une vrille.

J'imagine dans les rêves que je fais les catastrophes les plus épouvantables, dans lesquelles nous serons seuls à nous soutenir contre le dur malheur.

Et je souffre que les autres te satisfassent<sup>215</sup>.

Le texte cité dans son intégralité est suffisamment explicite par lui-même. Cette amitié déjà bien installée en ce début de 1911, se traduit dans l'expression tranquille et innocente d'une véritable passion. Difficulté de l'aveu, torture de l'incertitude, sentiment d'appartenir à un monde à part, exaltation morbide du malheur solitaire constituent autant d'indices qui soulignent que la relation des deux jeunes gens va bien au-delà d'une amitié juvénile et passagère.

Cette nuit du dimanche 30 avril au lundi 1<sup>o</sup> mai 1911 a dû être particulièrement fébrile puisqu'à la date du lundi, on trouve la première ébauche d'un texte poétique surprenant. Ce texte a été retenu par Darius dans la plaquette de Rio<sup>216</sup>. Le texte débute ainsi :

Mon ami  
Il pleut doucement sur les toits de la ville,  
Les tuiles jaunes sont luisantes et les choses sont immobiles.  
[...] <sup>217</sup>

Ces premières lignes rappellent irrésistiblement le poème que Verlaine avait écrit sur les mêmes sonorités à partir d'une épigraphe de Rimbaud (dont la référence est donnée explicitement<sup>218</sup>) au moment le plus passionné (et orageux) de leur liaison<sup>219</sup>. Cette réminiscence ne peut-être simplement le fait du hasard ; ne s'agit-il pas de souligner un parrainage prestigieux qui gomme ce que la liaison des deux poètes maudits pouvaient avoir de scandaleux. Plus

---

<sup>215</sup> Léo Latil, *Journal*, p.19

<sup>216</sup> il constitue le numéro V dans la plaquette de Rio, p.12.

<sup>217</sup> Léo Latil, *Journal*, p.20

<sup>218</sup> *Il pleut doucement sur la ville* (Arthur Rimbaud)

<sup>219</sup> Paul Verlaine, in *Romances sans Paroles, Ariettes oubliées* n°3, *Œuvres complètes* édition critique de H. de Bouillane de Lacoste et J. Borel, *Le club du meilleur livre*, p.256, dans la note consacrée à ce poème J.Borel précise qu'"on ne trouve pas ce vers de l'épigraphe dans l'œuvre de Rimbaud" (p. 1450).

paradoxal encore, Léo Latil fait aussi allusion à la condamnation d'Oscar Wilde<sup>220</sup> et fait preuve de grande compassion en s'identifiant au poète d'outre-Manche, violemment rejeté par la société victorienne.

Le poème insiste en fait sur la tristesse d'un jeune homme qui prend conscience que son enfance est révolue et que son innocence est irrémédiablement perdue :

Je sais bien que plus jamais je ne rirai  
du rire clair de mon enfance  
et que jamais, d'autres regards  
adorables  
Ne se poseront sur les miens en d'ineffables communions<sup>221</sup>

Le texte se termine par une sorte d'adresse à l'"ami", ici incontestablement "le beau Da" dans la mesure où la plaquette de Rio mentionne la dédicace "pour D. M., lui confiant le soin d'accomplir un rite funèbre. L'inévitable "petite fille" doit en être l'actrice principale en associant l'ami :

[...]  
Seulement il faut que vous compreniez mon ami  
puisqu'il pleut doucement sur les toits de la ville  
et puisque je suis si triste si triste  
il faut que vous compreniez que je vais mourir  
Allez trouver la petite fille heureuse et pure  
et qui est mon amie  
dites lui d'apporter les fleurs du froesia<sup>222</sup> que j'aime  
Et laissez, mon ami, que j'aime tendrement,  
laissez que mon âme ensommeillée meure  
enveloppée de ces tendres fleurs<sup>223</sup>.

Notons également que dans le recueil de Rio, ce texte est légèrement antidaté au 30 avril, c'est-à-dire le jour où Léo a été aussi explicite dans

---

220 Léo Latil, *Journal*, p.195 *Oh ! Oscar Wilde - mon ami - mon frère*

221 Léo Latil, *Poèmes*, opus cité, p.12, Milhaud reprend la disposition typographique adoptée par Léo Latil dans son *Journal*. Les quelques vers cités avaient été ébauchés le 24 février 1911 :

Oh ! la solitude splendide, austère et cruelle !  
Oh ! les joies de l'orgueil !  
Sanctuaire – sanctuaire béni – sanctuaire maudit :  
Je suis prisonnier dans ce sanctuaire.  
Jamais – jamais – jamais – je ne retrouverai la confiance et le rire clair  
de mon enfance.

*Journal*, p. 6

222 Selon l'orthographe adoptée par les deux jeunes gens;

223 Léo Latil, *Poèmes*, opus cité, p. 13

l'expression de sa passion pour Darius, dans des pages que le compositeur avait alors tout loisir de consulter. Le climat exalté qui baigne ces lignes a trouvé un écho très profond chez un Darius ravagé par le chagrin et le désarroi provoqués par la disparition de son ami. D'autant plus que ce texte devait le ramener vers un souvenir rattaché directement à son œuvre créatrice : la première Sonate pour violon et piano op. 3. En effet, à la date du jeudi 24 août 1911, Léo Latil a recopié une lettre de Darius fort instructive pour le propos qui nous intéresse :

J'ai reçu une lettre de Da qui m'a été une joie véritable - : "je viens de finir mon andante. Je t'écris vite parce que c'est à toi que je le dois - je crois que c'est ce que j'ai fait de plus sincèrement senti : d'abord un long thème très doux et très calme qui peu à peu devient plus vivant comme un élan vers quelque chose - C'est dans ton cahier vert<sup>224</sup> que j'ai trouvé cet élan vers la tendresse . Comme thème, j'ai pris un des thèmes de : "il pleut doucement sur les toits de la ville" - puis un grand crescendo amène très doux un motif austère et un peu rigide chantant la solitude. Il y a là une lutte de motifs assez enveloppants opposés à des bases solides et austères - ramenant le long thème doux et calme du début traité en "prière". Je t'écris tout ça parce que j'éprouvais le besoin de jouer mon andante à un ami... C'est extraordinaire comme j'ai senti ta présence dans le milieu de mon andante...écris moi Léo, tu sais dans ma vie j'aurai besoin d'un ami très solide et c'est toi qui me comprends"

Cette lettre que j'aurai(s ?) écrite m'a ému joyeusement. Ce soir longue rêverie dans la solitude - la nuit, la mer et le ciel<sup>225</sup>.

Léo répond à cette lettre de Darius en insistant sur le privilège d'être à l'unisson d'une joie pour laquelle les paroles explicites sont superflues :

Mon ami Da,

Moi aussi, je suis heureux, je suis heureux depuis ce matin, je lis et je relis ta lettre ... [...] Je suis heureux parce que nous sommes tout à fait pareils, cette lettre, il me semblait que c'était moi qui l'avais écrite, c'est tellement ce que je sens, c'est tellement toutes mes émotions de toute l'année et de maintenant depuis que tu es parti. [...] Ce que tu me dis est beau comme *La Porte Étroite* telle que nous l'avons comprise. Et je t'ai fait lire le *Cahier Bleu* à toi, rien qu'à toi, c'est que je savais que tu le comprendrais. Je suis

---

224 Le *Cahier Vert* est le Journal de Maurice de Guérin, rappelons-le.

225 Léo Latil, *Journal*, p.38

heureux. Ta lettre m'est une joie, une blanche joie à un point que tu ne peux t'imaginer. [...] Je te remercie d'avoir fait cet *andante*, je veux l'entendre, je veux l'entendre et puis je suis heureux de ta "joie". Volontiers, quand je pense à toi, je t'appelle "joie" !J'ai maintenant de la paix et de la confiance. Comme je te remercie de cet "andante" et de ta lettre. Toi aussi tu m'as compris, alors puisqu'on est très amis, il faut espérer qu'on ne sera pas trop malheureux.  
Très à toi : Léo<sup>226</sup>

Le code de communication amicale fonctionne par allusions permanentes. Aux références littéraires (Gide, Maurice de Guérin) s'ajoute le motif musical perceptible aux seuls initiés et ce thème mélodique de l'andante de la première Sonate de Darius Milhaud suffit à actualiser la relation passionnée et à lui donner, en la sublimant, la noblesse et la pureté d'inspiration à laquelle les deux jeunes gens aspiraient. Remarquons au passage, que le *Journal* de Léo est désigné dans la lettre de Darius par le terme de *Cahier Vert* ; Léo spécifie dans sa réponse qu'il s'agit de son *Cahier bleu*. Ce lapsus dans la désignation anecdotique de la couleur du cahier d'écolier sur lequel Léo écrivait, évoque directement le *Journal* de Maurice de Guérin publié précisément sous la dénomination de *Cahier Vert*<sup>227</sup>. Les relations passionnées et difficiles entre les frère et sœur Guérin font partie des références implicites permettant la communion des deux jeunes gens on l'a déjà vu dans le chapitre trois. On a pu suivre la trace des allusions aux jeunes gens de l'époque romantique aussi bien dans l' "œuvre" du poète aixois que dans celle du jeune compositeur. Leurs sources d'inspiration en sont durablement teintées et mêlées. Cet "andante de la sonate de Da" devient le véritable hymne de leur relation passionnée. On ne peut que se tourner vers *À la recherche du Temps perdu* de Proust et vers la fameuse petite phrase de la *Sonate* de Vinteuil<sup>228</sup> pour insister sur la valeur emblématique du deuxième

---

<sup>226</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud, écrite à Boulouris, fin août 1911, archives Milhaud.

<sup>227</sup> Maurice de Guérin, *Poésie, Le cahier vert*, p.75, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1984

<sup>228</sup> in *Un Amour de Swann*.

mouvement -“très lent”- de la Première Sonate op.3 pour violon et piano.

En feuilletant le journal on trouve des pages de ce type :

Dans les bras de quelqu'un que je repose et que je puisse faire fermer les yeux et sourire ineffablement - dans vos bras ma chérie ! dans vos bras - Vierge Marie - si je suis seul éternellement je mourrai - alors je crie : amour - amour - amour

Andante de Da <sup>229</sup>

On trouve encore la mention de cet andante le 10 septembre<sup>230</sup> ; le 29 octobre, lors d'un séjour à Paris, un long texte poétique illustre la désignation de ce dimanche comme “journée sublime” :

[...]

Il y a eu l'andante de Da et les chers, chers arbres de ma campagne - puis je suis venu ici : musique bénie<sup>231</sup>

Il y a eu beaucoup de vanité

Et de la tristesse et du désespoir (promenade dans l'île Saint-Louis)

Musique bénie et toi Da. [...] <sup>232</sup>

Le *Troisième Quatuor*, qui nous était apparu comme une des clefs de la présence muette du poète sacrifié dans l'œuvre du compositeur, ne reprend-il pas le procédé de la “citation muette” pourrait-on dire, dans la mesure où, comme dans cette *Première Sonate*, il y a emprunt explicite à un support musical d'un texte de l'ami, mais emprunt utilisé implicitement comme repère réservé aux seuls initiés ? Le procédé n'est certes pas nouveau dans l'histoire musicale. Rappelons que Schubert a réutilisé dans son Quatuor, que la postérité a affublé du titre de *La Jeune Fille et la Mort*, un lied préalablement écrit sur un poème de ce même titre. Chez Darius Milhaud, le procédé va bien au-delà de la formule systématique, il s'agit d'inscrire la présence de l'être aimé au sein de l'acte créatif lui-même, comme une espèce de chiffre secret ou comme un filigrane.

---

229 Léo Latil, *Journal*, p.41, 2 septembre 1911

230 ibid., p.46

231 souligné dans le texte

232 Léo Latil, *Journal*, p. 61

À partir du moment où le jeune Darius avait pris le train pour Paris en compagnie d'Armand Lunel (en 1909), on aurait pu penser que l'éloignement géographique, les découvertes parisiennes pouvaient le détacher d'une amitié aussi exclusive et passionnée. Apparemment il n'en est rien puisque toutes les occasions de projets communs (voyages, lectures, etc.) sont accueillies avec beaucoup de joie de part et d'autre.

Tout au plus peut-on faire état d'une crise dans leur relation - mais là encore il faut être très prudent, car qui peut nous prouver que cette crise fut explicite pour les deux protagonistes, en l'absence de tout document concernant Darius Milhaud ? Dans son autobiographie Milhaud évoque dans un même chapitre<sup>233</sup> les deux "amitiés merveilleuses" (celles de Léo et d'Armand) qui ont "éclairé (son) adolescence." La complémentarité semble aller de soi, puisque reprenant une image très proustienne, Léo Latil était attaché au côté de Cézanne à l'ouest de la ville, c'est à dire le "Jas de Bouffan", alors qu'Armand Lunel représentait le côté de la Montagne Sainte-Victoire, certes liée artistiquement (oh combien !) au camarade de Zola !<sup>234</sup> Mais cette complémentarité harmonieuse et paisible est peut-être beaucoup plus tourmentée qu'il n'y pourrait paraître - tout du moins pour ce qui concerne Léo. Dans le *Cinquième Cahier*, à la date du premier janvier 1915, Léo écrit :

[...] Da m'a dit qu'il ne serait pas libre demain - sans doute qu'il va avec l'autre - est-ce que je souffrirais à cause que (sic) je serais jaloux ? - Sans doute - mais c'est encore probablement simplement une blessure de vanité - [...]<sup>235</sup>

Cette jalousie de Léo vis à vis d'Armand se développe tout au long de cette année 1913. N'oublions pas que Milhaud et Lunel sont tous deux à Paris, l'un au Conservatoire, l'autre à l'École Normale Supérieure, et qu'ils se voient très régulièrement toutes les semaines. Quelques jours après le

---

<sup>233</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, chapitre n°3, opus cité, p.23

<sup>234</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, opus cité, p.24

<sup>235</sup> Léo Latil, *Journal*, p.178



premier jour de janvier 1913, au moment du départ de Darius pour Paris après les vacances, Léo confie à son *Journal* :

[...] J'ai peur d'être un petit objet pitoyable pour lui - qu'il laisse au bord du chemin - en disant tout ce qu'il faut dire - en faisant tout ce qu'il faut faire - mais sans que son désir me suive - et simplement qu'il me conserve comme une chose de lui -

-Il faut dire que je suis jaloux.

-Non - n'est-ce pas ? Il ne faut pas.

Il m'aime. S'il est un peu loin de moi - si nos relations ont été un peu factices depuis la fin du voyage en Espagne (en 1912) - c'est qu'il a beaucoup écrit - lui, le très admirable Da, et qu'il s'est agrandi - et que moi (accusons-nous) je suis resté paresseux - sans rien écrire et sans rien faire. [...] <sup>236</sup>

Le 13 juillet 1913 Léo rapporte une espèce de rêve où la peur de la séparation s'exprime à travers l'allusion à la différence de leurs appartenances religieuses (dans ce Journal le fait est suffisamment rare pour être noté) :

[...] C'était comme si les idées d'un autre monde avait pénétré en moi endormi.

Ça été (sic) Lourdes d'abord et toutes les douleurs de ce bord du Gave et moi transfiguré par la foi et devenu un nouvel homme écrivant une nuit - pendant toute une nuit à mon ami qui s'est égaré avec l'autre<sup>237</sup> - m'abandonnant dans une Rome qu'il ne peut comprendre : Mon Da je suis sans amertume (non pas sans souffrance) mais sans amère jalousie de ce que tu m'aies abandonné - et préféré l'autre. Je t'aime d'un amour si fort que ce soir où je suis séparé de toi plus que jamais par cette Foi qui me transfigure - c'est encore à toi que je pense - je suis transformé par une grâce insigne et entraîné malgré moi vers une vocation qui te fera fuir de moi - Mais mon âme soulevée indéfiniment par l'émotion - méprisant l'univers - ne songe qu'à retrouver la tienne - où es-tu ? Oh ! que je t'aime. Entends-moi te crier d'ici : humilité ! humilité ! humilité ! [...]

Plus bas, ce même jour, le texte continue ainsi :

[...] Je pensais à mon ami - s'il me fallait le quitter - et qui surtout m'abandonnait déjà - lui- maintenant - me préférant l'autre - oh ! à cette vie qui n'était pas pour moi - me préférant l'autre parce qu'il trouve mon génie pauvre et

---

<sup>236</sup> ibid., jeudi 9 janvier 1913, p.181

<sup>237</sup> il s'agit manifestement de Darius et d'Armand

impuissant - il m'abandonne ne craignant plus que je grandisse en dehors de lui -  
 Mais je l'aime et je lui demande pardon même - tu m'entends mon DA - je te demande pardon de ces paroles amères auxquelles je ne crois pas - je te demande pardon - Il n'est pas vrai que tu m'aies abandonné<sup>238</sup>.

La crise semble s'être calmée en août lors des retrouvailles à Pau avant l'entrevue avec Francis Jammes. Le mardi 19 août 1913 Léo note simplement :

À Pau je t'ai retrouvé - et nous avons cheminé, devisant sur la N.R.F. jusqu'à Orthez<sup>239</sup>.

Mais le 4 janvier 1914, on peut lire de nouveau les traces d'une jalousie torturante :

[...] Hier matin, je suis allé le voir, il était absent et se promenait avec l'autre. Oh ! je suis sans aucune jalousie - je souffrirai. J'accepterai de souffrir pour lui - qu'il me préfère quelqu'un. Mais je l'ai senti lointain - distant - comme s'il avait marché glorieusement me laissant sur le bord du chemin. [...] <sup>240</sup>

Ce n'est qu'à la fin du sixième cahier que des retrouvailles sans arrière-pensées semblent avoir eu lieu. Il est difficile de dater un feuillet qui porte la simple mention "Mercredi très tard", on peut seulement dire que ce texte doit se situer fin mai 1914 :

À deux heures cet après-midi, je jouais au jardin (si riche de lianes grimpantes) quand j'ai vu Da. - Il est venu triste, las, un peu désesparé. Qu'a-t-il eu pendant ce mois de mai à Paris ? Quels brouillards se sont élevés de son cœur ? je ne puis dire à quel point je l'aime - à quel point je me sens près de lui - désireux de lui et de l'adoucir.

Et que ma faiblesse est coupable qui m'a fait rester ces mois sans répondre à ses lettres qui m'appelaient. il a souffert de mon silence.

M'abandonnant moi-même, je l'abandonnais. - Ce soir nous avons fait dans les champs calmés par une brume d'été une promenade sur des chemins fleuris de chèvrefeuilles. Mon père si bon était avec nous. Nous avons cueilli l'un pour l'autre du chèvrefeuille. Il m'a semblé que nous étions tout proches

---

238 Léo Latil, *Journal*, p.233

239 *ibid.*, p.244

240 Léo Latil, *Journal*, p.249

et sans mystère l'un pour l'autre. je l'aime avec tout mon cœur - pour ma vie<sup>241</sup>.

Ne faisons pas dire à ces textes plus qu'ils ne peuvent signifier. Ils témoignent de sentiments très profonds, torturés, bien différents somme toute de l'image épurée angélique et lisse que les proches ont bien voulu nous laisser. La poésie dont se sont abreuvés les deux jeunes gens plonge dans ce climat enfiévré dont elle est indissociable. Ici la biographie, ce "misérable petit tas de secrets" dont parle Vincent Berger, le héros des *Noyers de l'Altenburg* de Malraux, est une clef essentielle dans l'approche de personnalités aussi riches qui, au delà de leur destin individuel, reflètent tout un monde difficile d'accès après les bouleversements qui se sont succédés tout au long de notre siècle.

Il faut écarter bien évidemment l'idée de relations qui seraient allées au-delà de ces effusions ; nous en avons pour preuve une lettre tout à fait inattendue que Léo Latil, alors à Boulouris, adressa à la mère de Darius restée à Aix, en août 1912 :

Je suis content comme tout d'avoir votre Da, Madame, vous êtes très gentille et très bonne de le laisser venir un peu - Je vous écris parce qu'il fait beau temps aujourd'hui, parce que les amaryllis sont en fleur - et pour vous exprimer mon affection.

- autrement nous serions restés trop longtemps sans rien vous dire - puisque je ne vais plus à l'*Enclos*<sup>242</sup> . Seulement je suis navré - très navré - très ennuyé - que Darius soit obligé d'aller au "petit hôtel convenable" de Boulouris - à cause de l'amitié que j'ai pour Da - et pour vous [...]

-si au moins ce nègre de Da était venu avant le 20 ! -

J'espère que vous allez très bien, madame et que vous êtes fière d'avoir pour petit fils un très beau "quatuor" - un "quatuor" très personnel et très parachevé<sup>243</sup> -.Da est très beau. Vous voyez comme il travaille bien !

Quand je pense que nous ferons un voyage en Espagne - je suis dans une joie folle - et que nous verrons tous deux F.J<sup>244</sup> pénétrant dans l'admirable syndicat. [...]

Recevez, ainsi que M. Milhaud, ma très grande affection et mon respect : Léo Latil. <sup>245</sup>

241    ibid., p.267

242    la résidence d'été de la famille Milhaud, rappelons-le

243    Il s'agit du Premier Quatuor op.5, dédié à Paul Cézanne

244    Francis Jammes

Pourrait-on envisager dans ce milieu provincial bourgeois, assez étriqué culturellement parlant<sup>246</sup>, qu'une expression aussi primesautière et innocente, pût servir d'écran à une liaison dont ces jeunes gens étaient éloignés par des années lumières ? La promenade de mai 1914, évoquée ci-dessus, en présence du père de Léo Latil, le très respecté Docteur Latil, peut-elle laisser soupçonner autre chose dans cet échange de brins de chèvrefeuille que l'innocence d'une amitié ? Il est vrai que le chèvrefeuille rappelle irrésistiblement *Le Lais du Chèvrefeuille* de Marie de France, poème de la fidélité amoureuse indéfectible. Il ne s'agit pas de vouloir édulcorer à tout prix, par un souci bien naïf de respectabilité ou de conformité à une morale désuète, l'ambiguïté de cette relation, il s'agit simplement de la remettre dans un contexte où toute allusion à la sexualité était pour le moins tabou et où l'expression de sentiments de tendresse entre deux jeunes gens n'avaient pas obligatoirement une connotation sexuelle -tout du moins consciemment.

Nous en avons d'ailleurs la preuve quelques mois plus tard lorsque le lundi 4 septembre, Léo évoque le mariage de son frère José (Mimi) :

Aujourd'hui à La Brillane dans un décor superbe se sont mariés Mimi et Germaine - et puis tous les deux seuls ils sont partis - tous les deux - il la prendra tout entière - il la meurtrira dans sa chair - sa chair douce d'enfant gâtée de petite fille - Ô mon Dieu faites qu'elle ignore le dégoût amer et la souffrance et la lassitude. Ô mon Dieu faites que leur amour ne soit pas l'amour de la chair - ni même dans leur cœur égoïste - et qu'ils sachent sacrifier et mourir-.[...] <sup>247</sup>

Cette expression de dégoût devant l'image de l'union charnelle d'un homme et d'une femme (qui est désignée par le vocable de "petite fille") peut également induire des sentiments homosexuels latents. Mais Léo Latil l'évoque plutôt en tant qu'interdit que de désir impérieux et secret. Il s'engage dans une ascèse du renoncement où l'obsession de la pureté baigne

---

<sup>245</sup> cette lettre, dans son enveloppe (expédiée le 12 août 1912 de Nice et arrivée à Aix le 17), est glissée dans un des *Cahiers Bleus* manuscrits, fonds Latil, Bibliothèque Doucet.

<sup>246</sup> Madeleine Milhaud affirme que la mère de Darius n'avait comme lecture que son livre de Prières, conversation avec Madeleine Milhaud.

dans un climat de sensualité sournoise empruntant des détours surprenants –littéraires et tout particulièrement poétiques. Léo est avant tout à la recherche de tendresse. Il est étrange de remarquer que le jour même où il expédie sa lettre à Madame Milhaud mère, il compose un poème sans titre :

S'il fallait dire votre couleur, ô ma tendresse,  
 Je ne dirais pas que vous êtes verte ou mauve  
 Ou grise,  
 Mais bleue  
 comme le ciel le matin,  
 comme la mer,  
 comme les cahiers d'Eugénie de Guérin,  
 comme ces ombres qui se traînent sur vous,  
 vaste mer,  
 et qui s'exaltent au crépuscule,  
 vous êtes           une exhalaison,  
                           une évaporation,  
 continuelle, éternelle.<sup>248</sup>

Ce poème est précédé, dans son *Journal*, de ces quelques lignes :

Il est vrai que le matin a toujours une fraîcheur admirable –  
 Il faudra que j'écrive mon chant marin<sup>249</sup>  
 Il faudra que je travaille  
 Et que j'ai une vie calme – calme – calme comme dit Da<sup>250</sup>.

La tendresse semble donc opérer une transmutation perpétuelle et impalpable de l'élément liquide et protecteur, de cette mer dont "le vent d'est [vient] étaler l'écume blanche"<sup>251</sup> dans les lourds soirs d'été. La mer assure d'ailleurs une fonction ambivalente puisqu'un an plus tard un poème développe une double image, d'une part celle de l'harmonie et de la tendresse, d'autre part celle de l'infini, de la dérélition de l'"immense océan des âmes douloureuses"  
 :

La mer au crépuscule devient très belle  
 Elle perd sa parure éclatante

---

<sup>247</sup> Léo Latil, *Journal*, lundi 4 septembre 1911, p.42

<sup>248</sup> Léo Latil, *Poèmes*, opus cité, p. 28, pièce X , Boulouris, 12 août 1912.

<sup>249</sup> daté dans le *Journal* du lundi suivant 19 août 1912, p. 154

<sup>250</sup> Lundi 12 août 1912, de Boulouris, *Journal*, p. 151

<sup>251</sup> *ibid.*

Et du bord de la terre on n'a pas seulement l'impression  
 Du mouvement, du balancement  
 Des eaux sous le ciel

[...]

Oh ! mon âme, voici que vous vous élancez  
 Au-dessus des eaux de la vaste mer  
 Comme un léger navire balancé  
 Noblement élevé sur le flot régulier

[...]

Mon âme entendez-vous gémit au bord des eaux  
 Pressé en flots compacts sur cette rive amère  
 Cet immense océan des âmes douloureuses

[...]

Ô mer, vaste mer, étendue sous le firmament  
 Mer nocturne –mer chassée par le grand vent  
 Je veux la terre

Vivre

[...] <sup>252</sup>

Ce retour vers l'élément terrestre est aussi une façon de perpétuer et de régénérer la relation avec l'ami Da retourné à l'Enclos. Le lendemain de la composition du Chant Marin, Latil exprime sa tristesse de la séparation en méditant auprès de la mer :

Mon ami Da – vous êtes parti – je suis bien seul – Je sens pour vous toute mon affection et je regrette nos silences et nos gaucheries.

[...]

Je pensais à vous, Da, uniquement à vous.

[...]

tout à coup, un vent frais est venu caresser ma figure et soulever doucement les mèches de mes cheveux : c'était le mistral qui se levait sur les terres – il apportait une odeur de terre mouillée- j'ai pensé qu'il avait plu dans les terres – que c'était l'odeur de la terre,  
 de ma campagne douce où demeure Clara d'Ellébeuse<sup>253</sup> avec sa maison revêtue de tilleuls  
 de votre Enclos où vous dormez  
 Je vous aime<sup>254</sup>.

La plaquette de Rio est indissociable de cet attachement passionné, elle en est en quelque sorte un prolongement transcendé par l'usage poétique de la langue. Milhaud, en la concevant et en en finançant l'édition permettait de rendre publique l'expression d'une sensibilité exacerbée qui répondait à la

---

<sup>252</sup> ibid, Lundi 18 août 1913 à Lourdes, p. 243

<sup>253</sup> Roman de Francis Jammes

sienne. En revanche, la particularité et les ambiguïtés des *Cahiers Bleus* expliquent le fait que Milhaud ait en définitive renoncé à les publier<sup>255</sup>. Ils traduisent une atmosphère exaltée que l'après-guerre ne comprendra plus. Ils permettent pourtant de comprendre le contexte littéraire et artistique dans lequel a baigné l'œuvre de Darius Milhaud avant le départ pour Rio. Armand Lunel, en invitant à la redécouverte de cet univers révolu, propose d'en reconstituer le parfum oublié :

Les enfants du début de ce siècle<sup>256</sup> ont encore grandi dans la douceur de vivre. En s'ouvrant peu à peu aux réalités de la vie, ils ont pu ne tressaillir que d'une inquiétude purement spirituelle. De cette époque ensevelie et de son atmosphère que nous ne respirons plus, le Journal intime d'un jeune Aixois, Léo Latil, mort pour la France sur le front de Champagne, nous apporte le témoignage émouvant<sup>257</sup>.

#### 5.7. Le Poème op. 73 de 1921, épilogue d'une collaboration artistique.

La dernière utilisation musicale d'un texte de Léo Latil aura lieu quelques deux années après le retour du Brésil. Malgré la fidélité sans faille à un souvenir primordial, malgré les allusions constantes à cet ami perdu, il semble que la poésie de Latil ait appartenu, après cette année 1921, à un autre domaine que celui des projets de création artistique du compositeur. La décision, confirmée à ce moment là, de garder dans ses cartons le *Troisième Quatuor* n'en est qu'un des indices supplémentaires. Pourquoi donc, après l'intériorisation d'une mémoire qui ne concerne plus que la personne privée et non plus l'artiste, cette résurgence d'une page de Latil au tout début des années vingt, en pleine exaltation de la période "active " et "militante" du

---

<sup>254</sup> ibid. Mardi 20 août 1912, p. 154

<sup>255</sup> Je vous envoie la petite plaquette que j'ai fait imprimer pendant mon séjour à Rio, des poèmes de mon ami Léo Latil. Il était mon seul ami, depuis toujours. Il a été tué en 1915 et m'a laissé tous ses papiers. J'ai choisi les poèmes que vous allez recevoir. Il laisse surtout un long journal intime que je ne veux pas publier. (Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 31 janvier 1921, in Paul Collaer, *Correspondance ...*, opus cité, p. 80)

<sup>256</sup> Il s'agit bien sûr du XX<sup>e</sup> siècle

<sup>257</sup> Armand Lunel, "Voici « Les Cahiers » de Léo Latil, ce « jeune frère de Maurice de Guérin »", *Le Figaro Littéraire*, samedi 8 mai 1954

Groupe des Six ? Il faut chercher la réponse dans des évènements qui touchent la part la plus secrète de la vie intime du musicien. Paradoxalement, Milhaud traverse alors une période très sombre. C'est l'époque où son amie brésilienne Nininha Velloso-Guerra, "était venue à Paris en 1920 pour soigner sa tuberculose dont elle devait mourir le 15 novembre 1921. Elle avait été hospitalisée en juin 1921"<sup>258</sup>. Dans la correspondance avec Jean Cocteau, on peut suivre les progrès de la maladie qui laisse de moins en moins d'espoir. L'assiduité de Milhaud au chevet de la jeune femme lui fait mesurer le tragique d'une mort annoncée. Il justifie le silence qui alarme le scénariste du "Boeuf sur le toit" par ses visites quotidiennes à l'hôpital :

-18 août 1921, Quel silence ! mon Darius. Si c'est le travail, je te pardonne. Sinon – je te pardonne aussi [...] <sup>259</sup>.

-25 août 1921, Mon petit Jean, Excuse mon silence. Je n'écris à personne et je ne vois personne. On me croit à Aix. Je suis revenu très vite à cause de la maladie de Perruche<sup>260</sup>. Tu n'imagines pas quelle effroyable pauvre chose elle est. On dirait un bébé mort et les hôpitaux sont une chose si lugubre. Surmontera-t-elle cette crise, ou est-ce que cela sera une lente et longue agonie ? Si elle résiste ce sera un an ou peut-être deux sanatorium [...] <sup>261</sup>.

-septembre 1921, Mon petit Jean, Merci de ta lettre si gentille. Mes journées sont si tristes. Je vais chaque jour à l'hôpital voir la pauvre Perruche qui souffre tant. La fièvre reste aux environs de 40 [...] <sup>262</sup>.

-4 septembre 1921 [...] Tendresse à Perruche. Je t'embrasse, Jean<sup>263</sup>.

La composition du *Poème* op. 73 est donc contemporaine de ce climat de tristesse et d'angoisse, dans lequel Milhaud ressent avec une douleur accrue la perte de son ami et confident de jeunesse. Malgré sa pudeur naturelle, il confie à son tout nouvel ami Paul Collaer son sentiment d'abandon et de solitude :

---

<sup>258</sup> Note de Myriam Chimènes in Francis Poulenc, *Correspondance*, opus cité, p. 132.

<sup>259</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud, écrite à l'hôtel Chanteclerc au Piquey, in Jean Cocteau, Darius Milhaud, *Correspondance*, deuxième édition 1999, opus cité, p. 58

<sup>260</sup> Sobriquet par lequel était désigné Nininha Velloso-Guerra (note de l'éditeur)

<sup>261</sup> Lettre de Darius Milhaud à Jean Cocteau, écrite à Paris vers le 25 août 1921, *ibid.* p. 60 (cette lettre est absente de la première édition de cette correspondance).

<sup>262</sup> Lettre de Darius Milhaud à Jean Cocteau écrite à Paris en septembre 1921, *ibid.* p. 62



Mon cher ami,

Je reçois à l'instant votre lettre qui me touche beaucoup, d'autant plus que je traverse une période mauvaise et sombre et cette année, je vais vivre très enfermé, à travailler, loin de la petite bande des camarades.

Le poème de Léo Latil que j'ai mis en musique, n'est pas un vrai poème. C'est une page de son journal intime qui m'a été remis selon son désir après sa mort et qui comprend six gros cahiers où son cœur est exprimé avec une minutie bouleversante.

Ne dites pas que je lui ressemble. Il était un saint et les gens qui l'ont vu, même une heure en ont été marqués. Vous devez bien imaginer ce que devait être pour moi cette exclusive amitié de quinze ans. La seule différence qu'il y a entre mes camarades et moi, c'est que je crois qu'ils ont toujours une vie facile et calme sans souffrances.

Votre lettre si sensible me pousse à vous dire tout cela, car je déteste me plaindre et geindre<sup>264</sup>.

Pour associer l'ami perdu à la vie artistique dans laquelle il occupe alors une place de premier plan, Milhaud a choisi le premier état d'une page que Latil a remodelée complètement en octobre 1912. Milhaud a publié dans la plaquette de Rio le long *Poème* finalement réorganisé en trois parties et qui lui est dédié<sup>265</sup>. La version qu'il adopte pour la composition de 1921 est la première et courte rédaction de ce *Poème*, restée inédite, puisée directement, comme il le précise à Collaer, dans les manuscrits dont il a la garde. Pour la partition éditée, Milhaud prend le soin de spécifier dans un long sous-titre que ce *Poème* est "extrait du Journal intime de Léo Latil (Dimanche 2 juin 1912)"<sup>266</sup>. En préservant ainsi la confidentialité de cet emprunt, le compositeur signale le caractère intime de la pièce et du même coup elle devient le signal de l'amitié passionnée et meurtrie, associant implicitement Léo et Nininha.

---

<sup>263</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud, écrite au Piquey, *ibid.* p. 63

<sup>264</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 24 octobre 1921, in Paul Collaer, *Correspondance ...*, opus cité, p. 89

<sup>265</sup> Léo Latil, *Poèmes*, opus cité, p. 31

<sup>266</sup> mention portée sur la page de garde et répétée dans le titre de la partition publiée par les éditions Max Eschig, Paris, 1927.

Cette composition musicale a comme dédicataire la cantatrice Marie Olénine d'Alheim<sup>267</sup> qui en assura la création en 1922 à Paris. Il s'agit d'une chanteuse russe qui jouissait alors d'une immense notoriété. Dès ses débuts parisiens, en 1896, elle avait contribué à diffuser et illustrer la musique russe. Avec son mari Pierre d'Alheim<sup>268</sup>, écrivain, conférencier, traducteur du livret de *Boris Godounov*, elle avait, en particulier, imposé l'esthétique du Groupe des Cinq au public parisien. Remarquons en passant, que cette rencontre assez inattendue ménage un écho tardif au fameux article d'Henri Collet qui baptisait les Six Français en faisant appel aux Cinq Russes ! La célébrité de la dédicataire souligne à elle seule le prix que Milhaud accorde à la pièce qu'il lui confie. Le caractère douloureux, indiqué en tête de partition, suppose une intensité sonore qui met particulièrement en relief deux mesures en double et triple *forte* proclamant la misère de l'homme :

Il ne s'agit pas en effet de briller en offrant l'occasion à la chanteuse de déployer sa virtuosité. Le recueillement qu'exige une telle mélodie contraste fortement avec ce qui fait la célébrité du Milhaud de cette année 1921. Au même moment, Milhaud est dans les affres de la création du *Bœuf sur le toit* avec Cocteau, Dufy et les Fratellini, il prépare sa contribution aux *Mariés de la Tour Eiffel* et met en chantier les *Troisième et Quatrième petites Symphonies*. En donnant la création de cette mélodie à Marie Olénine d'Alheim et en la lui

---

267 1869-1970

268 (1862-1922), traducteur du livret de *Boris Godounov* de Moussorgski

dédiant, Milhaud valorise la veine intime qui marque la continuité de ce qui lui a inspiré *Alissa* ou le *Troisième Quatuor*.

La pièce s'organise autour du contraste entre le motif qui célèbre la beauté des hommes dans leur misère et leur tristesse et une invocation paradoxale au Seigneur, "cause de toutes les tristesses", qui peut se lire à la fois comme révolte ou résignation. Le premier thème musical accompagne la répétition anaphorique du fragment "Qu'ils sont beaux ces enfants des hommes ...". Le piano amorce un thème mélodique repris par la voix qui emprunte son *ré* initial aux croches qui créent un contre-chant plaintif à l'instrument :

CHANT  
Qu'ils sont beaux ces enfants des hommes a -

PIANO  
Dououreux  
mf

On retrouve ce thème à la fin de la pièce lorsqu'il s'agit de rappeler par cette même phrase ("Qu'ils sont beaux ces enfants des hommes") la misère de la condition humaine :

mp  
Qu'ils sont beaux ces

mf

Le cycle ainsi créé laisse se dérouler en son centre de longues invocations au Seigneur d'une voix étale, lui reprochant de "peser de tout son poids" sur le corps et l'âme des hommes. Le climat musical change pour

donner toute sa force à la déclamation accusatrice. On perçoit comme une révolte assourdie dans ces échos quelque peu rimbaldiens<sup>269</sup>, établissant le côté inexorable de la mort des hommes pour que précisément vive le Seigneur :

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The lyrics are "Il faut qu'ils meurent". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a prominent descending chromatic line in the left hand, moving from a higher register to a lower one across the measures.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "très retenu" and "M". The piano accompaniment continues the descending chromatic line in the left hand. The dynamic changes from *f* to *mp* (mezzo-piano). The system concludes with a *M<sup>†</sup>* marking, indicating a final, perhaps more dramatic or somber, ending.

Le piano dans une longue et inexorable descente chromatique en doubles-croches dessine un motif qui donne à ces paroles décisives un écho lugubre ôtant tout espoir.

Les neuf mesures conclusives échappent au chant proprement dit puisque Milhaud demande à la voix de murmurer une espèce de mélopée qui signe la défaite définitive de l'homme. Le piano suggère simplement, par des accords en noire pointée sur les deux temps forts de cette mesure à 6/8, une atmosphère diaphane qui laisse s'égrener dans l'avant dernière mesure quelques notes qui se fondent dans la résonance finale. Le désespoir n'a pu être vraiment surmonté, l'âme est vaincue dans son désir même de soumission à la volonté divine :

*pp* Cédez  
O mon â - - me

Cédez  
*p*

*Mf*  
(murmuré)  
Enfan-tez le Seigneur de vos lar - mes et de vo - tre sa - cri - fi - ce

*Mf*

car la lut - te n'est pas é - ga - le  
*ppp*

Le texte publié dans le recueil de Rio, qui transcrit la transformation de ce texte original quelques mois plus tard dans le *Journal* de Léo<sup>270</sup>, redonne, dans sa troisième et ultime partie, un sens chrétien à ce sentiment de révolte, de déréliction et d'abandon. En s'adressant au Christ, Léo Latil demande miséricorde et fait confiance à l'amour divin pour que l'homme bénéficie de la grâce du pardon :

Seigneur, ayez pitié de ces blancs holocaustes,  
Vous qui avez été triste jusqu'à la mort,

<sup>269</sup> cf la fin du sonnet *Le Mal*, p. 200, ou la fin de *Mauvais Sang* dans *Une Saison en Enfer*, p. 419 in Rimbaud, *Œuvres Complètes*, édition Pierre Brunel, opus cité.

<sup>270</sup> Léo Latil, *Journal*, Jeudi 17 octobre 1912, p. 172 bis

Pardonnez-leur de n'avoir pas trouvé la joie.  
 C'est si terrible cette éternelle solitude  
 Et d'être sans amour pour votre créature ;  
 Pardonnez-leur de n'avoir pas trouvé la joie.  
 Considérez la pureté de leur tendresse,  
 Considérez la beauté des enfants des hommes ;  
 Pardonnez-leur comme on pardonne à des enfants,  
 Recevez-les dans votre amour au Paradis  
 Et qu'ils soient consolés par la joie des cantiques.  
 Saint-Jean de la Pinette  
 16 octobre 1912<sup>271</sup>

Ce poème remanié est précédé d'une longue lettre adressée à Darius que Léo recopie intégralement dans son *Journal*. Ce message donne la mesure de l'attachement de Léo à Darius :

Mon beau Da, Tu me pardonnes de ne pas t'avoir écrit ? Il fallait que je finisse ce poème<sup>272</sup> qui m'a donné beaucoup de mal et pour me forcer à le finir – je me défendais de t'écrire avant que ce soit fait. J'ai reçu ta lettre, mais pourquoi tu ne m'as pas écrit encore une autre fois ? Comme tu es loin ! dans la terrible vie ! Il ne faut pas m'oublier – tu entends – c'est que j'ai besoin de toi. [...] Je suis tout seul dans la campagne de Clara d'Ellebeuse et la nuit je suis tout seul à la campagne – je travaillais très tard – très tard avec une bougie –

Toi qu'est-ce que tu fais ?  
 -il faut travailler et tous les jours – Oh que c'est dur –  
 Je te donne ce cahier – pour toi-  
 Tu es mon Da. [...]  
 Écris-moi. [...]  
 J'ai vu souvent ta Maman<sup>273</sup>.

Cette lettre insiste également sur la transformation du sentiment d'abandon et de solitude par l'expression poétique qui finit par trouver la consolation "des cantiques", alors que la révolte rimbaldienne lance un cri rageur dans son refus de la consolation divine : "Point de cantique : tenir le pas gagné"<sup>274</sup>.

En adoptant la première version désespérée pour cette ultime pièce tirée des textes poétiques de Léo, une version qui n'offre pas de vrai salut,

---

<sup>271</sup> Léo Latil, *Poèmes*, pièce XII, 3, *Poème*, opus cité, p. 34

<sup>272</sup> Léo Latil fait allusion au *Poème* que Darius publiera à Rio dans la plaquette p. 31 et que Léo a recopié dans son *Journal* à la date du 17 octobre, p. 171

<sup>273</sup> Léo Latil, *Journal*, Jeudi 17 octobre 1912, opus cité, p. 170

Milhaud livre un message qui rattache le poète de sa jeunesse à l'intériorité douloureuse d'une inspiration qui dans la suite de l'œuvre a trouvé maintes occasions de livrer des confidences mais de manière beaucoup plus indirecte. Ne faut-il pas chercher, tout particulièrement dans les *Malheurs d'Orphée*<sup>275</sup>, le lointain écho apaisé de ces moments douloureux qui teintent la période de la première jeunesse de Milhaud d'une souffrance mélancolique et jamais complaisante ? C'est ce que Armand Lunel avait compris lorsqu'il fournit à Darius le livret dont il avait précisément besoin à ce moment-là. C'est aussi probablement le moment où Darius a pu refermer dans son affectivité les portes d'une jeunesse meurtrie et endeuillée.

---

274 Arthur Rimbaud, *Adieu*, in *Une Saison en Enfer*, opus cité, p. 441

275 en 1924

## 6. Milhaud et la découverte de la poésie de Jammes

### 6.1. Lectures conjointes : Maeterlinck et Francis Jammes, du Symbolisme au Jammisme ?

La première des œuvres reconnue et revendiquée par Milhaud, son opus 1<sup>1</sup>, est un hommage à Francis Jammes. C'est à travers la lecture musicale de ce poète que Milhaud affirme sa vocation de compositeur<sup>2</sup> et, fait remarquable, cette poésie l'accompagne tout au long de son existence puisque c'est dans l'âge mûr et au soir de sa vie que le compositeur offrira trois compositions majeures où la poésie de Jammes se trouve magnifiée par une musique encore trop mal connue<sup>3</sup>. Le fait est d'autant plus significatif que Milhaud a puisé son inspiration pour nombre de ses partitions de l'extrême jeunesse<sup>4</sup> dans des textes de factures bien différentes, que ce soit le texte de Goethe soumis à Henri Rabaud, les "poèmes" d'Armand Lunel (et des pseudonymes qu'il empruntait), ceux de Léo Latil ou encore de Verlaine, comme l'atteste une partition inédite récemment et fortuitement retrouvée. Si Milhaud a voulu explicitement placer son acte de naissance, en tant que compositeur, sous les auspices du poète d'Orthez, cet acte fondateur prend une signification profonde qui va bien au-delà d'un choix de textes poétiques nourrissant une inspiration musicale en mal de parrainage. Le choix du compositeur relève d'options personnelles où l'enthousiasme d'une découverte se traduit dans une lecture créatrice de mondes sonores inexplorés jusqu'alors et où l'originalité des expérimentations tient la plus grande place.

---

<sup>1</sup> *Poèmes de Francis Jammes* premier et deuxième recueils op. 1 (1910-1912)

<sup>2</sup> en effet, comme nous avons eu déjà l'occasion de le voir, de nombreuses compositions de jeunesse ne sont pas reconnues comme devant être comptées au catalogue du compositeur et selon le propre aveu du musicien ont été détruites : [par exemple Milhaud évoque la composition d'un opéra sur *Les Saintes-Marie-de-la-Mer* sur un livret d'Éric Allatini] je le brûlai ainsi que toutes mes compositions de jeunesse. Darius Milhaud *Ma Vie ...*, opus cité p.31

<sup>3</sup> *Fontaines et sources*, op. 352, (1956) *Tristesses* op. 355, (1956) et *Suite de Quatrains*, op. 398, (1962)

<sup>4</sup> Partitions non répertoriées dans le catalogue de Milhaud, rappelons-le.



Dans la vie intellectuelle et littéraire du début du siècle, décider de construire son œuvre dans le sillage d'un poète qui délibérément tourne le dos au parisianisme et à ses querelles de chapelles, ne peut rester totalement innocent. D'autant plus que c'est autour des années 1910 que Jammes connaît l'apogée de son rayonnement :

1910 marque le point culminant (du) rayonnement du "phénomène jammiste"<sup>5</sup>.

Milhaud adhère à cette poésie en dehors même de l'engouement qui avait saisi les milieux parisiens au tournant du siècle. En effet, à la période qui nous concerne, le poète revendique hautement sa foi catholique "restaurée" en 1905 et (pour cette raison et/ou pour son retour de plus en plus marqué au classicisme<sup>6</sup> ?) l'avant-garde se détourne progressivement de lui<sup>7</sup> et se tourne vers Cendrars ou Apollinaire qui, dans *Pâques à New York* ou *Zone*, inaugurent des voies novatrices et prémonitoires.

Quand Milhaud revendique l'appartenance à la mouvance jammiste tout en refusant d'ailleurs d'adhérer à un mouvement esthétique précisément défini<sup>8</sup>, il nous oblige encore une fois à étudier les rapports qu'une biographie entretient avec l'évolution des canons esthétiques de toute une époque. La découverte et la fréquentation de Jammes correspondent à des moments où justement la réception d'une œuvre aussi étrange dans le panorama poétique de cette période était rendue possible par les attentes d'un artiste insatisfait des œuvres poétiques consacrées. On a déjà vu qu'un Symbolisme exsangue régentait la poésie au tournant du siècle dernier. Cette École Symboliste n'a pourtant pas laissé insensible Milhaud et ses amis les plus proches. On peut

---

<sup>5</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes*, p.51, Paris, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1964.

<sup>6</sup> Dans les *Géorgiques chrétiennes* (1910-1912) par exemple

<sup>7</sup> Claudel rappelle par exemple ce "mot" d'Anna de Noailles qui eut grand succès dans les salons parisiens : "J'aime mieux votre rosée que votre eau bénite", ce à quoi l'auteur des *Cinq Grandes Odes* répondait : "comme si la rosée elle-même était autre chose qu'une bénédiction !" Paul Claudel, *Conférence sur Francis Jammes*, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 558.

<sup>8</sup> La notion de *Jammisme* pose un problème en soi comme l'a étudié Robert Mallet et comme on aura l'occasion de le voir ci-après.

constater aussi que même si la poésie de Jammes ne devait rien à ses devanciers, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier et André Gide<sup>9</sup> ont présidé à l'amorce de la carrière du poète béarnais. Ainsi, paradoxalement, à la même période où le petit groupe rassemblé autour du compositeur est passionné par Francis Jammes, Maeterlinck hante leurs conversations et alimente leurs préoccupations philosophiques et esthétiques. Le recueil de poèmes *Serres Chaudes* est l'objet de notations enthousiastes de la part de Léo Latil :

Avec Segond<sup>10</sup>, j'étudie la "subconscience". Cette vie qui existe avant la vie des idées claires et aussi après et au-dessus dans l'émotion esthétique et mystique. Segond a une méthode merveilleuse : nous ne pouvons étudier cette vie inconsciente d'une manière conceptuelle et intellectuelle en la ramenant à notre conscience étroite, ce serait la déformer, nous ne pouvons l'étudier physiologiquement du dehors, ce serait l'ignorer, -alors, il faut la "vivre", la restituer tout entière dans sa profondeur grâce aux "langues divines" que nous possédons et qui doivent exprimer autre chose que des idées claires et figées, grâce à la musique bénie et à la poésie des *Serres chaudes*<sup>11</sup>.

La portée philosophique de la lecture du poète belge donne à la recherche des jeunes gens l'assise qui permet de justifier leur mépris pour le monde vulgaire des "logs", attachés à la matérialité la plus prosaïque, incapables de saisir la dimension esthétique de l'existence et la "nécessité de renouveler l'usage des mots ordinaires *de manière à en faire apparaître les aspects inconnus et parfois effrayants (Ruysbroeck l'Admirable)*"<sup>12</sup> :

Mon petit Da, [...] Je suis seul dans ma chambre -tout seul, tout seul avec du feu à côté de ma fougère languissante et de roses (roses cette fois-ci) qui s'effeuillent. Il y a un petit tas de pétales roses drôles à toucher. Mes fleurs poussent mais si lentement et puis la tapisserie est sombre et je lis - oh ! très peu- je lis les *Serres Chaudes* -oui je les lis et je trouve que c'est admirable et que les manifestations du monde

---

<sup>9</sup> Qu'on ne peut bien sûr ranger dans l'École Symboliste

<sup>10</sup> Professeur de philosophie de Léo Latil à l'Université d'Aix.

<sup>11</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 3 mai 1911, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>12</sup> Maurice Maeterlinck, cité par Paul Gorceix. *Préface*, p. 15 à l'édition de *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, Paris, Poésie/ Gallimard, 1983.

sont loin, loin de moi et que ma chambre est un serre chaude et que moi je suis une petite chose timide et renfermée mais qui connaît "Et la neige et la pluie et le vent"<sup>13</sup>, les abattements et les exaltations et les angoisses et les émotions religieuses, toutes ces choses qui sont essentielles et révélatrices de la réalité –exprimer tout cela ! J'aime beaucoup ces *Serres* et tout de suite je les ai aimées puisque tu me les avais déjà fait lire, vieilles connaissances. [...] Les *Serres Chaudes* sont aussi une école de la vie intérieure. Il y a de la morbidité ? Sans doute, mais sentir que le monde extérieur est grossier, est peu satisfaisant et vivre en soi, se saisir soi hors du monde –n'est-ce pas la première des nécessités et une école de travail et d'approfondissement et de méditation : travailler pour se libérer davantage du monde et des circonstances et pour se voiler à soi-même la beauté et la richesse de ce qu'on porte en soi et pour se voiler même à soi-même la beauté et la richesse de ce qu'on porte en soi et qui doit se réaliser un jour ! ça ne se réalisera peut-être jamais, oh !<sup>14</sup>

Léo Latil reflète dans cette lettre adressée à Darius un point de débat essentiel pour comprendre la (relative) désaffection du musicien<sup>15</sup> pour l'œuvre du poète belge, symboliste par excellence. On a déjà vu à plusieurs reprises que l'insertion dans la société, le rapport authentique et sincère avec autrui, l'appréhension de la dimension spirituelle des choses constituaient les problèmes existentiels majeurs auxquels étaient confrontés leurs impatiences d'adolescents. Léo Latil, dans son incapacité à sortir de lui-même, dans sa complaisance pour une tristesse ressassée indéfiniment dans ses fameux *Cahiers Bleus* se trouve naturellement à l'unisson d'une écriture qui échappe au prosaïsme et à l'appréhension nue du réel. *La Princesse Maleine* correspond à cette vision de l'existence. Milhaud, quant à lui, laisse déjà entendre à son interlocuteur que cette conception est une impasse puisqu'il met en garde son correspondant contre la morbidité de cette attitude. Ainsi se dessinent les premières lignes d'un débat qui s'instaure

---

<sup>13</sup> Citation, d'ailleurs inexacte (faite de mémoire ?) de la fin de la première pièce du recueil de Maeterlinck, *Serre chaude* :

Mon Dieu ! mon Dieu ! Quand aurons-nous la pluie ,  
Et la neige et le vent dans la serre !

Maurice Maeterlinck *Serres chaudes*, ouvrage cité p. 32

<sup>14</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud d'avril 1911, archives Milhaud

<sup>15</sup> Si l'on se place du seul point de vue créateur.

entre ces jeunes gens avides de découvrir des écrivains et des poètes qui soient marqués du sceau de la vérité. Leurs lectures parallèles répondent à des esthétiques très différentes<sup>16</sup>. Ils échangent leurs trouvailles se prêtent leurs livres et en comparent les mérites respectifs. Les traces de ces débats que nous trouvons dans les correspondances ne sont que les échos assourdis d'échanges riches, vifs et variés. Pour Milhaud, les textes de Maeterlinck sont les seuls, au risque de se répéter, parmi les écrivains qui enchantèrent sa jeunesse, à ne pas avoir donné naissance à une création musicale. On a déjà compris dans la lettre de Léo Latil que Milhaud n'est pas très à l'aise dans le confiné et la moiteur des *Serres Chaudes*. Le côté morbide et soufureux repousse la vitalité et l'énergie d'un tempérament tout à l'opposé du repliement et de la renonciation<sup>17</sup>. Nul mieux que Paul Claudel n'a pu caractériser ce que la lecture de Jammes apportait dans cette atmosphère délétère :

Une foule d'esthéticiens et d'idéologues blanchâtres, à la tête desquels se trouvait le fameux Ernest Renan, déclaraient que l'humanité avait à sa disposition dans le rêve, et au besoin dans l'alcool, une clef pour s'évader et dans l'art un domaine qu'il dépendait de chacun d'organiser à sa fantaisie. Le dieu Richard Wagner n'avait-il pas donné l'exemple ? et à côté de lui son admirateur, le charmant poète, Stéphane Mallarmé, dressait laborieusement les plans d'une espèce de paradis de papier ou pour parler son langage de vélin. [...] Tout devint décoloré, languissant, évanescent. Un des principaux auteurs<sup>18</sup> de l'époque se plaignait à moi, dans l'escalier du *Mercure*, d'avoir tellement employé dans son dernier recueil le mot *pâle* qu'il avait épuisé dans les casses du typographe la lettre *a* surmontée de son petit chapeau<sup>19</sup>.

En effet, l'auteur de *Connaissance de l'Est* insiste, par contraste, sur l'évidence de la poésie de Jammes qui prenait à revers "le mouvement

---

<sup>16</sup> Tout particulièrement celles de Maeterlinck, Gide, Jammes et Claudel.

<sup>17</sup> Bien éloigné de ce *Soleil des Morts* évoqué par Claudel, Francis Jammes affirme par exemple dans ses Mémoires : Ce qui dominait en moi, ce qui domina toujours, c'est un désir effréné de vivre. p. 79, *L'amour, les muses et la chasse (Mémoires)*, tome 2, Paris, Librairie Plon, 1922, 226 pages.

<sup>18</sup> Peut-on affirmer qu'il s'agisse d'Henri de Régnier ?

<sup>19</sup> Paul Claudel, *Conférence sur Francis Jammes*, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 554.

symboliste et décadent" où "l'opium wagnérien avait commencé son rôle d'empoisonnement"<sup>20</sup> :

Et voilà le mystère, on pourrait dire le scandale de la poésie ! Tous ces braves gens qui se sont donné tant de mal, qui se sont tendu des quatre membres en gémissant sur le chevalet de la prosodie, qui ont tant de mérite, tant de bonne volonté, tant d'acquis, tant d'honnête respect pour les maîtres et pour les règles, tant de loyale sueur sur leur front, et le résultat est une petite souris mécanique qui n'arrive pas à fonctionner. Et, d'autre part, voilà ce flâneur, ce petit clerc de notaire amateur, ce mauvais élève qui n'a pas réussi à passer son bachot ! Il écrit et quelque chose de nouveau, d'un seul coup, on ne sait comment, a émergé, une île ! Je dis nouveau, mais c'est encore bien plus intolérable, ça existait sous notre nez sans que nous nous en doutions ! Ce qu'il y avait autour de nous sans que nous le sachions, ce qu'il a vu le premier et ce qu'il est le premier à nous faire voir ! ce qui était comme s'il n'était pas et qui maintenant a pris un sens ! Et quelle est cette voix avec un timbre nouveau à nos oreilles, qu'il n'y a pas à dire ! oui, il nous faut l'accepter bon gré, mal gré ! C'est révoltant !<sup>21</sup>

Les historiens de la littérature confirment ce que Claudel dans une langue drue et haute en couleurs a si bien évoqué :

La publication du premier recueil de Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* en 1898 a provoqué dans le monde de la poésie, on le sait, une sorte de commotion. Après les idéalistes post symbolistes, ce retour aux réalités les plus concrètes, "un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille aux jambes charmantes et aux seins gracieux" répondait à une attente<sup>22</sup>.

Il est frappant de constater que les termes dans lesquels Milhaud a si souvent parlé de Jammes font écho à ceux de Claudel et de tous les observateurs de la vie littéraire de cette époque. On dirait que Milhaud a suivi dans son for intérieur, un chemin tout à fait personnel et inactuel puisque les premiers textes de Jammes paraissent alors qu'il est encore un bambin ; il a, en dehors de l'histoire littéraire proprement dite, parcouru en solitaire le

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 553

<sup>21</sup> Ibid., p. 554

<sup>22</sup> Catherine Dubuis, *L'influence de Francis Jammes sur quelques poètes suisses romands au tournant du siècle*, p. 381, in *Le rayonnement international de Francis Jammes, colloque Francis Jammes*, Orthez-Pau/ 7-8 octobre 1993, J et D éditions, Biarritz 1995, 426 pages

chemin qui lui fait découvrir la poésie de Jammes dans les termes mêmes utilisés par ses aînés sans que lui-même puisse soupçonner ce parallélisme. Milhaud revendique avec éclat sa dette envers Jammes en 1927, alors que Jammes paraît, à cette époque, totalement oublié<sup>23</sup> :

En 1908, (j'avais seize ans), les vers de Francis Jammes me sortirent des brumes de la poésie symboliste et me firent apparaître tout un monde nouveau qui était d'autant plus facile à atteindre qu'il n'y avait qu'à ouvrir les yeux. La poésie revenait enfin à la vie de tous les jours, à la douceur des campagnes, au charme des êtres humbles et des objets familiers<sup>24</sup>.

Ce sentiment de libération d'un art faux et artificiel est confirmé à la veille de quitter Lisbonne pour l'exil américain et la fidélité de l'amitié reconnaissante ne fera jamais défaut :

Après la poésie symboliste, voici tout à coup une voix qui chante la vie ordinaire, la nature, les gens simples et humbles, les jeunes filles et leurs rires<sup>25</sup>.

On comprend mieux alors pourquoi la veine créatrice de Milhaud s'est orientée vers "le chanteur simple de la poésie de tous les jours"<sup>26</sup>, et détournée des attraits de "l'art superficiel qui s'amuse à ce que j'appellerai la pelure du monde, le monde de la couleur [...], le babil et la diaprure de la volière et de la bulle de savon"<sup>27</sup>. Milhaud a su reconnaître d'emblée une poésie tout entière tournée vers la célébration de la beauté du monde :

---

<sup>23</sup> "De l'abandon, de la désuétude, de l'incuriosité dont Jammes fut victime pendant la dernière partie de sa carrière, il faut évidemment accuser d'abord l'isolement farouche où il se confinait. [...] Mais il faut aussi en rendre responsable la critique, ce qu'on appelle la grande critique. Les plus beaux livres de Jammes pouvaient paraître l'un après l'autre, ils n'obtenaient du butor épais et sectaire par exemple qui tenait le rayon littéraire au rez-de-chaussée du *Temps\**, que le silence ou quelques lignes dédaigneuses". Paul Claudel, *Conférence sur Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 561.

\*Paul Souday

<sup>24</sup> Darius Milhaud, *Études*, 1927, cité in Jean Roy, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud*, article cité, p. 272

<sup>25</sup> Darius Milhaud, conférence inédite de Lisbonne du 1 juillet 1940, déjà citée.

<sup>26</sup> Antonio Braga, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 23, *il semplice cantore della poesia di tutti i giorni*

<sup>27</sup> Paul Claudel, *Conférence sur Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 552.

Il est trop occupé à regarder autour de lui, à respirer à pleine poitrine cette création magnifique, l'œuvre de Dieu et l'œuvre de l'homme. Il regarde et il trouve que c'est beau. Il trouve que c'est beau et il le dit<sup>28</sup>.

C'est ainsi que dans ses *Géorgiques Chrétiennes*, Jammes donne au poète les raisons pour lesquelles son œuvre ne peut être qu'un hymne à la beauté du monde :

[...]  
Chaque voix inspirée affirme de nouveau  
Que plus on le répète et plus le monde est beau.

La source qui fut là pour Ovide et Virgile  
Est la même qui luit dans ce bas-fond d'argile.  
[...]<sup>29</sup>

On comprend mieux alors pourquoi les choix de Milhaud, pour développer son œuvre créatrice, n'ont pu s'arrêter sur une écriture telle que celle de Maeterlinck où "chaque objet suscité n'est que la manifestation d'une idée ou d'un sentiment."<sup>30</sup> L'auteur de *Serres Chaudes* n'assignait-il pas à "la poésie suprême [...] d'autre but que de tenir ouvertes les grandes routes de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas"<sup>31</sup> ? En opposition avec ce symbolisme, la poésie de Jammes adhère aux objets pour mettre l'accent sur la sensation bien plus que sur le symbole :

Il dépeint plus qu'il n'analyse. Il sent plus qu'il ne raisonne. Il suggère des visions plus que des pensées. Il invente des images donc il compare. Mais comparer ce n'est pas symboliser<sup>32</sup>.

Il n'empêche que les jeunes gens, y compris Milhaud, semblent écartelés entre leurs admirations contradictoires. Le fait est d'autant plus compréhensible que, dans la formation du poète belge, se retrouvent des

---

<sup>28</sup> Paul Claudel, *Conférence sur Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 555.

<sup>29</sup> Francis Jammes, *Les Géorgiques chrétiennes*, chant premier, *Œuvre poétique*, T. 1, ouvrage cité, p. 668

<sup>30</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes*, op. cité, p. 61 *Le Jammisme*

<sup>31</sup> cité par Paul Gorceix, *Préface*, p. 13 in Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, Paris, Poésie/ Gallimard, 1983, 305 pages

<sup>32</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes*, op. cité, p. 61 *Le Jammisme*

références qui nourrissent leurs préoccupations, Novalis<sup>33</sup>, Carlyle<sup>34</sup>, Rossetti<sup>35</sup> en particulier :

Mû par un esprit de syncrétisme qui déconcerte, Maeterlinck se forge un véritable mythe de la "germanité". Y voisinent l'art flamand, les contes de Grimm, les romantiques allemands, Novalis et Jean-Paul, Hoffmann et Wagner, le Suédois Swedenborg, Thomas Carlyle, les préraphaélites, Rossetti, William Morris, Walter Crane, mais aussi Thomas de Quincey et en particulier Walt Whitman. Le lien qui unit ces artistes au-delà de leur appartenance ethnique, c'est, selon lui, leur "don de sympathie", leur attitude "mystique", intuitive en face de la vie et de l'art, qu'il oppose à l'esprit cartésien, éduqué à dissocier, cloisonner et analyser<sup>36</sup>.

Léo Latil, tout particulièrement, vit avec difficulté cette dispersion du goût et tout à sa dévotion pour l'ami d'élection s'efforce de se ranger aux avis que lui prodigue son ami "Da"<sup>37</sup>. Ces "ajustements" reflètent la plupart du temps d'ailleurs la peur de perdre l'estime et l'amitié du confident éloigné. Bien plus qu'un débat de nature esthétique ces échanges donnent accès à la complexité des relations entre ces deux adolescents dont le trouble se laisse

---

<sup>33</sup> Milhaud connaissait et admirait *Hymnen an die Nacht* de Novalis comme le prouve le document suivant : Darius Milhaud à Armand Lunel, lettre inédite du 7 juillet 1911 écrite chez Xavier Léon au château de Combault : Ai reçu ta lettre. Suis dans le calme, je n'ai jamais tant compris le silence et la nuit. Oh ! des nuits à la Novalis, sur un petit village qui ne bouge pas, dans un ciel qui conserve du rose et du noir, où une étoile lance une faible tonalité lumineuse. Archives Milhaud

<sup>34</sup> dans la conférence improvisée du 1<sup>o</sup> juillet 1940 à Lisbonne, une citation de Carlyle vient naturellement s'insérer dans la démonstration de Milhaud, preuve d'une familiarité acquise bien antérieurement, si l'on veut bien se rappeler les circonstances dramatiques dans lesquelles a pu se tenir cette manifestation : Si votre description est authentiquement musicale, dit Carlyle, musicale, non dans ses mots seulement, mais dans son cœur et dans sa substance, dans toutes ses pensées et expressions, dans sa conception tout entière, alors, elle sera poétique, sinon, non ! Archives Milhaud

<sup>35</sup> voir ci-dessus la partie 2.5.6 où ont été évoqués les rapports du jeune Milhaud avec le mouvement préraphaélite.

<sup>36</sup> Paul Gorceix, *Préface de Serres chaudes ...*, ouvrage cité, p.10

<sup>37</sup> On peut suivre toute une polémique entre Léo et Darius à propos de la *Sonate* de Lekeu, Léo la traitant d'œuvrette pour mieux magnifier la *Sonate* de Franck, Darius le convainc de reconsidérer son jugement, Léo présente ses excuses et souscrit à l'appréciation de Darius avec le souci de ne pas déplaire à son ami.



percevoir à travers la pureté limpide d'une écriture sans apprêt, comme nous l'avons déjà évoqué<sup>38</sup>.

N'oublions pas non plus que Maeterlinck fut l'occasion pour Debussy de révolutionner, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la conception même du drame lyrique. La relation de Milhaud avec la musique de Debussy est suffisamment riche de contradictions, on l'a déjà vu à plusieurs reprises, pour comprendre que le poète symboliste belge est lié implicitement à une esthétique brumeuse dont le jeune compositeur va se détacher pour trouver son antidote dans la musique de Magnard.

En effet, un des attraits de l'auteur de *Hymne à la justice* est d'être "toujours resté en dehors du mouvement qui s'est produit en France avec Debussy et les impressionnistes".<sup>39</sup> Lorsque Milhaud prononce, en pleine première guerre mondiale, sa première conférence où il rend hommage à Albéric Magnard, ce sera l'occasion pour lui de faire le point sur ces quelques années d'avant-guerre qui constituent le moment crucial où les choix ont impliqué des voies irréversibles. En revendiquant la filiation avec Magnard c'est toute l'esthétique de ce qu'on a pu nommer, improprement d'ailleurs, la musique impressionniste, qui était rejetée mais en même temps, c'est la poésie symboliste qui l'accompagnait. Au début des années trente, jetant un regard rétrospectif sur les quelques années où toute l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle a basculé, il écrira :

La guerre a marqué la fin d'une période musicale. [...] Les sonorités d'une fadeur et d'une mollesse voisine de la déliquescence ont disparu, comme après l'éclatement mystérieux d'un feu d'artifice. On retrouve alors le silence du ciel qui ne fait que restituer aux illuminations passées leur caractère illusoire et superficiel.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Voir la quatrième partie

<sup>39</sup> Darius Milhaud, conférence inédite sur A. Magnard, Janvier 1917, manuscrit déposé à la B.N.

<sup>40</sup> Darius Milhaud. Conférence inédite non datée, sans doute de 1930 : *Un aperçu sur la musique contemporaine*. Archives Milhaud.

À cette fadeur, qui rejoint les termes dont Claudel se servira quelques dix ans plus tard pour flétrir la décadence du mouvement symboliste, Milhaud oppose très tôt la vigueur et l'énergie de la musique d'Albéric Magnard :

Il était à craindre et il est arrivé que cet art grave et nu ne fût ni compris ni admis de ses contemporains qui le considéraient comme trop peu affranchi des formules. La même négligence (sic) ne l'a pas suivi de la part des musiciens de la génération suivante dont certains aiment de tout leur cœur la musique de Magnard et y trouvent une source bienfaisante d'inspiration. Cette influence est très salubre rythmiquement, elle a contribué à orienter les jeunes vers une musique plus vivante, plus aérée, plus saine, plus virile et mélodiquement vers une musique dont les lignes sont plus purement tracées et les contours plus précis.<sup>41</sup>

Cela ne l'empêche pas de réaffirmer son admiration pour Debussy<sup>42</sup>, car il dissocie le Maître des épigones qui se réclament de lui. C'est une manière de justifier sa croisade contre le debussysme "car toutes les écoles paralysées par l'influence d'un grand maître sont vouées à la stérilité"<sup>43</sup>. Il en profite d'ailleurs pour attaquer violemment Émile Vuillermoz<sup>44</sup>, qui, en effet, prétendait que Darius Milhaud n'aimait pas Debussy alors que "sa musique est messagère du sentiment pur".<sup>45</sup> Associer Maeterlinck à Debussy, ainsi qu'à de grands aînés comme Dukas<sup>46</sup> ou Chausson, est donc, au-delà des années de

---

<sup>41</sup> Darius Milhaud, conférence inédite sur A. Magnard, Janvier 1917, manuscrit déposé à la B.N.

<sup>42</sup> J'ai entendu Claude Debussy jouer du piano. Ah ! quel incomparable et mystérieux toucher, quelle féerie, quelle tendresse ! [...] Je l'adorais, je tenais sous mon bras, en allant au Conservatoire, avec une partition de *Boris*, celle de *Pelléas*, dont je me nourrissais. *Souvenirs de 1937*, Darius Milhaud, revue *Intemporel*, N° 1, janvier-mars 1992

<sup>43</sup> Darius Milhaud. Conférence inédite non datée, sans doute de 1930 : *Un aperçu sur la musique contemporaine*. Archives Milhaud

<sup>44</sup> Le 1<sup>er</sup> mars 1923, Erik Satie écrit à Paul Collaer : "Et le Vuillermoz ! Quel "veau mal cuit" ! Cet homme est devenu tellement bête que cela en est incroyable. Frappez dessus à tour de bras ..." Paul Collaer, *Correspondance* ... ouvrage cité, p. 129

<sup>45</sup> Darius Milhaud. Conférence inédite non datée, sans doute de 1930 : *Un aperçu sur la musique contemporaine*. Archives Milhaud

<sup>46</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 27 juillet 1910 : J'ai la partition d'*Ariane et Barbe bleue*, oh ! ces cinq filles d'Orlamondo. Quel

combat des années 20, une manière de saluer une œuvre qui a marqué profondément le secret de sa sensibilité adolescente, sans pour autant adhérer à une esthétique dont il avait appréhendé très tôt les dangers et les pièges :

La grande rencontre littéraire de la vie de Debussy fut celle de Maeterlinck. C'est Erik Satie qui, déjeunant un jour à l'auberge du Clou avec le jeune Debussy, lui parla le premier du théâtre de Maeterlinck. Satie venait de lire la *Princesse Maleine* et en était fort impressionné. Debussy, après ce déjeuner, acheta le théâtre de Maeterlinck et ce jour même, il décidait d'écrire *Pelléas et Mélisande*. Par la suite, bien d'autres compositeurs furent tentés par cet extraordinaire théâtre, tout plein de mystérieuse poésie et d'une simplicité d'expression, d'une expression contenue formidable. Dukas fit *Ariane et Barbe Bleue*, Février *Monna Vanna*. Mais les poèmes les plus secrets, les plus extraordinairement imprégnés de rêve et d'angoisse, les *Serres Chaudes*, furent pour Ernest Chausson<sup>47</sup> l'occasion d'écrire un de ses plus beaux recueils de mélodies<sup>48</sup>.

C'est donc en toute connaissance de cause que Milhaud tourne le dos à cette atmosphère symboliste qui lui semble relever d'une autre époque et il est tout à fait clair que ce choix est bien antérieur aux manifestes claironnants de Cocteau qui prétendait théoriser l'esthétique du *Groupe des Six*.

## 6.2 Les approches du musicien : découverte aixoise de la poésie de Jammes, amitiés croisées autour de Céline Lagouarde.

La chaleur de la relation que Milhaud a entretenue avec Jammes relève de la rencontre de sensibilités, de correspondances esthétiques, certes, mais aussi des rapports personnels, affectueux et presque filiaux que les deux hommes ont progressivement construits. Tous ces aspects sont liés de

---

symbole admirable, le courage de vivre et cette peur de libérer sa pensée, cet esclavage né de la peur, c'est beau ...

<sup>47</sup> Il ne faut pas oublier non plus qu'Ernest Chausson fut très lié avec Jammes.

<sup>48</sup> Darius Milhaud, conférence inédite du 1er juillet 1940 à Lisbonne, *La poésie et les musiciens*, archives Milhaud.

manière indissociable, la genèse de l'œuvre commune offre les éléments permettant de comprendre cette symbiose.

Indéniablement, la découverte de Jammes est le fruit des années aixoises et, plus particulièrement de l'amitié qui s'est nouée entre le compositeur et Léo Latil. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la place que le jeune poète disparu a tenue dans la vie de Milhaud. La fréquentation de l'œuvre de Francis Jammes permet d'explorer une autre face des liens affectueux qui les unissent. En outre, la relation entre ces deux jeunes gens à travers la poésie de l'auteur du *Deuil des Primevères*, est nourrie par la présence d'une figure féminine aixoise : Céline Lagouarde, photographe et artiste. Les dédicaces des premières compositions de Milhaud sur les poèmes de Jammes, son opus 1 et son opus 6 sont tout à fait significatives à cet égard. Elles se partagent entre Léo Latil et Céline Lagouarde à l'exclusion d'Armand Lunel. 12 pièces sont dédiées au jeune homme, 8 pièces le sont à la jeune femme. Armand Lunel semble avoir été un peu à l'écart de cet enthousiasme jammiste et Milhaud en a été tout à fait conscient. L'on avait vu d'ailleurs comment Armand Lunel ironisait sur un sentimentalisme qu'il trouvait quelque peu niais, à propos du poème de Darius sur le chiot ramassé par la fourrière. La preuve en est que, sur le manuscrit de la quatrième pièce du deuxième recueil de l'opus 1, *Prière pour demander une étoile*, la mention du nom d'Armand Lunel a été barrée pour ajouter un énorme "Pour Léo" ! Les mentions manuscrites nous renseignent en outre sur le degré d'intimité qui rapproche les jeunes gens, puisqu'en novembre 1910 *Je crève de pitié* est dédié à Mlle Lagouarde et qu'un an plus tard, le 6 novembre 1911, le surnom affectueux de Tipia apparaît dans *Au beau soleil...* Dès les années d'adolescence dans la cité du roi René, cette jeune femme a un rôle déterminant pour cimenter le petit groupe d'artistes auquel vient s'adjoindre Armand Lunel. Comme le rappelle opportunément Paul Collaer, le culte de Jammes a nourri l'éveil du musicien pendant sa jeunesse à Aix et a présidé à

la naissance d'un réseau amical essentiel pour le développement précoce de l'œuvre du musicien :

Aix-en-Provence, 1910. Quatre amis, aimant la nature, la poésie et la musique : Céline Lagouarde, Léo Latil, Armand Lunel et Darius Milhaud. [...] Céline est photographe et fait à cette époque de beaux portraits de Francis Jammes. C'est elle qui révèle à Léo et Darius la beauté des poèmes de Jammes, sa prédilection pour la nature et la simplicité de la vie qu'il mène loin des villes, simplicité dont est empreinte toute son œuvre.<sup>49</sup>

Darius Milhaud lui-même, dans la tentative de reconstitution de l'atmosphère de son lointain passé d'avant 1914, lorsqu'il rédige ses souvenirs en 1947, met Céline Lagouarde au centre de ce cercle où la poésie de Jammes est à l'honneur :

Armand et moi passions toutes nos vacances à Aix ; je voyais Léo le plus possible ; nous avions une amie commune chez qui nous allions souvent : Céline Lagouarde ; elle était photographe et très brillante pianiste. Que de fois avons-nous joué ensemble la *Sonate* de Lekeu qui nous enthousiasmait tant à cette époque. Elle connaissait un peu Francis Jammes dont elle avait fait de très beaux portraits ; elle nous fit connaître ses poèmes et j'en mis en musique<sup>50</sup>.

Une lettre de cette époque lointaine évoque encore plus précisément l'état d'esprit dans lequel se trouvent les jeunes gens :

Je passe presque toute ma matinée chez Mlle Lagouarde, nous jouons du Lekeu, c'est beau tu sais, il découvre toute la candeur de son âme triste et sent qu'il va mourir bien vite<sup>51</sup>.

Mlle Lagouarde est affublée de nombreux surnoms dont le plus courant est Tipia<sup>52</sup>, Léo Latil la nomme aussi Céline Bugnon puisqu'elle épousa

---

<sup>49</sup> Paul Collaer, *Naissance d'une amitié*, p. 16, in *Francis Jammes-Darius Milhaud*, Bulletin N°2 de l'Association Francis Jammes, décembre 1983, 56 pages

<sup>50</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie* ... ouvrage cité, p.29

<sup>51</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud adressée à Armand Lunel écrite à l'Enclos le 27 juillet 1910, archives Milhaud.

l'entomologiste suisse Bugnon"<sup>53</sup>. Elle sera également la destinatrice de missives "à la manière de" *Paludes* au moment de la découverte du livre de Gide. Cette jeune artiste frappe Léo par la franchise de son regard, qui n'a rien à voir avec les figures mièvres de jeunes vierges éthérées qui hantent les pages des *Cahiers Bleus* :

J'ai vu C. L.<sup>54</sup> cet après-midi, mais je n'ai pas vu le soleil couchant. C. L. est une artiste. Elle est petite, elle lève la tête pour vous voir, elle a le regard droit, un regard qui s'arrête brusquement avec un frémissement de son corps et un écarquillement de ses paupières, quelque chose de crâne, de combatif et de provocant<sup>55</sup>.

Sa sensibilité en fait une interlocutrice incomparable des jeunes années du compositeur, Milhaud voit en elle une des rares personnes capables, avec Léo (tout en le plaçant sur un autre plan), de comprendre sa musique :

Mon ami, [...] J'ai relu beaucoup de tes lettres et il me semblait qu'elles exprimaient ma musique, parce que tu sais, toute ma musique est à toi, à toi seul et il n'y a que toi seul qui la comprenne vraiment pleinement (C. L. aussi, mais ce n'est pas la même chose)<sup>56</sup>.

La jeune femme, originaire du pays basque, évolue donc dans un milieu d'artistes et ne manque pas de faciliter pour ses jeunes amis les contacts avec ses connaissances illustres. En effet elle fréquente, Francis Jammes<sup>57</sup> Maurice Ravel<sup>58</sup>, et même Maurice Barrès !

---

<sup>52</sup> C'est sous ce nom qu'elle apparaît dans la correspondance inédite échangée entre Darius Milhaud, Léo Latil et Armand Lunel, par exemple dans une lettre du 15 décembre 1911 de Darius Milhaud à Léo Latil.

<sup>53</sup> Note de Myriam Chimènes in Francis Poulenc, *Correspondance*, ouvrage cité, p. 142.

<sup>54</sup> systématiquement le nom propre n'apparaît que sous la forme des initiales dans la copie dactylographiée du *Journal* de Léo Latil

<sup>55</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 25 février 1911, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>56</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil de mars 1912, archives Milhaud.

<sup>57</sup> qui originaire du Béarn se sentira paradoxalement en exil à Hasparren après son installation à la villa "Eyharcia" en 1921

<sup>58</sup> né à Ciboure et très attaché à la commune voisine de Saint-Jean-de-Luz

Tipia a une importance syndicale, figurez-vous<sup>59</sup> mon cher qu'elle mélange le syndicat Barrès et le syndicat Jammes, elle les met en contact, c'est très drôle<sup>60</sup>.

Apparemment très généreuse de son temps et de ses relations, elle n'épargne pas sa peine pour promouvoir les productions artistiques de ses jeunes compatriotes :

C.L. m'a envoyé une lettre de Jammes —elle lui a porté ma "Prière". Il dit : "Veuillez bien vous féliciter de votre indiscretion car ils sont excellents (ces vers) et je vous prie de lui demander de ma part de m'en adresser d'autres."<sup>61</sup>

Céline Lagouarde se chargera ainsi spontanément de révéler Léo Latil, en tant qu'auteur de poèmes, à l'ermite d'Orthez et c'est par elle que le jeune homme entre dans le milieu des "poussins" sur lequel il nous faudra revenir. La jeune femme sert aussi d'intercesseur pour mettre Milhaud en relation avec Ravel qui use de toute son influence pour faire jouer en public, à la S. M. I., la musique du jeune homme :

Céline Lagouarde exposa quelques photos au Cercle de la Photographie, rue Volney ; elle en profita pour venir à Paris. Elle connaissait un peu Ravel et tint à m'emmener chez lui.<sup>62</sup>

Je fis sa<sup>63</sup> connaissance en 1912 grâce à une amie basquaise commune. Il m'intimidait énormément. [...] Je lui jouai ma *Première Sonate* (une œuvre dont je ne suis pas bien fier). Il fut gentil, charmant, me joua ses *Jeux d'Eau* et me conseilla d'envoyer cette *Sonate* au Comité de la S. M. I. Je lui dois ma première exécution en public<sup>64</sup>.

L'atelier de Tipia est un lieu privilégié où s'épanouissent les effusions de ces très jeunes gens, les thèmes des épreuves photographiques choisies par

<sup>59</sup> Armand Lunel et Darius Milhaud, alors en pleine exaltation "paludienne" se vouvoient, de façon très éphémère, dans leurs lettres

<sup>60</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel écrite à Orthez le 8 septembre 1912, archives Milhaud

<sup>61</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 25 février 1911, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>62</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie* ... ouvrage cité, p.42

<sup>63</sup> c'est-à-dire la connaissance de Ravel

la jeune fille y apparaissent en arrière-fond et il est aisé d'imaginer ces réunions informelles dans ce local qui se trouvait dans le parc, à l'écart de la maison familiale<sup>65</sup> :

Ce soir, j'ai passé deux heures dans le petit atelier d'où l'on voit la plaine terne, les branches des arbres sans feuilles et la ligne droite de l'horizon et le ciel blanc sale. J'ai vu la figure du portrait d'Henri Brémond<sup>66</sup> qui m'a ému au point que je ne puis l'écrire. Et puis C.L. va partir. Alors plus de "cimetièrre basque" et de "communiantes", plus de petit atelier ...<sup>67</sup>

Céline Lagouarde est, dans ses années là, toujours associée à la vie intellectuelle et artistique des jeunes gens. En visite à Paris, elle accompagne Darius au concert, partage son enthousiasme (qui n'abdique d'ailleurs pas son sens critique) pour la musique de Dukas et de Franck, court avec lui et Armand les expositions de peinture à la découverte des nabis et de Cézanne :

J'ai eu deux journées pleines et belles comme un cercle. Dimanche après-midi, je suis allé au concert du Conservatoire avec C.L. J'ai entendu la *Symphonie* de Paul Dukas où le premier et le troisième temps sont vigoureux –néanmoins c'est une œuvre de jeunesse et la forme n'est pas encore personnelle, mais qu'est-ce que ça fait, c'est beau ! *Psyché* de Franck, c'est admirable, il y a des phrases sublimes et des élans qui montent, montent, malheureusement les chœurs gâtent l'œuvre car ils sont gauches et sur des paroles grotesques. Hier, j'ai revu les Maurice Denis et les Charles-Marie Dulac avec C.L. et Armand, puis j'ai compris Cézanne ...<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Darius Milhaud, *Souvenirs de 1937*, in *Intemporel*, N° 1, janvier-mars 1992, revue déjà citée.

<sup>65</sup> Ce soir je suis allé chez C.L.. Je savais qu'elle était rentrée. Elle n'y était pas, j'ai été très ennuyé –puis comme il n'y avait personne et que ça m'ennuyait de repasser devant les gens idiots, j'ai sauté le mur qui supporte la terrasse de l'atelier et je suis tombé dans l'herbe. *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 3 mai 1911, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>66</sup> L'abbé Brémond (1865-1933), rappelons-le, se veut le héraut du mysticisme dans l'histoire de la poésie française, et sa conception de "la poésie pure" nourrit entre autres, la réflexion critique de Paul Valéry. Remarquons aussi que la naissance à Aix et la mort au pays basque rapproche Henri Brémond des lieux favoris de Céline Lagouarde;

<sup>67</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 11 décembre 1911, exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>68</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris le 13 décembre 1911, archives Milhaud



Dans l'été, 1912, la jeune femme sert également de mentor lors de l'arrivée des jeunes gens à Orthez. En effet, avant la première visite que Léo et Darius rendent à Jammes, ils s'arrêtent à Bayonne et Céline Lagouarde, d'origine basque rappelons-le, leur fait découvrir la beauté de son pays :

Oh ! cher ami, les pénigres<sup>69</sup> s'amuse et je vous le raconterai de vive voix.

Hier, j'ai quitté Burgos pour Bayonne où j'ai vu Tipia qui nous a emmenés à Etchehaudia en plein pays basque qui est net, bleu et vert

Vert surtout

Des verts d'une variété très grande et souples et riches et sommes allés là dans une famille basque très hospitalière, nous sommes allés entendre des messes dans trois villages en landau, et les églises sont belles, devant on fait un chemin en pétales de fleurs comme dans les poésies de F. J. Les petites filles empesées y passent. J'ai vu des maisons basques simples, belles, anciennes. Le pays basque est très à part et beau, on en garde un souvenir net, précis<sup>70</sup>.

### 6.3. Portrait du poète et complicités entre Léo et Darius

Darius et Léo connaissaient Francis Jammes à travers les photographies de Tipia, en particulier une épreuve qui semble illustrer les proses poétiques que le poète venait de publier en 1910 : *Ma fille Bernadette*. Le poète tient tendrement dans ses bras sa fille aînée tout juste âgée de deux ou trois ans. Cette photographie de Céline Lagouarde dont Darius Milhaud ne s'est jamais séparé et qui voisine encore aujourd'hui avec celle de Léo Latil dans l'appartement du 10 boulevard de Clichy, est chargée d'une valeur affective extrême puisqu'elle agit comme un talisman sur les nerfs surexcités des jeunes gens torturés par les épreuves des examens de fin d'année auxquelles ils sont confrontés :

Il y a eu un énervement terrible entre tous les élèves, on s'énerve l'un l'autre. Je suis très ennuyé pour Maman qui souffre énormément par ça au moment des examens, ce qui me met dans un état d'angoisse et d'affolement absolument invraisemblable. Le soir, surtout quand je me couche, je suis très énervé, il fait très chaud, je ne puis pas dormir, alors,

---

<sup>69</sup> le terme renvoie à Paludes, cf.3° partie

<sup>70</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel écrite à Orthez le 8 septembre 1912, archives Milhaud

je retrouve un peu de calme, je regarde mon poète, je relis  
*Ma fille Bernadette*.<sup>71</sup>

Cet aspect apaisant prend presque valeur mystique pour Léo, puisque ce portrait diffuse une lumière quasiment surnaturelle qui permet la communion des deux amis éloignés :

Mon poète éclaire toute la chambre ; c'est extraordinaire et déconcertant, il fait une tache. Oh ! mon poète, j'ai eu peur au premier abord de cette tache blanche et j'ai craint qu'elle ne constituait (sic) une manifestation extérieure, puis j'ai pensé que jamais personne ne pourrait comprendre les émotions que représente ce portrait pour moi, que tu connais et qui sont les tiennes et qui sont demeurées bien à nous. D'ailleurs, c'est apaisant et consolant, c'est une lumière, mais qui demeure et qui veille ...<sup>72</sup>

Ce fameux portrait de Jammes et de sa fille Bernadette a été doublement source d'inspiration pour le musicien et pour le poète puisque "nous avons tous trois ce portrait, le poète, Da et moi".<sup>73</sup>

Francis Jammes, qui est mon ami, a rendu avec une sincérité touchante son âme, son cœur malade, sa douleur et ses mille riens inexprimés jusqu'à lui : il a rendu les crises qu'il traversait, sa conversion, la profondeur de son âme religieuse. J'ai son portrait, quelque chose de rude et de doux, un regard profond, calme et émouvant, [...] il serre contre lui sa fille, la petite Bernadette.<sup>74</sup>

Cette photographie a d'autant plus marqué Léo Latil qu'il s'est construit une véritable mythologie autour des très jeunes filles où la pureté de l'enfance transfigure l'attrait ambivalent qu'elles exercent sur lui. Un épisode vécu en commun avec Darius lors de leur retour du voyage en Espagne de 1912 éclaire cet aspect important d'une sensibilité qu'on peut rapprocher des fameuses photographies, pour le moins troubles et ambiguës, de Lewis Carrol. Nous avons déjà évoqué la promenade au pays basque avec

<sup>71</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 30 mai 1911, archives Milhaud

<sup>72</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud écrite à Aix en avril 1911, archives Milhaud

<sup>73</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 15 décembre 1910 exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>74</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 15 décembre 1910 exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

Céline Lagouarde, mais il faut ajouter que les deux jeunes gens avaient fait connaissance de deux petites filles :

Avant d'aller à Orthez, nous nous arrê tâmes dans le Pays basque pour voir Céline Lagouarde ; elle passait ses vacances à Cambo chez une de ses amies, Mme Inchauspé, une jeune veuve qui avait deux ravissantes petites filles : Mimi, une enfant brune aux cheveux courts coupés à la Jeanne d'Arc et Chopé qui portait de longues boucles blondes et nous impressionna par son air grave et son regard profond bleu foncé. Léo adorait les enfants ; pendant une promenade en landau que nous fîmes ensemble, il garda blottie sur ses genoux la petite Chopé silencieuse, indifférente au paysage qui se déroulait sous nos yeux : les petits villages basques si caractéristiques ; les maisons nettes et propres et le mur rituel pour le jeu de pelote basque dressé sur toutes les places. Vingt ans après, je me trouvai à Bayonne, j'allai jusqu'à Cambo pour voir Mme Inchauspé, mais je ne pus retrouver sa maison. J'avais appris que la petite Chopé était morte, quelques années auparavant. Je portai des fleurs sur sa tombe en souvenir de cette belle promenade, en souvenir de Léo<sup>75</sup>.

Cette anecdote a un tel retentissement sur la sensibilité des deux jeunes gens que ce souvenir perdue dans la mémoire de Milhaud en 1947, et éloigné de tout ce qui pouvait lui rappeler une période aussi lointaine<sup>76</sup>, il prend la peine de rappeler cet épisode. La correspondance entre les jeunes gens confirme le poids d'une telle rencontre. Dans une lettre, pleine d'incertitudes et de découragement, Léo glisse à son ami cette confidence inattendue :

Heureusement Chopé m'a écrit une lettre exquise (il faudra lui faire quelque chose) toi, tu es mon Da, écris-moi<sup>77</sup>

Son *Journal* est encore plus explicite puisque le jeune homme est tout à fait conscient que seule l'innocence de l'enfance peut remplir son besoin d'amour absolu et sans concession :

Lundi 28 octobre 1912 – J'ai reçu une lettre de Chopé et cela a suffi à m'occuper ma journée entière, une petite fille de 9

---

<sup>75</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie* ... ouvrage cité, p.35 sqq.

<sup>76</sup> puisqu'il est encore à Mills College après plus de 6 ans d'absence

<sup>77</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud du 28 octobre 1912, archives Milhaud

ans m'occupe aussi longtemps qu'une femme, cette Chopé est mon tendre amour<sup>78</sup>.

L'année d'après, en 1913, encore cette confidence :

Devant mes amies-enfants, Mimi et Chopé —devant vous Chopé — j'écris —cela seulement m'apaise<sup>79</sup>.

La photographie de Céline Lagouarde cristallise alors une double exigence de pureté, la pureté poétique découverte dans l'écriture même de Jammes et la pureté de l'enfance. Cette photographie est à l'origine d'un poème qui exprime la dévotion du jeune homme pour "son" poète, en privilégiant la figure innocente de sa fille aînée. Le poème de Léo a été retravaillé à partir de la première version du Journal<sup>80</sup>, c'est la version préparée pour la publication<sup>81</sup> que le compositeur a mise en musique dans son opus 2. Malheureusement cette composition a été perdue avec les deux autres poèmes de Léo sur lesquels Milhaud avait travaillé dès le début de sa carrière officielle de compositeur<sup>82</sup>.

Pendant cette première période, avant d'avoir pris contact avec lui, Léo recherche donc auprès du poète une figure d'intercesseur où la tendresse avec laquelle le jeune homme cherche à se blottir dans les bras de l'adulte admiré témoigne d'un désarroi qui va bien au-delà d'une tristesse d'adolescent sensible. Il faut bien comprendre que Darius partage à ce moment-là toutes les effusions de son ami ; sa décision de mettre en musique le poème de Léo en est le plus clair témoignage, puisque le poème devient aussi "sa chose", c'est sans doute ce qu'entendait Léo lorsqu'il rappelait

---

<sup>78</sup> *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 28 octobre 1912 exemplaire dactylographié, archives Milhaud, original à la Bibliothèque Jacques Doucet

<sup>79</sup> *ibid.* dimanche 13 juillet 1913 à 7 heures 1/2.

<sup>80</sup> *Journal*, dimanche 15 décembre 1910

<sup>81</sup> Plaquette de Rio, p. 6

<sup>82</sup> *Trois poèmes de Léo Latil op. 2,*  
I *Prière à mon poète et à la petite Bernadette, sa fille.*  
II *Clair de lune*  
III *Il pleut doucement*

qu'étaient indissociables les trois protagonistes rassemblés autour du portrait<sup>83</sup>, c'est-à-dire Darius, Francis Jammes et lui même<sup>84</sup> :

[...]  
 Ô mon poète !  
 Vous qui savez les choses  
 Vous qui avez souffert profondément  
 Vous dont la douleur a été la compagne fidèle  
 Vous qui êtes l'ami des fleurs, des petits ânes et des étoiles  
 Vous qui priez  
 Vous qui êtes dans vos extases  
 Voyez le Seigneur Jésus face à face !  
 Mon poète  
 Serrez nous fort contre vous  
 La petite Bernadette et moi !  
 Prenez nos tempes frêles dans vos mains  
 Et tournez nos yeux vers la Lumière !

Les yeux de Bernadette verront la Lumière  
 Ils seront illuminés par la Lumière !  
 Ô mon poète !  
 Prenez la main de Bernadette  
 Bernadou ma petite sœur  
 Donnez moi la main  
 Allons tous trois au Paradis  
 Sur la route bleue  
 Avec les petits ânes claudinant  
 Et toutes les petites filles de la terre  
 Allons au Paradis  
 Le Paradis du chœur des anges et de l'encens  
 Le paradis des roses blanches  
 Le paradis du Bon Dieu  
 Le Paradis de Bernadette  
 Mon Paradis  
 [...] <sup>85</sup>

Cette prière, qui a donc été retravaillée par le jeune homme en vue d'une publication ultérieure, fournit à Milhaud, lorsqu'il la met en musique, le moyen

---

Catalogue, ouvrage cité, p. 546

<sup>83</sup> "nous avons tous trois ce portrait, le poète, Da et moi", cf. note 67 ci-dessus, *Journal* (inédit) de Léo Latil (*Cahier Bleu*) 15 décembre 1910.

<sup>84</sup> Cf la lettre inédite de mars 1912 de Darius Milhaud à Léo Latil, déjà partiellement citée ci-dessus note 52 : Hier soir j'ai rejoué La prière à Bernadette et Il pleut doucement sur les toits de la ville et c'est bien à nous et j'ai relu beaucoup de tes lettres, et il me semblait qu'elles exprimaient ma musique, parce que tu sais, toute ma musique est à toi, à toi seul et il n'y a que toi seul qui la comprenne vraiment pleinement. [...] Archives Milhaud

<sup>85</sup> troisième et quatrième strophes de la première version de *Prière à mon poète et à la petite Bernadette sa fille* de Léo Latil dans le *Journal* inédit, 15 décembre 1910, archives Milhaud.

d'entrer dans l'intimité du poète, réclamant la protection paternelle de l'auteur idolâtré. Se crée alors un lien supplémentaire avec Léo qui partage la même dévotion et dont l'affection pour Darius participe d'une véritable émotion poétique :

Mon ami Da, Moi aussi je suis heureux, je suis heureux depuis ce matin, je lis et je relis ta lettre ... Je suis allé dans le bateau tout seul et très loin pour la lire aussi pendant la sieste au lieu de lire *L'Angélus* ..., je l'ai lue. Je suis heureux parce que nous sommes tout à fait pareils, cette lettre, il me semblait que c'était moi qui l'avais écrite, c'est tellement ce que je sens, c'est tellement mes émotions de toute l'année et de maintenant depuis que tu es parti ...<sup>86</sup>

Ainsi la lecture de Jammes trouve son équivalent dans la lecture des lettres de l'ami d'élection. Léo poursuit dans cette double quête affective le dessein qui le pousse à célébrer l'union exaltée de sensibilités écorchées vives.

#### 6.4 Conversion au *Jammisme*, ambiguïtés d'une relation amicale et ferveur poétique

Très tôt, dès 1910, la décision de Milhaud de construire un véritable opéra<sup>87</sup> sur un texte de Jammes conduit les deux jeunes gens à se rapprocher encore un peu plus de l'ermite d'Orthez. Céline Lagouarde, encore une fois, permet que se réalise cette jonction après que Darius, alerté par Léo, a décidé de s'atteler à la composition de l'opéra *La Brebis Égarée*. En effet, Tipia joue les intermédiaires peu de temps après que Léo ait remarqué et signalé à son ami l'importance de la pièce qu'il vient de découvrir en revue :

Mon ami Da, Je t'écris pour que tu lises dans *La Revue hebdomadaire* de hier *La Brebis égarée* de F. Jammes. Je ne veux rien te dire sinon que cela m'a beaucoup ému. Les personnages qui s'y meuvent n'ont rien de contingent, de particulier, ils ne sont que des éléments et des moments d'une crise d'âme, c'est simple et cela atteint à l'essentiel ! c'est vraiment l'émotion humaine qui est exprimée hors de toute couleur locale et de toute particularisation. La belle formule ! c'est ainsi que je comprends l'œuvre d'art et aussi l'œuvre

---

<sup>86</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud écrite à Boulouris, fin août 1911, archives Milhaud

<sup>87</sup> Même s'il introduit la notion de "roman musical" pour désigner son œuvre.

philosophique : négliger la forme, la couleur, l'extérieur, négliger aussi ces "analyses" d'une psychologie superficielle où l'on décrit des à côtés de l'âme qui l'expriment indirectement pour poser "l'âme", "l'être humain" dans son unité synthétique pour suggérer l'émotion, l'angoisse des "crises" qu'elle traverse. Cette crise qu'est la crise de l'adolescence et aussi celle que traverse Pierre et que j'ai vécue ans son admirable prière ! crise où l'équilibre se rompt, où les habitudes ne satisfont plus, où l'on entrevoit la "Lumière". La "Lumière" à laquelle il faut adhérer pour vivre d'avantage sous peine de mourir. Ces crises sont en nous révélatrices de Dieu. Est-il besoin de le chercher dans des raisonnements objectifs ? Exprimer l'homme ainsi dans son fond essentiel et sans son intégrité ! Je vois trop la beauté de l'œuvre et j'ai peur de ne pas la réaliser. C'est la forme de La Brebis égarée<sup>88</sup>.

Un an plus tard, en décembre 1911 Céline Lagouarde transmet à Milhaud l'autorisation de Jammes pour travailler sur ce qui deviendra le roman musical, *La Brebis Égarée*, présenté à l'Opéra Comique en 1923 longtemps après le séjour au Brésil :

Mon petit Léo, Je suis dans la joie, je viens de voir Tipia. Francis Jammes me réserve *La Brebis Égarée*. Je suis heureux, heureux. Je l'ai relue, c'est sublime. Tu sais que je voulais y faire de la musique, tu sais que l'indifférence de Jammes avait été un gros chagrin pour moi et maintenant je suis dans la joie – Joie joie joie. Calme et blanche. [...] C'est un travail superbe, c'est une œuvre à faire, pendant que je me mettrai à l'écrire je sentirai que je repose sur quelque chose, que je ne vais pas au hasard. Pour cela, il faut que je voie Jammes, il veut me voir. Je tâcherai d'y aller cet été. Il faudra que tu viennes et je suis sûr que tu viendras (quand tu auras reçu la lettre de Tipia, tu seras tout à fait décidé)<sup>89</sup>.

Le travail du compositeur, comme Collaer l'a très bien montré, est inséparable du travail parallèle réalisé sur les poèmes. Les liens qui se tissent entre le jeune Aixois et le patriarche d'Orthez permettent une première rencontre à la fin de l'été 1912. C'est à cette occasion que, d'emblée, se construisent des liens profonds, expliquant cette fidélité exceptionnelle et

---

<sup>88</sup> Lettre de Léo Latil à Darius Milhaud du 4 décembre 1910, archives Milhaud, cette lettre a été publiée dans le bulletin N° 2 de l'Association Francis Jammes en 1983, publication déjà citée. La date du 4 décembre correspond à la mention par Léo Latil de la publication de *La Brebis égarée* dans la revue datée du 3 décembre 1910.

<sup>89</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 11 décembre 1911, archives Milhaud

sans faille du musicien pour le poète, dont nous avons pu saisir l'écho à Lisbonne en 1940.

#### 6.41. Rencontres avec le poète

Les récits de la première rencontre entre Francis Jammes et les deux jeunes aixois Léo Latil et Darius Milhaud, lors de leur premier séjour à Orthez, sont nombreux et bien connus. Milhaud y a consacré un chapitre entier de ses *Mémoires*<sup>90</sup>, mais des correspondances, journaux intimes et conférences non encore publiés complètent utilement ce récit. Deux événements ont retenu l'attention du compositeur : la lecture de poèmes par Léo Latil et l'interprétation musicale par Darius lui-même de ce qu'il avait composé sur *La Brebis égarée*.

L'impatience de Jammes se manifeste dès leur arrivée après le périple espagnol et le séjour avec Tipia dans le pays basque :

À l'hôtel de La Belle Hôtesse, nous trouvâmes un message de Jammes qui nous attendait dans la soirée après le dîner<sup>91</sup>.

Milhaud évoque le salon où ils ont été reçus : la décoration assurée par les tableaux de Charles Lacoste, le papillon du Brésil et la pendule Louis XVI avec un nègre, cadeau de mariage d'André Gide. Étaient présents dans la pièce au cours de cette prise de contact le poète, sa mère et sa femme alors que les enfants étaient déjà couchés<sup>92</sup> :

Mais qu'ils sont doux : cette vieille<sup>93</sup> tassée, bonne et grosse, avec ses yeux couleur de l'eau bleue –sa femme aimante– et lui dans ses tableaux de M. Lacoste –devant cette petite pendule et ce beau papillon –et les bébés !<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Chapitre V de *Ma Vie heureuse.., Visite à Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 34

<sup>91</sup> Darius Milhaud, *Conférence inédite, My music written for the theatre*, Maison Française, Columbia University, États-Unis, 7 janvier 1943, archives Milhaud : At the Hotel de la Belle Hôtesse, we found a message from Jammes who was expecting us that evening after dinner.

<sup>92</sup> Toutes ces informations se trouvent dans les différents documents consultés

<sup>93</sup> la mère du poète, Anna Bellot.

<sup>94</sup> Léo Latil Journal inédit, août 1913, cette évocation date de la deuxième visite de Léo et Darius à Orthez, mais le tableau semble immuable.



C'est au cours de cette première soirée que Léo Latil a lu ses textes, premier souvenir prénant de ce séjour :

Assis près d'une lampe à pétrole, mon ami Léo Latil lut quelques-uns de ses poèmes qui plurent immédiatement à Jammes et dont, plus tard, il facilita la publication dans une revue de jeunes *Les Cahiers de l'Amitié de France*<sup>95</sup>.

Le deuxième temps mémorable du séjour fut, dans les jours suivants, l'exécution musicale du travail réalisé sur *La Brebis égarée* chez les vieilles cousines huguenotes de Jammes qui outre la description très balzacienne du salon permet à Milhaud adulte d'ironiser sur une situation incongrue et cocasse :

Pendant une heure et vingt minutes, les cousines ont dû être convaincues que leur piano était à la merci d'un maniaque, et que leur petit salon était en train d'être dévasté par un ouragan sonore<sup>96</sup>.

Le souvenir de Ginette Jammes, la "mésange charbonnière" du poète, diffère quelque peu de cette scène haute en couleurs et édulcore complètement l'aspect "scandaleux" de cette première audition :

C'est alors que nous reçûmes la visite de deux jeunes gens qui arrivaient d'Aix-en-Provence. L'un, un poète s'appelait Léo Latil, et son compagnon Darius Milhaud, était un musicien. Ils s'aimaient comme des frères. Léo lut à Francis Jammes quelques poèmes pleins d'une ardente pureté, qui laissaient deviner une vocation sacerdotale et pourtant, en s'amusant, il appela Bernadette "ma fiancée".

Darius Milhaud révéla<sup>97</sup> à Francis Jammes que sa *Brebis égarée* l'avait inspiré ; il avait sur cette pièce de théâtre écrit une participation<sup>98</sup> qu'il voulait lui faire connaître.

---

<sup>95</sup> Darius Milhaud, *Conférence inédite, My music written ...*, déjà citée, Seated by an oil lamp, my friend Léo Latil read some of his poems which Jammes immediately liked and of which he was later to facilitate the publication in a revue de jeunes *Les Cahiers de l'Amitié de France*.

<sup>96</sup> Darius Milhaud, *Conférence inédite, My music written ...*, déjà citée : For an hour and twenty minutes, the cousins must have been convinced that their piano was at the mercy of a maniac, and that their little salon was being devastated by a sonorous hurricane.

<sup>97</sup> Ginette Jammes déforme quelque peu les faits puisque nous savons par la lettre de décembre 1911 citée ci-dessus que Jammes avait donné son autorisation, par l'intermédiaire de Céline Lagouarde, pour que Milhaud persévère dans son travail de composition et le

Notre piano étant très vieux, nous nous décidâmes à nous transporter chez nos cousines Lajuzan [...] dont l'instrument était à la hauteur de cette audition. Elles nous accueillirent donc par un beau soir, Francis Jammes, moi et nos jeunes amis –ils avaient vingt ans ! [...] Je revois le salon, éclairé seulement par les bougies du piano. Nous tous dans l'ombre, Milhaud assis devant le clavier, avec sa seule voix et ce jeu à peine effleurant des compositeurs, nous donna l'idée de toute la pièce, nous expliquant, nous commentant chaque détail, et c'était magnifique ! C'est la musique la plus humaine, la plus poignante, et j'ose dire la plus catholique, bien que son auteur soit Israélite, et si complètement adaptée à l'œuvre de Francis Jammes<sup>99</sup>.

Comment comprendre ces deux visions de la même soirée ? Milhaud a tout fait pour construire une œuvre qui soit véritablement sienne et dont l'évidence lui paraît essentielle. Dans son compte-rendu, il insiste tout particulièrement sur la nouveauté et l'originalité d'une écriture musicale dramatique, qui, à ses yeux du moins, brise toutes les conventions. Pénétré de l'univers dramatique de la pièce telle qu'il l'avait lue après l'invitation de Léo, il ne supporte guère les modifications de Jammes. Lors de la représentation de la pièce à laquelle il avait assisté avec ses parents<sup>100</sup>, il ne s'était pas fait faute de critiquer la façon dont Jammes avait remanié l'ensemble pour la mise en scène de Lugné-Poe au théâtre de *l'Œuvre* :

[...] Quant à la pièce ... tu sais que je la *sais* par cœur et les changements sont un tort parce qu'on sent une différence de style du tout dernier Jammes des *Géorgiques* dans le Prologue, on sent que ce n'est pas la même époque, on sent que ce prologue est une chose ajoutée, il est fort beau d'ailleurs, mais ce qui m'a été intolérable, c'est la scène du voyou et de l'homme d'équipe, c'est écrit dans le style *Triomphe de la Vie* (et moi qui n'aime pas qu'on parle mal). Jammes a accumulé toutes les expressions les plus sales de l'argot. Pourquoi ???? [...] La scène entre les deux gens bien élevés qui ont lu Claudel est aussi inutile, mais ce qui est splendide c'est le

---

voyage prévu à Orthez dès décembre avait comme raison d'être la rencontre de Jammes pour les mises au point à propos de leur collaboration.

<sup>98</sup> Sic, peut-être faut-il lire ici partition, le bulletin n° 2 recelant de multiples fautes de frappe.

<sup>99</sup> *Souvenirs de Madame Francis Jammes* in Bulletin N° 2 de l'Association Francis Jammes, déjà cité, p. 11.

<sup>100</sup> 9 avril 1913

dernier monologue [...] Il faudra que J. me donne ce monologue, quant à tout le reste, je veux garder la I° version. [...] <sup>101</sup>

C'est qu'en fait la perception qu'il en a est uniquement une perception musicale. Il a déjà son drame en tête et en a conçu l'équilibre et la composition. Toute modification dans le ton, l'organisation des scènes paraît attentatoire à l'idée et à l'émotion qui sont à l'origine de sa décision de s'atteler à ce travail musical. *La Brebis égarée* devient en quelque sorte sa "chose", il se l'est appropriée comme il l'a toujours fait pour les textes qui lui paraissent essentiels, nous l'avons déjà vu. D'ailleurs, on peut remarquer que dans sa correspondance avec Léo à propos de la *Brebis Égarée*, la mention du nom de l'auteur disparaît pour ne laisser la place qu'à un adjectif possessif : "notre" *Brebis égarée*.! <sup>102</sup>

La version sereine et apaisée de Ginette Jammes se situe d'un tout autre point de vue. Toute à sa dévotion pour le poète dont, en devenant la compagne, elle a épousé le rayonnement et affirmé la foi, elle ne peut voir dans l'œuvre de Milhaud qu'un prolongement de celle de son époux qui ne tire son authenticité que de son adhésion au Catholicisme. C'est à cette époque que Jammes proclame de façon solennelle son appartenance à l'Église de Rome au seuil de ses *Géorgiques chrétiennes* <sup>103</sup>. Certes, c'est avec chaleur que les Jammes accueillent l'œuvre de Milhaud mais, et la réserve est importante, malgré le fait que le compositeur ne soit pas catholique et qu'il soit juif, Ginette Jammes prend soin de le mentionner. Le sectarisme religieux

---

<sup>101</sup> Lettre de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris le 10 avril 1913 à minuit et demi, *Bulletin* n° 2 de L'association Francis Jammes, déjà cité, p. 13

<sup>102</sup> cf. la lettre inédite de Léo Latil en route pour le front à Darius Milhaud de novembre 1914 : Je pense à toi. Je sais que tu travailles à notre B.E., le matin sans doute. Archives Milhaud.

<sup>103</sup> Je confirme au seuil de cette œuvre que je suis Catholique romain, soumis très humblement à toutes les décisions de mon Pape S. S. Pie X ..., Francis Jammes, *Les Géorgiques chrétiennes*, p. 657, in F. J. *Œuvre Poétique Complète*, édition préparée et annotée par Michel Haurie, *Préface* de Michel Decaudin, *À l'écoute de Francis Jammes* par Pierre Espil, Biarritz, J et D éditions, 1995, deux tomes, T. I : 807 pages, t. II : 776 pages.

de Jammes<sup>104</sup>, son antisémitisme<sup>105</sup> si clairement et souvent exprimé<sup>106</sup> ne baisse les armes que parce que Milhaud semble refléter une sensibilité catholique. Ne peut-on d'ailleurs suspecter de la part de Jammes le désir secret de convertir ce jeune israélite<sup>107</sup>, ce que semblerait accréditer des documents relatifs<sup>108</sup> à la dernière rencontre de Léo, Darius et Jammes, juste avant le déclenchement de la Première Guerre Mondiale et le rassemblement eucharistique de Lourdes où, au dernier moment Darius décidera de ne pas aller<sup>109</sup>? En partageant tant de préoccupations avec Léo et tout pénétré de la poésie d'un Jammes ferrailant pour l'Église catholique, Darius a pu donner l'illusion à ses hôtes d'être prêt à la conversion, mais c'était mal le connaître que de penser qu'il pouvait renoncer à sa tradition religieuse "que je tiens depuis toujours et que je transmettrai le plus loin que je pourrai"<sup>110</sup> :

Le compositeur avait 18 ans lorsqu'il entama son opéra et, pour juif qu'il était, se préoccupait beaucoup pendant son adolescence de la conception chrétienne du péché, de l'adultère, du repentir. Il semble qu'il fut alors quelque peu puritain même et considéra *La Brebis égarée*, tout comme son *Alissa* (1913) comme une sorte de refuge de la sensualité<sup>111</sup>.

La disparité du souvenir reflété par ces deux points de vue est grosse de malentendus et d'ambiguïtés que les rapports amicaux et l'attachement indéfectible à l'œuvre poétique de Jammes finiront par dissiper tout

---

104 Virulent vis-à-vis des Protestants par exemple

105 qui est celui de l'Église de l'époque, cf. la partie consacrée à Claudel et à Armand Lunel

106 par exemple dans ses *Mémoires* pour évoquer un commerçant juif tenant une boutique de fripier dans le Bordeaux de son enfance, Jammes utilise l'expression "un défroquant de Judée" ! dont les connotations en 1921 ne laissent guère de doute ! p. 194, Francis Jammes *De l'âge divin à l'âge ingrat, Mémoires \**, ouvrage cité

107 Jammes aurait souhaité que son ami devienne chrétien Michel Haurie, *Jammes-Milhaud, cinquante ans de fidélité*, Bulletin N° 2 de l'Association Francis Jammes, p. 2, ouvrage déjà cité.

108 Entretiens avec Madeleine Milhaud

109 "ce n'est pas ma place" aurait déclaré Darius Milhaud, entretiens avec Madeleine Milhaud

110 Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris en novembre 1912, archives Milhaud.

111 Jeremy Drake *La Brebis égarée* : Quelques réflexions, in Bulletin N° 2, Association Francis Jammes, revue déjà citée, p. 34

naturellement, sans que les choses aient besoin d'être, par ailleurs, explicitées.

#### 6.4.2. De l'usage de la critique

En effet, l'enthousiasme manifesté par Milhaud au cours de cette visite de septembre 1912, ne doit pas pour autant cacher les réserves qui très vite se font jour, réserves non pas à propos de la poésie elle-même de Jammes, nous ne le répéterons jamais assez, mais réserves concernant le cercle étroit et quelque peu sectaire dont le poète s'entourait. Le recul critique naît dans les mois qui suivent à propos de la publication promise à Léo Latil par Francis Jammes. On se souvient que, par l'intermédiaire de Céline Lagouarde et après la lecture du premier soir, Jammes prodigue les plus grands encouragements au jeune homme et lui promet de faire imprimer un poème dans la revue *L'Amitié de France* :

Jammes m'a écrit. Il me publiera dans *L'Amitié de France*, il écrit une lettre charmante puis il dit (je copie même les virgules) "Où est Milhaud ? J'ai écrit ce matin à Claudel qui est à Paris pour qu'il le reçoive" [...] Jammes me demande un titre, une épigraphe, bref un "portique", ça m'assomme. Je vais tâcher de trouver un verset de la Bible. Toi, qu'est-ce que tu mettrais ? <sup>112</sup>

Mais très vite des réticences et des injonctions perturbent une entreprise qui ne paraissait poser aucun problème :

Ton poème est superbe, on sent tellement que la forme en est pure et condensée et surtout, surtout, c'est encore plus beau comme ça que quand tu l'avais lu à Orthez. Claudel me fait une peur bleue. [...] Francis Jammes est bien bon de lui avoir écrit, quand je l'aurai vu, je lui écrirai et je t'écrirai à toi aussi, mais ce ne sera pas beau comme à Orthez. Tu te rappelles comme c'était beau. Tu te rappelles le soir quand tu as lu avec ta voix modulante et souple ton poème, près de la petite table, quand tu me l'as relu encore avec ta voix si musicale à l'hôtel, dans ma grande chambre. Et puis quand on le verra dans *L'Amitié de France* et qu'on dira que c'est une belle chose et nouvelle, je dirai, il y a longtemps que je connais ce poème. C'est Léo qui l'a fait. Quant à y mettre un

---

<sup>112</sup> Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud, écrite aux Granettes en octobre 1912, archives Milhaud

"portique", que veux-tu que je te dise ? tu trouveras sûrement quelque chose de bien, mais je ne sais pas ... Je trouve que c'est si bien comme ça, sur ton *Cahier Bleu*. Tu me diras très exactement quand il paraîtra pour que je me précipite<sup>113</sup>.

Peu de temps après ce qui paraissait donné pour acquis, après la rencontre de Claudel et de Milhaud, qui fut si déterminante pour la suite de la création du compositeur<sup>114</sup>, Léo informe son ami des obstacles qu'il rencontre et déplore la façon dont Jammes s'adresse à lui. Il lui adresse la lettre qu'il vient de recevoir du poète d'Orthez :

Mon beau Da, je suis heureux de ta joie, que tu aies vu P.C.<sup>115</sup>... je pense beaucoup à toi et hier au soir à 4 heures, j'ai commencé à trembler d'émotion, pour toi. Mais aussi égoïstement, j'étais un peu triste de n'être pas avec toi. N'est-ce pas que cela a été parfaitement beau – dis-moi si cet homme est capable d'émotion ? d'affection ? et ses yeux ? Jammes m'a écrit cette lettre qui m'a désolé, seulement de rentrer dans cette ville m'angoissait extrêmement et j'ai trouvé cette lettre brutale. Je suis dans un grand désarroi. Tu comprends qu'il suffit qu'on détourne les yeux pour que je sois triste. Alors cette lettre si froide, si étrangère et surtout qu'il n'y ait rien compris, que ce soit un cœur fermé ! Oh ! sentir un cœur fermé, pourtant je connais des gens qui pleureraient !

Je suis dans un grand désarroi. Cela me préoccupe constamment. Je ne puis pas n'est-ce pas, pour me faire comprendre, pour sympathiser, faire un gros effort et modifier ce poème, cet effort, je ne peux pas le faire, parce que ce poème est fini, il y a des choses à reprendre encore dans les détails, mais il est fini.

Je vais répondre à Jammes que je ne veux rien toucher. Je suis dans un grand désarroi, ces vers qui m'avaient donné tant de mal, que je croyais arrivés à la vie ! oh ! [...] <sup>116</sup> toi tu es mon Da. Écris-moi, renvoie-moi la lettre de Jammes : Léo<sup>117</sup>

---

113 Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris en octobre 1912, archives Milhaud

114 cf. ci-dessous 6<sup>e</sup> partie

115 Paul Claudel

116 ici se situe le petit paragraphe déjà mentionné consacré à la réception de la lettre de la petite Chopé.

117 Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud, écrite à Aix le 28 octobre 1912, archives Milhaud

Avant même la réception de cette lettre, Darius, à la fin du récit de la visite de Claudel, document sur lequel nous aurons l'occasion de revenir longuement, approfondit son appréciation du poème de Léo :

Dis-moi Léo, tu ne trouves pas que ton Poème avec ses trois parties si nettes est construit comme l'Andante de ma Sonate<sup>118</sup>, avec au milieu ce thème de tendresse, qui s'arrête repoussé par un motif austère et grave d'une solitude terrible et finissant en prière humble. Dis-moi que tu trouves aussi. Je serais si heureux que tu dises que je ne me trompe pas et que nous avons fait tous deux la même chose<sup>119</sup>.

Dès la lecture de la lettre de Jammes qui éconduit plus ou moins les ardeurs de publication de Léo, Darius Milhaud réagit avec une vigueur un tantinet violente :

Mon ami, Ta lettre me désole, me rend malade –ou plutôt celle de Jammes. Qu'est-ce que ça veut dire. Il ne peut pourtant pas t'imposer sa manière de construire. Mon avis est que tu dois laisser ton poème comme ça, peut-être a-t-il été ennuyé qu'il n'y ait plus de prologue où le poète est près de la mer. Mais quand on sent qu'une chose est finie, qu'elle même se déroule avec ses trois parties si nettes –je ne crois pas qu'il faille ajouter ou retrancher par ton "Jammes ne l'aurait pas fait comme ça".

Je me rappelle que quand j'ai joué l'Andante de la Sonate à Ravel, il m'a dit : "c'est dommage qu'à la fin la tonalité de si majeur arrive si brusquement, vous devriez ajouter quelques notes, ou quelques mesures". J'ai dit : "non, je n'ajoute rien, c'est comme ça parce que je sais pourquoi je l'ai voulu."

Qu'est-ce que tu vas faire ? Écris-moi : ça me préoccupe beaucoup, il faut que tu sois publié parce que ce sera très beau mais il faudrait que ce soit publié tel que.

À moins que ... je ne sais pas. Non, pas à moins que, moi je trouve que c'est superbe comme ça. Tâche de trouver dans la Bible un "portique" plus long, mais n'ajoute rien à ton texte ... sauf si tu trouves que oui, mais c'est non, je ne veux pas t'influencer<sup>120</sup>.

Peu après, Milhaud livre sa colère sans retenue, après la lecture d'un numéro de *L'Amitié de France* :

---

<sup>118</sup> *Première Sonate* pour violon et piano op. 3 composée à Aix en 1911, 2<sup>o</sup> mouvement : Très lent

<sup>119</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris le 29 octobre 1912, archives Milhaud

<sup>120</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris début novembre 1912, archives Milhaud

Mon petit Léo, je pense tout le temps à toi et à la lettre si sèche de notre poète, n'est-il pas ému tout simplement en lisant ton poème, comme il l'était quand tu le lisais à Orthez ! Qu'est-ce que tu lui as répondu ? Que diable veut-il que tu ajoutes ? Cette manie que les types arrivés ont de vouloir "corriger" ou indiquer des corrections !

J'ai acheté *L'A(mitié) de F(rance)* de ce mois, c'est plein de niaiseries de Mauriac, Lafond<sup>121</sup>, Valéry-Radot, etc. ... syndicat des jeunes gens catholiques. Que veux-tu, je déteste qu'on fasse de la "littérature" avec les sentiments religieux, comme ils font. Le sentiment religieux se passe bien de littérature ... et puis je n'aime pas ces réunions (même religieuses) qu'ils ont tout le temps et dont ils bourrent leurs journaux de comptes-rendus stupides et plats, et puis je n'aime les réunions religieuses qu'en famille, l'art et surtout la littérature n'ont rien à y voir. Ce journal m'a révolté quand je pense que sous le patronage de Jammes, Claudel, on laisse publier toutes ces idioties, ces niaiseries. (Ils disent toujours la même chose d'une façon banale) et que Jammes voudrait que tu "arranges" ton poème où on sent l'émotion vivante à fleur de mots (comme sur les peintures de Ribeira) où l'on sent tellement le développement du poème (la trame de la tapisserie).

Je ne comprends pas du tout que Jammes n'ait pas compris, tant pis pour lui. Il devrait penser qu'il était ému (et très sincèrement) quand tu le lisais à Orthez. Écris moi ce que tu lui répondras, ce que tu lui répondras, ce que tu feras et surtout ne te laisse pas décourager par cette lettre, aie pleine confiance en toi : tu sais que tu as **fait** une belle chose.

Très à toi : Da <sup>122</sup>

Milhaud se révèle ici tel qu'il sera toute sa vie dès qu'il sent une tentative d'embrigadement pour une cause -qu'elle soit religieuse, idéologique ou politique. Il affirme l'irréductibilité de l'œuvre d'art qui n'a pas à se soumettre à des injonctions qui lui sont étrangères. Ce qui ne veut pas dire, loin de là, qu'il s'enferme dans une tour d'ivoire et que les échos du monde extérieur lui sont étrangers, Milhaud sait prendre ses responsabilités, il sait comment transmettre dans et par son art les idéaux humanistes qui l'animent mais toujours en gardant sa liberté de penser, et en fuyant tout attendrissement et sentimentalisme niais. C'est la poésie de Jammes qui le touche, non le prosélytisme du patriarche qui lui fait horreur. C'est le Jammes

---

<sup>121</sup> sic, il s'agit d'André Lafon

<sup>122</sup> autre lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris début novembre 1912, archives Milhaud



ému par le poème de Léo dont il veut garder le souvenir, non le chef d'un mouvement dont les membres lui sont complètement étrangers et à la limite odieux. Les relations avec Mauriac ne seront jamais très chaleureuses et il faut en chercher la raison dans cette aversion pour tout esprit de chapelle qui lui fait fuir tout mouvement organisé<sup>123</sup>. Si les disciples de Jammes étaient nommés affectueusement les "poussins" dans un premier temps, ils deviennent vite des singes ridicules et grotesques et il félicite Léo de ne pas se soumettre aux injonctions du Maître :

Mon petit Léo, Je t'ai écrit ce matin mais depuis j'ai reçu ta lettre et je t'écris encore. Je suis très content de ce que tu as répondu à Jammes et que tu lui aies montré que tu savais ce que tu avais fait et que tu n'avais rien à ajouter. Mais, est-ce qu'il te publiera tout de même ? Il faut qu'il te publie comme ça, réponds-moi là-dessus, je veux savoir. Je me suis mis dans la tête que je verrai ton poème dans L'A. de F. et je veux l'y voir. Ça fera un tel changement (avec les articles de ces petits singes qui poussent des cris en réclamant "une bannière peinte par Maurice Denis" pour leur Église ! Quels idiots !) Depuis que tu as écrit à Jammes, tu dois être tout à fait consolé. Que va-t-il te répondre ?<sup>124</sup>

Le poème finira d'ailleurs par être publié en mars 1913 dans *L'Amitié de France* :

Mercredi Saint 19 mars, J'ai entendu ce soir "relu mon journal avant de le détruire ! ... Joie ...je voudrais mourir à présent -vite- avant d'avoir compris de nouveau que je suis seule"<sup>125</sup> Et la grave, magnifique musique de Darius, -de mon Dada- mon très ami.

J'ai vu dans le numéro de mars 1913 de *L'Amitié de France* mon poème.<sup>126</sup>

Sur un tout autre plan, l'aversion de Milhaud pour tout embrigadement le rapproche paradoxalement de Jammes, tout du moins du Jammes qu'il a appris à connaître dans ses livres qu'il sait par cœur et dont la qualité se

---

<sup>123</sup> L'appartenance au Groupe des Six relève d'une autre motivation, dans la mesure où ce mouvement, n'en déplaît à Cocteau, ne se réunit pas autour d'un manifeste esthétique bien précis mais est surtout l'occasion de rassembler de véritables amis.

<sup>124</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris en novembre 1912, archives Milhaud

<sup>125</sup> extrait d'*Alissa* de Darius Milhaud à partir de *La Porte étroite* d'André Gide.

<sup>126</sup> Léo Latil Journal inédit, 19 mars 1913, archives Milhaud.

mesure aux émotions qu'ils suscitent en lui. En effet, le jeune compositeur retrouve, par-delà les années qui l'en séparent, le mouvement d'humeur "cocasse et spirituel"<sup>127</sup> qui conduisit Jammes, pour s'opposer aux tentatives de récupération de Saint-Georges de Bouhélier et de son mouvement "naturiste", à publier dans le *Mercure de France* en mars 1897 son propre manifeste sous le titre *Le Jammisme* :

#### Le Jammisme

1. Je pense que la Vérité est la louange de Dieu ; que nous devons la célébrer dans nos poèmes pour qu'ils soient purs ; qu'il n'y a qu'une étoile : celle où comme les enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient avec conscience un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille aux jambes charmantes et aux seins gracieux.

[...]

5. Il y eut bien des écoles depuis le monde [...] mais n'ont-elles pas dénoté, toujours, chez le fondateur de l'une quelconque d'elles, la vanité de voir se grouper autour de lui des inférieurs qui contribuent à sa gloire ? [...]

6. Un poète a donc tort de dire à ses frères : Vous ne vous promènerez que sous les tilleuls ; ayez bien soin de fuir l'odeur des iris et de ne pas goûter aux fèves : parce qu'ils peuvent n'aimer point le parfum des tilleuls, mais celui des iris et la saveur des fèves.

7. Et comme tout est vanité, et que cette parole est encore une vanité mais qu'il est opportun, en ce siècle, que *chaque individu* fonde une école littéraire, je demande à ceux qui voudraient se joindre à moi, pour n'en point former, d'envoyer leur adhésion à Orthez, Basses-Pyrénées, rue Saint-Pierre.

Francis Jammes<sup>128</sup>.

Ce manifeste du Jammisme, cet anti-manifeste à vrai dire, correspond à la période où Jammes publie son premier recueil important, *De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir*. Robert Mallet insiste sur le fait que "pour lui, l'âme du poète ou l'âme du puits ne représentent pas autre chose que l'âme d'un être humain déterminé et l'essence intime d'un objet précis. [...] L'arbre, le ruisseau et le ciel bleu ne sont qu'eux-mêmes, ne pensent et ne s'expriment

---

<sup>127</sup> lettre à Gide cité dans la *Préface* de Michel Décaudin, in F. Jammes, *Œuvre poétique complète*, ouvrage cité p. 16

<sup>128</sup> *ibid.*

que pour leur propre compte"<sup>129</sup>. Par là, Francis Jammes se rattache aux Romantiques, pour lesquels il y a "*simultanéité* entre son état d'âme et le paysage mais non *correspondance*"<sup>130</sup>. Cette remarque est d'autant plus pertinente qu'elle permet d'établir des liens souterrains et implicites entre les auteurs choisis par Milhaud pendant toute cette période de l'adolescence. On a pu observer à maintes reprises l'apparent disparate entre des textes traités musicalement dans les mêmes périodes. Tout particulièrement la profusion d'auteurs romantiques féminins mineurs pouvait sembler énigmatique. Dans la lointaine parenté esthétique que souligne Robert Mallet, dans ces échos entre des périodes et des écoles littéraires bien lointaines, peut-être peut-on voir l'exigence d'un artiste qui cherche avant tout à donner un cachet d'authenticité et de vérité à sa création et qui fuit l'artifice et la convention.

#### 6.4.3 La poésie de Jammes : champ d'explorations pour le compositeur

C'est en travaillant principalement sur les poèmes de Jammes que Milhaud est de plus en plus persuadé que la tradition transmise par le Conservatoire ne lui apporte rien, qu'il a déjà son langage propre, qu'il a trouvé une voie qu'il lui faut développer. Deux lettres à Léo témoignent de cette prise de conscience qui n'est d'ailleurs ni sans tourments ni sans interrogations :

[...] Moi, je suis bien tranquille, va, jamais les formules ne me prendront, mais reste à savoir si cela vaut la peine de s'en embarrasser. C'est si difficile après pour retrouver son idiosyncrasie et sa libre indépendance (Dukas et Debussy ont tellement lutté pour se débarrasser de ce bagage inutile) des types comme Ravel n'ont jamais pu s'habituer et ont toujours pataugé dans la Scholastique, ils ont perdu leur temps en le faisant. [...] Tout ça pour fabriquer une forme à ceux qui n'ont pas le moyen d'en avoir. Si c'est une chose inutile quand on sait en écrivant vers où l'on va, c'est une grosse perte de temps, en ce sens je ne peux pas écrire une note quand je travaille l'harmonie (ce que je fais est insignifiant et laid) et tu sais on vieillit vite en musique, les grandes idées se

---

<sup>129</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes, Poètes d'aujourd'hui*, ed. Seghers, ouvrage cité, in *Le Jammisme*, p. 62

<sup>130</sup> *ibid.* p. 63

développent de bonne heure et on n'a plus de temps à perdre. [...] <sup>131</sup>

En décidant d'abandonner les cours d'harmonie au Conservatoire, Milhaud renchérit sur la certitude qui est la sienne de développer une voie qui ne peut exprimer que la vérité de son art sans qu'il ait besoin de s'encombrer d'aucun artifice:

[...] Il y a longtemps que je me rends compte que je ne suis pas fait pour être Prix de Rome, que je préparais vaguement ce concours en travaillant beaucoup avec la persuasion intime que je ne pourrai jamais me plier à faire une cantate grotesque avec des airs de pompier.

La vie que Pech <sup>132</sup> me propose est superbe : il me dit que je dois travailler seul et dans la vie, en luttant et en faisant tout par moi-même en étudiant à fond l'œuvre de Bach et de Beethoven au point de vue technique, en entendant de la musique et en écrivant le plus possible et en entendant ce que je fais pour reconnaître moi-même ce qui ne me plaît pas et faire toujours autre chose en travaillant ma direction et me f... de ce que les gens diront. Il a le mépris des Logs au plus haut point ! Ce pauvre type m'a fait pitié car il est emprisonné dans les formules et il est trop mou pour s'en sortir. Si je continuais, je crois que les formules ne m'emprisonneraient pas parce que je me raidis à mesure, je ne serai donc qu'un mauvais élève et cette gymnastique me serait d'une parfaite inutilité et une grosse perte de temps. [...] Mais un travail énorme sur l'œuvre des Classiques et des Romantiques, une analyse approfondie de Bach, Beethoven, Schumann, Berlioz, Franck, etc. et un travail de composition acharné me fera avancer et trouver petit à petit ce qui sera ma vraie forme, je continuerai à suivre la direction que je me suis tracée.

X. L. <sup>133</sup> n'y comprend pas grand-chose et maintenant est de l'avis de Pech parce que J. E. Blanche (très musicien) a entendu ma *Sonate* et a dit comme ça. Néanmoins, j'irai voir Rabaud, mais ça m'est bien égal, Rabaud ayant eu besoin de cette scolastique pour avoir une forme, il doit la trouver indispensable. Le seul avis qui compte est le tien. Ma Maman ne veut rien dire et me laisse libre. [...] <sup>134</sup>

Au-delà du contre-manifeste du *Jammisme* autour duquel se groupent les fervents de celui qui refuse de quitter son Béarn pour faire carrière, la

---

<sup>131</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris début mars 1912, archives Milhaud

<sup>132</sup> Assistant de Xavier Leroux, pour le cours d'harmonie au Conservatoire

<sup>133</sup> Xavier Leroux

poésie de Jammes, telle qu'elle est écrite et telle que Milhaud la découvre avec l'émerveillement que sa correspondance nous a révélé, propose une attitude artistique dont Robert Mallet a dégagé les grandes lignes et qu'il est utile de rappeler ici. La création de Jammes suppose "une sincérité intégrale qui se moque de choquer ou de plaire", "une sensibilité suraiguë", "un sentiment religieux débordant le cadre d'un dogme particulier", "un sentimentalisme amoureux où se mêle une sensualité à la fois douce et violente", "un humour vigilant qui préserve de toute outrance les épanchements", "un don d'observation exceptionnel", "un exotisme héréditaire", "une compréhension instinctive de la vie rustique", "un style direct, qui ne prétend pas être *du style* mais de la réalité traduite en mots".<sup>135</sup>

Entamer alors sa carrière de compositeur en choisissant de composer une musique sur *La Prière pour être simple*, revient à revendiquer d'emblée une esthétique qui, par le même coup, invalidait toutes les formules académiques alors en vogue au Conservatoire :

Il compose en décembre 1910 la première mélodie de la longue série sur des poèmes de Jammes. [...] Ce choix et cette affirmation correspondent à sa tendance naturelle, manifestée confusément au début, et qui allait se concrétiser nettement à la suite de la révélation de l'esprit de Jammes<sup>136</sup>.

En rétablissant l'ordre chronologique de composition des vingt pièces qui constituent l'opus 1 et l'opus 6, Paul Collaer a mis en évidence "la démarche qui conduira Milhaud de la stagnation harmonique vers l'animation polyphonique"<sup>137</sup>. Il constate que cette longue évolution qui "aura duré de fin décembre 1910 à août 1912"<sup>138</sup> servira de champ d'expérience pour la

---

<sup>134</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite à Paris en mars 1912, archives Milhaud

<sup>135</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 22, sqq.

<sup>136</sup> Paul Collaer, *Naissance d'une amitié*, article déjà cité, p. 16

<sup>137</sup> *ibid.* p. 19

<sup>138</sup> *ibid.* c'est-à-dire les deux premiers recueils de l'opus 1

composition de l'Opéra op. 4<sup>139</sup>. Il explique comment le traitement de la voix suit une évolution nette qui en partant du récitatif continu à la manière du *Pelléas et Mélisande* de Debussy se modifie "progressivement en lignes mélodiques caractérisées"<sup>140</sup>. En effet, il observe que dans ses premiers essais "prédomine encore la répétition d'une même note sur plusieurs syllabes consécutives, comme ce fut le cas dans *Pelléas*"<sup>141</sup>. Quant à la partie instrumentale, "le piano fera entendre, au début, des suites harmoniques d'accords dont l'enchaînement rompt délibérément avec les préceptes académiques"<sup>142</sup>. "L'absence de contrepoint" dans "ces accords massifs, lourds donne à l'ensemble un aspect assez figé"<sup>143</sup>. Ces accords "engendrent une monotonie dépourvue de sons rythmiques"<sup>144</sup>. Ils vont progressivement s'organiser en différenciant des lignes mélodiques, en construisant des contre-chants dans la partie pianistique, créant "des harmonies génératives d'(un) mouvement qui manquait jusqu'alors"<sup>145</sup>. Collaer relève aussi que, pour les premières mélodies dans "cette écriture purement harmonique", où "parfois les accords ne se rattachent pas à une tonalité déterminée [...], le jeu des quartes et des quintes est assez proche de celui qui anime les *Sarabandes* d'Erik Satie"<sup>146</sup>. Autre rapprochement inattendu avec un élève de la *Schola*, (moins iconoclaste que le Maître d'Arcueil !), celui que suggère le musicologue belge lorsqu'il fait allusion à Déodat de Séverac. En constatant que "les modulations insolites, inattendues rompent avec le plan tonal traditionnel", l'ami malinois du compositeur aixois constate que ces modulations sont toujours "dictées par l'intention expressive", et se rapprochent ainsi parfois de l'écriture de l'auteur d'*En Languedoc*, "mais avec

---

139 c'est-à-dire *La Brebis égarée*

140 Paul Collaer, *Naissance d'une amitié*, article déjà cité, p. 18

141 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 263

142 Paul Collaer, *Naissance ...*, article déjà cité, p. 18

143 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 263

144 Paul Collaer, *Naissance ...*, article déjà cité, p. 18

145 *ibid.*

146 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 263

moins de sûreté"<sup>147</sup>. Ce qui permet en définitive d'affirmer qu'au terme de cette longue période de travail sur les poèmes de Jammes, "les diverses lignes superposées conduisent peu à peu le compositeur vers une polymélie qui se muera bientôt en polyphonie"<sup>148</sup>. Ajoutons néanmoins, qu'après consultation attentive des partitions manuscrites, on peut relever quelques erreurs de datation et l'ordre chronologique proposé par Collaer suppose quelques ajustements dont certains ne sont pas sans importance, en particulier la date de composition de *Tristesse*, dans le deuxième recueil.

Si Paul Collaer a bien mis en évidence l'intérêt d'une étude qui respecte la chronologie des dates de composition, il suffit de s'en tenir aux intentions d'organisation de Milhaud, donc dans une autre perspective que celle qui suivrait la chronologie d'un apprentissage, pour constater que les poèmes de Jammes de l'opus 1 et de l'opus 6 offrent à celui qui feuillette l'ensemble des cahiers, des aperçus non négligeables sur les options esthétiques adoptées par le compositeur. C'est ce que semble d'ailleurs suggérer implicitement Collaer lui-même lorsqu'il constate que "toutes ces mélodies ont été classées par leur auteur dans un ordre différent de l'ordre chronologique de leur composition. Probablement pour des raisons esthétiques"<sup>149</sup>. Les vingt-trois mélodies ont donc été distribuées par le musicien en trois recueils qui datent des années 1910-1913 (pour vingt mélodies) plus un quatrième recueil<sup>150</sup> (pour trois mélodies), composé à Rio cinq ans plus tard, dédié à Jeanne Latil<sup>151</sup>, la sœur aînée de Léo qui a su prodiguer à l'orphelin une présence maternelle. Ce dernier recueil participe du travail de deuil de Darius et sa composition est nettement détachée du premier ensemble qui comprend l'opus 1 et l'opus 6. Ces cahiers sont restés inédits et les manuscrits de la

---

147    ibid.

148.   Paul Collaer, *Naissance ...*, article déjà cité, p. 18

149    ibid. p. 17

150    opus 50

151    précisons en outre que Jeanne Latil a servi de modèle à Jammes pour construire l'héroïne de son roman *Le Rosaire au Soleil*, publié en 1916, in Paul Collaer, *Darius Milhaud*, p. 263

plupart des pièces, malgré la mention des catalogues, ont été retrouvés et existent bel et bien. En mêlant les époques de composition, en mêlant également les quatre volumes de Jammes auxquels le musicien emprunte ses textes<sup>152</sup>, Milhaud donne à entendre que son travail n'est pas seulement un travail d'expérimentation en laboratoire mais qu'il est avant tout œuvre d'art achevée. Il recompose à sa manière une lecture musicale d'un poète dont le caractère essentiel reste la simplicité, gage d'authenticité de la sensation et de l'émotion.

## 6. 5 Les premiers recueils inédits

### 6.5.1 Le premier recueil de l'opus 1

Les deux recueils de l'opus 1 se partagent les 16 pièces composées entre le 10 mai 1910 et le 25 avril 1912<sup>153</sup>. Les neuf pièces de la première série entremêlent deux thèmes : d'une part une célébration virgilienne de la vie rustique qui s'oppose douloureusement à la tristesse du poète exclu<sup>154</sup> et d'autre part la pitié pour la souffrance que les hommes infligent à des animaux : un petit veau, un petit chat, un âne et des bœufs<sup>155</sup>. Animée par la mention "Robuste" en tête de partition, la première pièce, *Avec ton parapluie*, donne le sens de l'organisation choisie par Milhaud pour présenter son recueil. L'attachement aux occupations les plus prosaïques du berger<sup>156</sup>, aux notations les plus simples, laisse le regard s'évader dans les hauteurs de montagnes qui laissent deviner l'Absolu :

[...]  
Là, tu regarderas avec tranquillité,

---

<sup>152</sup> c'est-à-dire, pour les trois premiers cahiers, *La Naissance du Poète* (1897), *De l'Angélus de l'aube à l' Angélus du soir* (1898), *Le Deuil des primevères* (1901) et *Clairières dans le ciel* (1906).

<sup>153</sup> selon les mentions manuscrites portées sur les partitions par Milhaud, archives Milhaud.

<sup>154</sup> Pièces 1 à 5

<sup>155</sup> pièces 6 à 9

<sup>156</sup> Avec ton parapluie bleu et tes brebis sales,  
avec tes vêtements qui sentent le fromage,  
tu t'en vas vers le ciel du coteau, appuyé  
sur ton bâton de houx, de chêne ou de néflier.[...]  
*Avec ton parapluie ...*, F.J., *Œuvre Poétique*, T. I, ouvrage cité, p. 69



L'esprit de Dieu planer sur cette immensité<sup>157</sup>.

Cette pièce dont la composition a ravi le musicien comme il le confie à son ami Léo<sup>158</sup>, correspond d'ailleurs à un moment où Darius ressent le besoin de sortir d'une musique qui éclot sur des mots :

[...] Je ne veux pas faire de musique littéraire. [...] Les mots me gênent, je ne sens plus que des architectures sonores, je veux parler tout seul, je ne veux pas chanter sur des mots. [...] <sup>159</sup>

L'examen de la partition révèle aussi une mention manuscrite qui n'est pas très courante dans la musique écrite par Milhaud : *esquisse pour le quatuor*. On sait que ne subsistent quasiment pas de brouillons ni de repentirs dans ce que couchait le compositeur sur le papier<sup>160</sup>. Trouver cette mention fait de cette pièce le réservoir de développements futurs et confirme que le thème de cette mélodie a été réutilisé dans un morceau instrumental, en l'occurrence le *Premier Quatuor* opus 5 dédié à Paul Cézanne. Cette réutilisation a été sinon prévue tout du moins délibérée. En effet, ce premier *Quatuor* a été composé, aux dires de Milhaud, dans l'été 1912, après l'échec à l'examen de violon du Conservatoire qui a précipité sa décision de se consacrer uniquement à la composition. Est-ce à dire que ce quatuor prend déjà forme dans l'esprit de Milhaud ? Dans ce cas, la mention manuscrite daterait de juillet 1911 et prouverait qu'en construisant le thème de sa mélodie, Milhaud a déjà en pensée une utilisation ultérieure de ce matériel. Particulièrement significative semble être, dans la lettre écrite presque simultanément avec la mélodie, cette opposition entre des "mots qui gênent" et un désir de parole autonome qui se détourne du langage articulé. Que cette réflexion suive à la journée près, la composition de la mélodie sur le

---

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> [...] J'ai mis en musique ce matin un petit poème de Jammes dont je suis très content [...]. Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite le 15 juillet 1911 à Combault où le musicien se repose dans la maison de campagne de ses cousins Xavier Léon, archives Milhaud.

<sup>159</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil, écrite le 16 juillet 1911 à Combault, donc le lendemain de la composition de *Avec ton parapluie ...*, archives Milhaud;

poème de Jammes laisse entrevoir toute l'impatience du compositeur pour trouver un moyen d'expression qui corresponde à tout ce qu'il ressent déjà en lui comme construit en "architectures sonores" selon son expression. Encore que le quatuor ne soit pas mentionné dans la lettre précitée, Darius écrit à son ami sa seule intention de terminer la *Sonate* pour piano et violon opus 3 qui sera publiée chez Durand et jouée à la SMI. Ce qui peut aussi vouloir dire que la reprise du thème de *Avec ton parapluie* l'a été postérieurement, au moment où Milhaud s'est attelé à la composition de son *Quatuor*.

Lorsqu'il entreprend de recopier ce morceau qu'il vient de mettre au net, il confie, toujours à Léo, combien ce mois d'été a été douloureux et ce que son travail de composition doit au peintre aixois ami de Zola, découvert à Paris et auquel il dédiera son *Quatuor*<sup>161</sup>. Est-il utile de rappeler ce que, parallèlement, Picasso ou Braque, à la même période, doivent à la découverte de Cézanne ? C'est dans la rétrospective posthume au Salon d'automne de 1907 que les 56 toiles exposées de l'œuvre de Cézanne précipiteront les révolutions picturales du XX<sup>e</sup> siècle :

Ce qui me sauve ici, ce sont mes promenades, jusqu'à présent, j'avais l'habitude de me promener soit dans les montagnes soit dans la plaine, je voyais tout dominé par la technique de Cézanne, il me dominait entièrement, je le retrouvais dans la plaine, dans le gris et bleu des collines, dans la lumière des jours sans soleil, dans la lumière des jours sans soleil, dans les pins, les [...] <sup>162</sup> orange, les pierres de Bibemus, les aqueducs près d'Aix<sup>163</sup>.

Passant d'un genre musical à un autre, la musique née de la lecture de la poésie de Jammes ancre ainsi la création de Milhaud dans une nature sacralisée aussi bien dans le ravissement visuel que dans le sentiment de participation à un mode de vie campagnard, gage d'un équilibre et d'une

---

<sup>160</sup> Entretiens avec Madeleine Milhaud.

<sup>161</sup> cf. la lettre à Lunel à propos de la visite chez Bernheim et la rencontre avec Félix Fénéon.

<sup>162</sup> Mot manquant

harmonie idylliques. Ainsi, Milhaud rejoint l'inspiration franciscaine de Jammes lorsqu'il valorise dans les dernières pièces de ce premier recueil la fraternité d'âme avec les animaux :

Francis Jammes aime les bêtes parce qu'il trouve entre elles et le poète de troublantes ressemblances qui se manifestent par cette même profondeur, cette même fixité du regard, incompréhensibles (et souvent risibles) pour les non-initiés. [...] Ce sont leurs propres sentiments que [Jammes] a taché d'exprimer par sa voix d'homme. Il a réussi —et cette transfusion d'âme n'est-elle pas le signe d'un vrai poète ?— à se mettre dans leur peau<sup>164</sup>.

Même si les poèmes "franciscains" de Jammes datent de 1926 et ne seront publiés de façon posthume qu'en 1944, c'est bien la même sensibilité qui s'exprime alors en plaçant en tête du manuscrit de la neuvième pièce *Pourquoi les bœufs* la mention *Lent et pitoyable*. Cette symbiose avec tous les êtres créés fera s'écrier au Saint François du *Dialogue entre Saint François et la cigale* :

Gloire à Dieu ! qui te fit poétesse, et qu'importe  
Un confrère jaloux qui juge d'autre sorte ?<sup>165</sup>

Si bien que la célébration d'un simple village pyrénéen dans *Au beau soleil* restitue la part d'éternité que l'évocation de la vie la plus ordinaire ne manque pas de receler. Il est important de le noter dans la mesure où cette pièce pivot, la cinquième sur un ensemble de neuf, est une suite de notations sans aucune transition, où la seule impression de douceur ramène à l'esprit la sensation de la caresse de la main de l'aimée. Pour ce poème où les sensations visuelles et auditives se succèdent à rythme soutenu, Milhaud réserve des effets "illustratifs" manifestes. Le bruit du char est annoncé par une mesure où le piano seul joue une suite de quatre triolets identiques dans la nuance forte. Après que la voix a énoncé le demi-vers on entendait un char

---

<sup>163</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à l'Enclos à la fin de l'été 1912, archives Milhaud

<sup>164</sup> Robert Mallet, *Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 79.

<sup>165</sup> *Dialogue entre Saint François et la cigale*, poème de 1926 publié en 1944 dans le recueil posthume *Sources et Feux*, F.J., *Œuvre Poétique*, T. II, ouvrage cité, p. 211

le même motif rythmique est repris avec une harmonie différente mais le musicien intensifie l'effet avec la mention : *éclatant* :

Handwritten musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line with the lyrics "On entendait un char". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a dynamic marking "éclatant".

Le cocorico du coq est énoncé à la main gauche du pianiste là encore avant que la voix ne le signale, puis le vol affairé de la pie est évoqué en précipitant le mouvement et en jouant de la syncope des arpèges de la main droite de l'instrumentiste :

Handwritten musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line with the lyrics "un coq chantait" and "une pie volait". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and a dynamic marking "ppp".

À la fin de la mélodie, le changement de registre du poème est annoncé par un double procédé : d'une part un ralentissement et un retour de la nuance "ppp" et d'autre part par une montée de quadruples croches avec tenue d'une longue pédale qui laisse vibrer la répétition sur cinq octaves d'une même gamme à cinq degrés sur une fondamentale de ré grave. La douceur baigne alors les dernières mesures, l'indication "*de plus en plus effacé*" soulignant discrètement la réapparition de l'adjectif "douce" ponctuée par "un arpège à l'envers" qui conclut la pièce dans un accord de do majeur :

Comme ta bouche à une amie aimée, la tienne s'efface

Darius Milhaud  
6 nov. Paris 1911

Dans cette poésie toute pénétrée d'une douceur évangélique, Milhaud n'en oublie pas pour autant son identité culturelle et ne se laisse pas absorber dans la religiosité chrétienne du poème<sup>166</sup>, extrait de *Naissance du Poète* qui, pourtant, pourrait laisser toute latitude à l'évocation la plus orthodoxe de l'allégresse des Anges qui chantent :

Chantons ! L'âme du poète descend sur la terre<sup>167</sup>.

En effet, dans cette quatrième pièce, un épisode permet au musicien de concilier ce qui fonde son identité de juif comtadin et la tradition religieuse chrétienne du poète. Si la pièce respire l'attendrissement sur le moment intense que représente dans l'Église catholique romaine une procession, Milhaud, au moment crucial de l'Élévation, insère une mélodie d'abord énoncée à la voix puis reprise au piano avec la mention suivante : *en évoquant un chant biblique*. On retrouve ici l'esprit dans lequel il envisage de composer un Psaume en novembre 1912, en pleine fièvre claudélienne, profession de foi que nous retrouverons dans la partie consacrée à Armand Lunel :

<sup>166</sup> Même si la "conversion" officielle de Jammes est de 1905. Il n'a pas cessé d'être, selon ses propres termes, un faune, mais ce faune ne tourne pas le dos à un certain chrétien qui, se souciant peu des dogmes, se réclame de François d'Assise et s'adresse sans fausse honte à un Dieu très bonhomme pour lui confier ses inquiétudes charnelles ou spirituelles. Robert Mallet, *Préface* in F.J., *Le Deuil des primevères*, Poésie/gallimard, p. 8

<sup>167</sup> *La Naissance du Poète*, F.J., *Œuvre Poétique*, T. I., ouvrage cité, p. 199

[...]Je pense à un autre poème symphonique qui serait un psaume, une montée douloureuse et terrible arrivant comme un grand silence et alors un thème superbe, un thème de plainchant hébraïque : *Schema Israel Adonai* [...]. C'est la base de ma religion, c'est la base de toutes nos traditions et toutes mes traditions religieuses [...]<sup>168</sup>

La reprise en canon du même thème, d'abord à la voix puis à l'instrument, restitue la modulation sur la diérèse [ijō] du mot *Élévation* et sur la voyelle [u] de *genoux* (L'Élévation ! À genoux !):



La musique affirme alors ce qui permet à Milhaud d'être si proche de ceux que les sectarismes religieux auraient pu éloigner de lui irrémédiablement : rien n'oppose en fait les confessions catholiques et juives dans un culte de la nature qui devient manifestation jubilante de la gloire divine. C'est aussi par là que Milhaud et Claudel sauront immédiatement se trouver, sans oublier que le recours aux Écritures renvoie à ce qui est considéré par le musicien comme source commune pour les religions du Livre.

### 6.5.2 Le deuxième recueil de l'opus 1

Le deuxième recueil de l'opus 1 regroupe quatre *Prières*<sup>169</sup> extraites des *Quatorze Prières du Deuil des Primevères*, deux pièces de *Clairières dans le*

<sup>168</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris en novembre 1912, archives Milhaud.

<sup>169</sup> C'est-à-dire *Prière pour être simple*, *Prière pour aller au Paradis avec les ânes*, *Prière pour qu'un enfant ne meure pas*, *Prière pour demander une étoile*.

*ciel*<sup>170</sup>, encadrant un poème *de L'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*<sup>171</sup>.

Les quatre *Prières* sont données dans l'ordre de leur composition, de mai 1910 à juin 1911 ; toutes ont été élaborées à Paris. En sélectionnant, dans la série des pièces qui concluent *Le Deuil des Primevères*, ces quatre poèmes sur les quatorze que ce recueil comporte<sup>172</sup>, Milhaud préserve leur unité de forme tout en les disposant dans un ordre qui ne suit pas celui que préconise le poète. Les thèmes retenus par Milhaud privilégient l'appel à la simplicité, la solidarité avec le monde animal souffrant et la double célébration de l'innocence de l'enfance.

Dès son coup d'essai<sup>173</sup>, dans la *Prière pour être simple*, Milhaud est confronté avec la "versification instinctive"<sup>174</sup> de Jammes :

[La prosodie proprement jammiste] offre cette particularité de n'attribuer à la mélodie qu'une importance très limitée. Elle utilise les mètres coutumiers parce qu'ils correspondent à une brisure du langage naturellement obtenue par la durée du souffle. Elle s'y maintient *approximativement*, mêlant les rythmes impairs aux rythmes pairs, se moquant des césures mais s'en accommodant quand elles se présentent, n'évitant pas les hiatus mais sans jamais les provoquer, usant de la rime si elle s'offre ou de l'assonance si celle-ci est plus spontanée. Au nom du même principe de spontanéité, les phrases, avec la pratique instinctive de l'enjambement, sont désarticulées, mais si un vers peut exprimer sans bavure une idée, il est accepté par le poète qui, finalement, ne refuse que l'artificiel et sait exploiter les règles comme les irrégularités. Ce mélange de rythme et d'arythmie dans le vers opposé à la rectitude verbale de la prose lyrique de Francis Jammes explique pourquoi on a pu dire de lui qu'il était poète en prose et prosateur en poésie<sup>175</sup>.

Cette poésie illustre donc par avance ce que Jammes, dans sa vieillesse, écrit au compositeur. C'est un véritable défi de lancer l'inspiration musicale à l'assaut de sa poésie car "il n'y a aucun rapport, sinon dans l'absolu, entre le

170 *Tristesse et Ne me console pas ...*

171 *Si tu pouvais ....*

172 *Le Deuil des Primevères* compte cinq parties, la dernière s'intitule *Quatorze Prières*.

173 Puisque cette mélodie est datée sur la partition du 10 mai 1910, à Paris, et qu'elle a donc été la première de toute cette série.

174 Robert Mallet, *Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 99.

175 *Ibid.* p. 100

rythme musical et le rythme poétique"<sup>176</sup>. Comment le compositeur procède-t-il, quelles solutions adopte-t-il ?

On peut en voir une première approche lorsqu'il travaille sur les deux vers suivants :

[...]Le merle inquiet, dans les noirs feuillages des eaux,  
essaie de siffler un peu longtemps, mais n'ose. [...]<sup>177</sup>

Milhaud fait ici l'économie de la diérèse sur l'adjectif inquiet et fractionne les notes répétées dans une élocution inspirée de *Pelléas* pour un vers de onze syllabes, décompte pour lequel on peut hésiter dans le vers suivant, tant la graphie est imprécise:



Milhaud adapte donc d'emblée la pulsion rythmique à la prosodie très particulière du poète rompant avec une tradition qui fait correspondre rythme régulier du vers (ici le modèle de l'alexandrin est sous-jacent) et rythme musical. Parallèlement, il ne faut pas oublier non plus que la poésie de Jammes

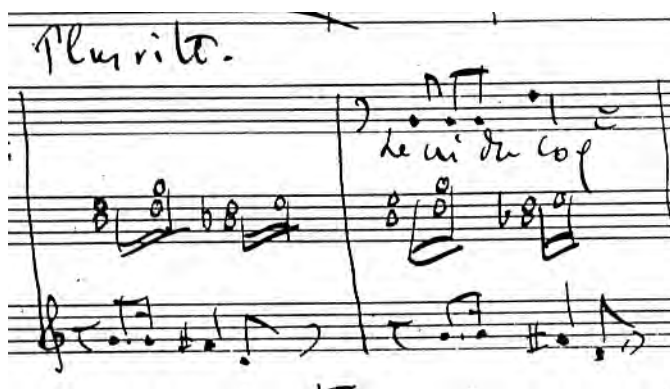
---

<sup>176</sup> Lettre de Francis Jammes à Darius Milhaud du 21 octobre 1937, cité in Michel Haurie, Bulletin N°2, Association Francis Jammes, ouvrage cité, p. 1



rompt avec la sacro-sainte "règle de concordance entre rythme de la phrase et rythme du vers"<sup>178</sup>. Dès la première de ses compositions reconnues et assumées, Milhaud se révèle tel que nous le rencontrerons durant sa longue fréquentation des poètes de factures les plus diverses. Il est avant tout attentif à ce qui caractérise la spécificité poétique du texte choisi. Sa recherche est centrée sur les moyens de rendre le plus fidèlement possible ce qui peut assurer l'adéquation de la prosodie d'un texte quel qu'il soit et de son énonciation musicale. On comprend dès lors pourquoi la poésie de Jammes a été d'une telle importance pour sa formation et en quoi la variété des rythmes, le jeu avec le décompte des syllabes, avec la disposition des rimes et des assonances, avec l'organisation des coupes pouvait correspondre à une musique qui refusait les conventions et l'académisme. C'est à travers Jammes que se précise l'attirance du compositeur pour des pièces qui ne relèvent pas de modèles canoniques et où l'opposition classique de la prose et de la poésie n'a plus d'objet<sup>179</sup>.

Cette première *Prière* révèle aussi un motif que le musicien réutilise dans une pièce plus tardive, inscrite dans son premier recueil et que nous avons déjà évoquée<sup>180</sup>. Trace d'une musique descriptive ou illustrative, l'évocation du coq suppose l'utilisation d'un modèle rythmique unique :



<sup>177</sup> *Prière pour être simple*, F. J., *Œuvre Poétique*, T. I, ouvrage cité, p. 321.

<sup>178</sup> J. L. Backès, *Le vers et les formes...*, ouvrage cité, ch. 5. *La plus importante des règles classiques*, p. 61

<sup>179</sup> D'emblée, Milhaud semble avoir compris que "la forme d'un poème ne se confond pas avec le respect des normes, lorsque ces normes existent". (ibid. p. 18)

Sur un balancement de croches de la main droite, le pianiste énonce à la main gauche, seul d'abord puis le répétant avec les paroles du chanteur, le motif rythmique et mélodique caractéristique. Ce pittoresque musical est mis en relief par le contraste avec la ligne mélodique générale plutôt étale où les moments de respiration font alterner calmes suites d'accords<sup>181</sup>, arpèges et gammes glissées. De cette pièce où le mouvement indiqué (*Lent et simple*) joue sur le passage de mesures binaires aux mesures ternaires, le compositeur retient de l'injonction finale<sup>182</sup> un tendre balancement qui s'évanouit dans les longues tenues des accords des mesures conclusives.

La deuxième pièce de ce deuxième recueil confirme que les recherches de Milhaud, dans le traitement de la prosodie de Jammes, ne se contentent pas de solutions toutes faites et supposent un examen attentif de la spécificité de chacun des textes. On a vu, dans *La prière pour être simple*, que le compositeur se confrontait à l'imprécision du rythme syllabique ; dans *La prière pour aller au paradis avec les ânes*, c'est la conception même du vers qui pose problème, un vers où l'assonance, quand elle est là, se substitue à la rime. D'emblée, Jammes dispose ainsi graphiquement les trois vers initiaux :

Lorsqu'il faudra aller vers vous, ô mon Dieu, faites  
que ce soit par un jour où la campagne en fête  
poudroiera. Je désire [...] <sup>183</sup>

Le compositeur demande au chanteur de prononcer en une seule émission de voix le groupe ("/faites que ce soit par un jour où la campagne en fête poudroiera/"), désarticulant ainsi le vers pour s'en tenir à la construction syntaxique (en privilégiant donc le sens de la phrase). Il choisit l'optique de la clarté de la perception pour l'auditeur et de l'énonciation pour l'interprète :

---

180 *Au beau soleil ...*, cf. ci-dessus

181 Collaer en a donné les caractéristiques, cf. ci-dessus

182 *laissez-moi, ô mon Dieu, continuer la vie  
d'une façon aussi simple qu'il est possible*  
F. J. *Œuvre poétique...*, T. I, ouvrage cité, p. 321

183 Francis Jammes, *Œuvre poétique...*, T. I, ouvrage cité, p. 324

O mon Dieu faits que uoit par un jour ou la campagne en fête pour

Mais, paradoxalement, tout au début de la deuxième partie de cette *Prière*, Milhaud tout en changeant de mesure (il passe du 4/4 au 6/8) détache soigneusement deux groupes prosodiques disposés ainsi :

/Que je vous apparaisse au milieu de ces bêtes que j'aime tant parce qu'elles baissent la tête// doucement et s'arrêtent en joignant leurs petits pieds d'une façon bien douce et qui vous fait pitié/

Ici, le compositeur respecte scrupuleusement la façon dont Jammes joue sur les sonorités pour insister sur le concept de tendresse en associant dans la même unité sonore l'adverbe "doucement" et adjectif "douce" qui enveloppent cet épisode de la sensation quasi charnelle d'une tendresse enveloppante préparant ainsi la montée douloureuse de la voix sur le mot "pitié" :

Que je vous apparaisse au milieu de

Léts que j'aime tant pour qu'elles baisent la tête doucement

t'arrêlent en pignant leurs petits pieds. L'une ferois hén doue d'qui nous fait pi'

Le souci de l'expressivité la plus grande a donc guidé Milhaud dans ses choix musicaux et les solutions pragmatiques qu'il utilise confirment des recherches qui jamais ne séparent la charge émotionnelle d'un texte de son traitement sonore. C'est bien ce comportement qu'il systématise dans ses travaux ultérieurs et aussi dans les différents textes plus ou moins théoriques qui jalonnent sa carrière, comme nous l'avons déjà maintes fois signalé.

La troisième pièce, particulièrement lugubre, débute par un rythme de glas obstinément répété sur les treize premières mesures et repris à la fin du morceau pour inéluctablement annoncer la progression tragique d'un temps porteur de mort. Dans cette *Prière pour qu'un enfant ne meure pas*, dédiée à Léo Latil, qui rappelons-le a perdu sa mère peu après sa naissance, c'est

toute la tendresse de l'amour qui lie une mère à son enfant que cette litanie tente d'exprimer. Elle essaie de transmettre à l'auditeur dont l'imagination visuelle est vivement sollicitée, les éléments qui lui permettront de construire un tableau angélique (et quelque peu saint-sulpicien !) de l'enfant distributeur de pétales de roses :

Si vous le laissez vivre, il s'en ira jeter  
des roses, l'an prochain, dans la Fête-Dieu claire ?<sup>184</sup>

Les dernières mesures, où le rythme est ralenti, soulignent par quelques accords obstinés la douleur inacceptable et injuste de la mère brisée par la mort de son enfant :



vous pour au près de votre mère  
pour les saints. D. Melbauf. 15 Avril 1911

Ces accents trouvent leur écho lors du bref mouvement de révolte de la mère dans *Le Poète et sa femme* (dans *Clairières dans le ciel* –1906) lorsque Lucie exprime son incompréhension et sa douleur devant le cadavre de son enfant :

Dieu ! l'avoir élevé avec un tel amour !  
Dieu ! pourquoi permis-tu qu'on lui donnât le jour !<sup>185</sup>

On peut voir là un thème récurrent dans la culture européenne des années du début du XX<sup>e</sup> siècle si l'on songe que Gustav Mahler compose à la même époque les *Kindertotenlieder* sur quelques poèmes de Rückert<sup>186</sup>, extraits de *Die Weisheit des Brahmanen*. On sait que Mahler a devancé le chagrin qui le frappera après la composition de ces pièces prémonitoires. C'est un compositeur que Milhaud apprécie, il "l'aime d'abord pour son don mélodique"<sup>187</sup>. Et précisément ces "*Kindertotenlieder*"<sup>188</sup> (le) remuent profondément"<sup>189</sup>. N'est-ce pas là retrouver chez le compositeur viennois cette fine compréhension de la poésie, comme le laisse entendre Bruno Walter, lorsqu'il évoque le goût très sûr de Mahler dans le choix des cinq plus beaux poèmes du cycle de l'écrivain franconien<sup>190</sup> ? Jammes, lui, n'a jamais vécu une expérience aussi traumatisante, mais son invention romanesque et ses poèmes narratifs introduisent très souvent ce drame dans la construction de l'intrigue. Dans *Janot poète*, par exemple, l'écrivain confronte son héros à cette mort cruelle :

En mars 1913, Marie de Péés naquit, de Jeanne et de Janot. Et elle mourut deux mois après, ce qui fut leur première douleur. Ils s'embrassèrent dans la tristesse<sup>191</sup>.

---

185    *ibid.*, p. 548

186    1788-1866

187    D.M., *Entretiens avec Cl. Rostand*, ouvrage cité, p.63

188    1905

189    *ibid.*

190    Bruno Walter, *Gustav Mahler*, traduction anglaise (1938) de l'ouvrage paru en allemand en 1937, Tiptree, Essex, Severn House Publishers, p. 98.

191    Francis Jammes, *Janot-poète*, roman, 249 pages, Mercure de France, Paris, 1928, p.237

Dans l'ultime *Prière, Prière pour demander une étoile*, mise en musique par Milhaud, l'accompagnement instrumental se contente de soutenir la ligne mélodique de la voix dans une mesure à 6/4. Les accords qui tombent avec une lente régularité illustrent au mieux les propos de Collaer sur l'incongruité académique de leur agencement et de leur succession. La désolation que la nostalgie de l'enfance n'arrive pas à briser laisse peu de place à la respiration et au silence. L'accablement du malheur dicte à l'amoureux qui vient de rompre avec la mystérieuse *Mamore* des accents où le désespoir se traduit par l'évocation d'un monde qui n'est que douleur :

[...]Voyez : je ne veux pas me plaindre et je me tais  
dans moi-même, sans fiel aucun ni raillerie,  
comme un oiseau en sang caché entre deux pierres.[...]  
Mon Dieu, je suis pareil aux ânes aux pas cassés ...[...]<sup>192</sup>

Le jeune homme de 19 ans qui s'attelle à la composition de cette mélodie est loin de partager, ou d'avoir partagé, une expérience aussi douloureuse. Il lui faudra attendre le Brésil et toutes les vicissitudes de l'existence loin du foyer maternel pour faire de lui l'adulte qu'il n'est pas encore tout à fait. Si bien que cette *Prière* laisse dérouler des mots qui ont sans doute bouleversé intérieurement le jeune homme, mais qui n'ont pas su lui dicter l'émotion musicale qui signe l'œuvre achevée. La mélodie évanescence respecte le déroulement du texte sans chercher aucun effet, mélodie grise qui reste en-deçà de l'intensité du texte poétique lui-même.

Les trois mélodies qui terminent le recueil relèvent toutes les trois du même climat de tristesse. On peut d'abord remarquer qu'elles ont été composées au début de l'année 1912<sup>193</sup>, qu'elles l'ont été à Paris pour *Tristesse*<sup>194</sup> et *Ne me console pas*, et dans un wagon de chemin de fer pour *Si tu pouvais*. Au-delà de la disparité de leur origine, puisqu'elles ne sont pas

---

<sup>192</sup> Francis Jammes, *Œuvre poétique...*, T. I, ouvrage cité, p. 318

<sup>193</sup> entre janvier et avril

<sup>194</sup> contrairement à la chronologie établie par Collaer, cette pièce a été composée le 20 janvier 1912 (date portée sur la partition manuscrite et porte donc le N° 14 dans la suite chronologique, elle se situe entre *Les processions* et *Ne me console pas ...*

empruntées au même recueil, elles donnent à ce deuxième cahier de l'opus 1 une conclusion funèbre ; en effet, les dernières paroles entendues évoquent la mort du poète. La première des mélodies porte un titre équivoque. Ce poème fait partie de la longue suite des poèmes de *Tristesses*<sup>195</sup> que le musicien mettra en musique beaucoup plus tard après la seconde guerre mondiale. Le titre *Tristesse* au singulier est par ailleurs employé par Jammes pour un quatrain qui se trouve dans les *Poésies diverses* du recueil de *Clairières du ciel* où la suite de *Tristesses* ouvre le cheminement qui conduit à *L'Église habillée de feuilles*. Milhaud choisit donc un titre qui renvoie plus à un climat, une atmosphère qu'à un poème précis dans un recueil précis. Cette mélodie, étrangement, donnera d'ailleurs l'occasion d'une "reprise" dans la composition de 1956 où cette fois la pièce sera désignée par son incipit et le numéro d'ordre dans la série des 24 mélodies du recueil (en l'occurrence il s'agit de la dixième pièce). L'on sait que Milhaud n'aimait pas revenir sur une musique déjà composée, il l'a maintes fois prouvé, qu'il suffise de rappeler le double travail pour le *Christophe Colomb* de Claudel ou pour le *Bolivar* de Supervielle (dans les deux cas une musique de scène double l'opéra proprement dit). Pour cette mélodie, là aussi, aucune réminiscence n'est décelable dans la pièce plus tardive.

Le traitement de ces trois pièces présente beaucoup d'analogies. La proximité de leur date de composition explique le climat suggéré par les mêmes procédés. L'accompagnement instrumental repose sur une suite d'accords posés régulièrement dans les profondeurs du piano. Sur cette architecture grave et pesante, la main droite esquisse différents types de motifs rythmiques : uniforme pour *Tristesse* avec une suite de triolets, de forme cyclique pour *Si tu pouvais ...* où la conclusion reprend les mesures du prélude (du type A-B-A), plutôt rhapsodique pour *Ne me console pas...* où trois épisodes sont séparés par des accords tenus dans une longue résonance.



L'examen de la partition de *Tristesse* réserve incidemment une indication qui confirme la profondeur des liens affectifs tissés entre Darius et Léo à cette époque. Dans la graphie du soupir final (ô mon amie...), Milhaud a omis le "e" qui permet l'insertion de ce poème dans la suite des textes qui déplorent l'abandon par la femme aimée, cette jeune fille contrainte par sa famille de renoncer au mariage avec le poète, celle qui fournit la matière de ce que le poète désignera par le terme de "drame intérieur en trois actes et en trois ans"<sup>196</sup>. Cette mélodie dédiée à Léo se termine donc par un "ô mon ami" qui change complètement la signification du texte dont le sens originel ne peut s'éclairer que par l'insertion dans la suite de *Tristesses*. Le poème devient alors un cri où la détresse du musicien répond à celle de l'ami resté à Aix dont une tristesse existentielle baigne les pages du journal et des poèmes. Preuve encore, s'il en était besoin, de l'intensité de sentiments dont la pureté, qui n'exclut pas le trouble, a fait l'objet du chapitre précédent. La pièce de la maturité laisse résonner longuement le [ə] sur une blanche pointée avant que le piano ne s'efface sur trois noires murmurées :



195 dans le recueil *Clairières du ciel*.

196 Dans le troisième volume de ses *Mémoires*, *Les Caprices du poète*.

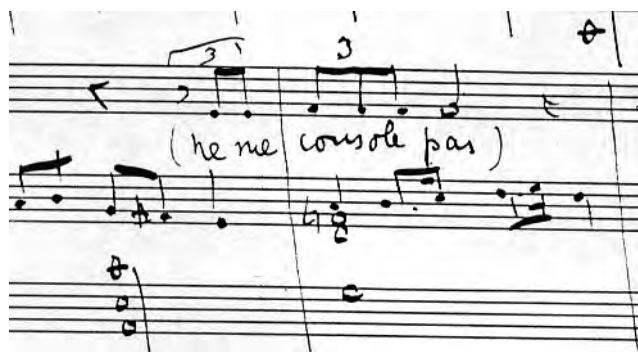
La dernière des mélodies de ce deuxième recueil (*Ne me console pas !*) utilise un refrain qui structure les éléments rhapsodiques que nous avons déjà signalés. Le titre est écrit par Milhaud sous forme exclamative, empruntant en fait cette graphie à la réutilisation de l'incipit au début du deuxième quatrain. Le titre de Jammes est simplement suivi de points de suspension. La mention du point d'exclamation dans l'intitulé traduit déjà ce que Milhaud privilégie dans le poème, l'intense sentiment de solitude qui justifie l'acceptation stoïcienne du destin. Cette expression de la dérélition est renforcée par le fait que cette mélodie fait partie des très rares pièces de ce recueil de l'opus 1 qui ne soit dédiée à personne, ni à Céline Lagouarde, ni à Léo Latil<sup>197</sup>. Le premier hémistiche du premier vers est donc énoncé dans une mesure à 9/8 par deux triolets, le premier démarrant par une syncope, et une noire pointée. La voix s'élève du mi au la dans un mouvement "lent et très simple", indique Milhaud :



La reprise de ce demi-alexandrin dans le deuxième hémistiche du premier vers du deuxième quatrain (avec donc un effet de chiasme, certes à distance), est marquée doublement. D'une part, les parenthèses utilisées par Jammes réduisent l'écart de quarte à l'écart de seconde (de mi à fa), avec donc une réduction de l'intensité sonore de la voix. D'autre part, alors que Milhaud utilise une mesure à 4/4 pour rompre avec le rythme de la strophe précédente, et qu'il prélude dans une mesure introductive, réservée au piano seul qui marque clairement le contraste, le motif à la voix réintroduit les

<sup>197</sup> Sur les sept pièces deux sont dédiées à Céline Lagouarde (les deux premières *Prières*) et quatre à Léo Latil (deux *Prières* et les deux premiers poèmes)>..

trioletts de l'exposition initiale, respectant le même schéma rythmique, ici en décalage complet avec l'accompagnement instrumental binaire. Le musicien renforce ainsi l'impression d'un changement de plan sonore, même si Milhaud omet, cette fois-ci, le point d'exclamation qu'il a pourtant rajouté au titre :



La mélodie, là encore comme souvent dans ce cahier, s'efface dans un mouvement "très lent, très doux, très calme", murmurant dans un triple piano les trois syllabes fatidiques et salvatrices : "Je mourrai" :

Bien loin de constituer un exercice d'école ou de servir de terrain d'essai, ces deux premiers recueils montrent à l'évidence comment une maîtrise technique se dégage d'une émotion toujours approfondie à la lecture des textes de Jammes. Cette véritable ascèse préserve la sensibilité la plus

secrète et la plus délicate d'un musicien pudique qui prend conscience de l'originalité de son art et de la difficulté à transmettre des sentiments dans un univers sonore en décalage avec son temps.

### 6.5.3 Le troisième recueil de l'opus 6

Les trois mélodies conservées du troisième recueil ont été composées dans un des moments qui portent la marque de la rencontre effective avec le poète. *Le poète, la gentiane et la bruyère*, de *Pomme d'anis*, mélodie dédiée à Ginette Jammes (troisième du recueil) évoque, à Paris, la première rencontre de 1912, *À Clara d'Ellebeuse* (première du recueil) est composée dans la fièvre de la rencontre à Orthez en août 1913, *À Almaïde d'Etremont* (deuxième du recueil) poursuit à l'Enclos en septembre de la même année, les échos du voyage vers le poète béarnais. Ces deux dernières pièces sont dédiées à Léo Latil. Si ces mélodies traduisent plus ou moins directement la façon dont l'amitié se développe entre le musicien aixois et le poète d'Orthez, les extraits choisis par Milhaud dans des textes romanesques évoquent chacun à leur manière une conception de l'amour entaché d'amertume, de regret et de souffrance. "La déclamation musicale s'assouplit et devient plus subtile" observe Collaer<sup>198</sup> à propos de ce troisième cahier. Il observe que dans *Clara d'Ellebeuse*, "les fins d'incise sur le septième degré" permettent au compositeur d'y "détecter sa vraie fonction de 'sensible'. Point de suspension, annonce d'une modulation ? On ne sait, le discours se retranche dans le secret de l'âme"<sup>199</sup>. Le texte lui-même développe cette fascination pour la virginité et la pureté d'une jeune fille, Jammes dans ses Mémoires rappelle les termes d'une lettre que depuis Han Kéou lui a adressé Paul Claudel où il déclare qu' "on s'éprit de cette petite fille".<sup>200</sup> Le commentaire de Jammes prolonge en quelque sorte l'émoi des jeunes disciples et *a posteriori* le justifie :

Ce fut une folie de pureté, car je ne pense pas que jamais personne ait pu ressentir autant que moi, et malgré ma sensualité, le frisson de la beauté vierge<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 264

<sup>199</sup> *ibid.*

<sup>200</sup> Francis Jammes, *Les Caprices du Poète, Mémoires III*, Paris, éditions Plon-Nourrit, 1923, p. 28

## 6.6. La poésie de Jammes : exploration de formules inédites

En examinant l'ensemble du catalogue de Milhaud, on peut constater que la poésie de Jammes n'a jamais cessé d'être pour lui un moyen d'explorer des pistes d'expression nouvelle, tant du point de vue du langage musical que des combinaisons instrumentales.

### 6.6.1 Variations autour d'une partition perdue

En effet, très tôt, le musicien s'évade de la formule de la mélodie voix et piano pour tirer parti de formations originales tout à fait inédites. Ainsi il mentionne dans une lettre à Léo la mise "en musique d'une poésie de Jammes *L'âne battu (Pensée des Jardins*<sup>202</sup>) pour chant et quatuor" ce qui le "sort de la technique desséchante des devoirs d'harmonie"<sup>203</sup>. Cette tentative signale les essais auxquels procède Milhaud dès cette époque, essais qui trouveront leur réalisation dans son *Troisième Quatuor* (1916) lié à la disparition de Léo et qui a été déjà mentionné dans la partie consacrée au jeune poète fauché sur le champ de bataille. Le compositeur n'a évidemment pas encore eu connaissance du *Deuxième Quatuor* opus 10 (1908) où Schoenberg fait intervenir une voix humaine puisque, comme nous l'avons déjà vu<sup>204</sup>, son audition n'aura lieu qu'en 1913 chez M. de Coppet, à Chexbres, en Suisse<sup>205</sup>. En l'absence de tout document, puisque la partition signalée à Léo a disparu, on peut malgré tout observer en lisant le poème de Jammes quelques éléments qui ont pu justifier le choix de Milhaud :

#### L'âne Battu

L'hiver, quand j'ai de la neige dans les oreilles,  
Je pense que, l'été, j'y aurai des abeilles.  
... Trotinant, trotinant, trotinant, trotinant ...  
Voici que tout à coup j'étouffe en avalant  
La poussière au pétrole de quelque automobile.

---

201    ibid.

202    recueil en prose de 1906, où, à la fin, ont été insérés quelques poèmes.

203    Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris le 5 décembre 1911, archives Milhaud.

204    Cf chapitre 5

205    Cf. *Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schoenberg : des souvenirs personnels* in Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 128

Plus loin, c'est un immense et cheval imbécile.  
 Ah ! Ici, on respire, aux portes de la ville.  
 Quel est donc ce jardin des mille et une nuits  
 Qui sent le baume de Bagdad, et où je vois  
 Un poète aux bons mots couronnés de lilas ?  
 Ah ! s'il pouvait m'offrir un peu d'eau de son puits ...  
 Est-ce un rêve ? Il s'approche avec un seau brillant.  
 ... Trotinant, trotinant, trotinant, trotinant ...  
 Oh ! la belle eau ! Il y a des fleurs de cerises.  
 Je vais m'imaginer que je bois de la brise.  
 Ce sera le mirage absolu du Bon Dieu...  
 ... Mais mon maître, à deux mains se saisissant d'un pieu,  
 frappe d'un long coup sourd mon échine où suppure  
 Une plaie infinie qui rit et qui s'azure<sup>206</sup>.

Ce monologue intérieur de l'âne/poète, s'il participe de la pitié pour les êtres souffrants et de la révolte contre la cruauté des hommes, multiplie les interjections et les changements de rythmes. Le poète illustre en quelque sorte déjà en 1906 ce qu'il systématisera plus tard dans son "art poétique" des *Géorgiques chrétiennes* :

[...]  
 C'est ainsi que le vers dont j'use est bien classique  
 Dégagé simplement par la seule logique.

Après un grand combat où j'avais pris parti  
 Je regarde et comprends qu'on s'est peu départi.

Devenu trop sonore et trop facile et lâche  
 Le pur alexandrin, si beau jadis, rabâche.

Le vers libre ne nous fit pas très bien sentir  
 Où la strophe s'en vient commencer et finir.

Mais quelques libertés, quand il les voulait toutes,  
 Ce dernier les conquiert. Elles ouvrent la route.

Si rares qu'elles soient, elles sont bien assez.  
 Les vers seront égaux et pas assonancés.

[...] <sup>207</sup>

Les ruptures dans la trame prosodique laissent passer, comme à travers des interstices, des échos qui appellent une musique où la tendresse célèbre

---

<sup>206</sup> in Francis Jammes *Œuvre poétique complète*, T. II, p. 433, *Pensées des jardins, quelques ânes*, ouvrage cité.

<sup>207</sup> in Francis Jammes *Œuvre poétique complète*, T.I, p. 669, *Les Géorgiques chrétiennes*, chant premier, ouvrage cité.

la beauté d'un monde paradisiaque. Ce sont les interjections<sup>208</sup> qui déplacent ce que pourrait avoir de trop répétitif et monotone le rythme de l'alexandrin et qui obligent au silence ou tout du moins à la suspension de la voix. Remarquons aussi que les enjambements sont marqués par l'utilisation de la minuscule à l'initiale de vers qui suivent la structure de phrases sans accent particulier sur ce qui délimite le vers proprement dit<sup>209</sup>. Le quatuor, par la tenue de la note des instruments à cordes, devait assurer en quelque sorte la continuité du climat séraphique brutalement interrompu par les coups ponctués de sonorités sombres à la fin du poème : un long coup sourd. Même si ces supputations sont sans fondement, puisque ne reposant sur aucun document, ce poème offre à Milhaud l'occasion de traduire musicalement une émotion qui participe de l'ensemble des poèmes qu'il a choisis précédemment autour du même thème et qui abordent le problème de la souffrance des animaux, êtres innocents et sacrifiés à la méchanceté des hommes.

#### 6.6.2 Quatre voix et six mains

En pleine guerre, en mars 1915, trois mois à peine avant la disparition de Léo, *L'Église habillée de feuilles* est l'occasion d'expérimenter une combinaison tout à fait inattendue et qui n'a pas d'autre exemple dans l'abondante production de Milhaud. Il joint à un quatuor vocal un piano à six mains. Les 35 poèmes du recueil dans lequel Milhaud a puisé cette pièce jalonnent les étapes du retour de Jammes à la pratique religieuse. Lors d'une lecture dans le salon d'Arthur Fontaine, Claudel, "en pleurs"<sup>210</sup>, est émerveillé par une inspiration qui lui paraît être transfigurée par une foi ravivée :

C'est tout l'ancien Jammes qui a pris une grandeur, une vie et une dignité nouvelles parce que désormais derrière lui se trouvent les régions éternelles. Par exemple : "Par la flamme qui cuit le souper noir du pauvre." Voilà un vers de l'ancien Jammes ; oui, mais il est employé à propos de la

---

208 "Ah ! Oh !"

209 la rime, en particulier

210 Lettre d'Arthur Fontaine à Jammes, décembre 1905 cité par Michel Décaudin, *Préface*, p. 10 in *Clairières dans le ciel*, coll. Poésie/Gallimard, 1980, 208 pages.



Pentecôte, ce qui lui donne un caractère nouveau de gravité et de mansuétude<sup>211</sup>.

Michel Décaudin fait remarquer que le recueil de *Clairières dans le ciel*, dans lequel Milhaud choisira après la seconde guerre le cycle *Tristesses*, est composé selon une architecture ecclésiale, avec un porche et une abside :

[...]de l'Introït d'"En Dieu", poème de l'accueil et de l'incitation, à l'élévation du "Rosaire" et à la Communion qui termine "L'Église habillée de feuilles" s'instaure un mouvement qui règle notre lecture sur les trois voies de la joie et de la peine mêlée : voies parallèles, mais subtilement différenciées, avec le monologue élégiaque de "Tristesses", les scènes à deux personnages et chœur de "Le Poète et sa femme" et la liberté d'allure qui a présidé aux "Poésies diverses"<sup>212</sup>.

On peut s'étonner que Milhaud ait précisément choisi la dernière partie de l'ensemble du recueil, *Rosaire*. En effet, le titre générique renvoie explicitement à une pratique religieuse chrétienne et la dévotion à la Vierge Marie est bien éloignée des rites religieux pratiqués par Milhaud. Précisons d'abord, que sur la partition autographe, le musicien donne comme titre *L'Église habillée de feuilles N° 34* sans mentionner la forme de la prière voulue par Jammes. Le compositeur a jeté son dévolu sur une pièce assez brève, celle répertoriée sous le numéro 34<sup>213</sup> :

Je suis une brebis qui court dans les œillets.  
Elle tremble, et sa voix semble toute mouillée  
Lorsque l'on voit le jour succéder à la nuit :  
Car l'aurore est bien froide avant que la brebis  
Dans le pur arc-en-ciel soit tout ensoleillée ...  
Renaiss, soleil ! Du fond des cirques ténébreux,  
Renaissiez, renaissiez, Mystères glorieux,  
Pour la brebis qui tremble au milieu des œillets ?<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Lettre de Claudel à Jammes citée in *Préface*, par Michel Décaudin, p. 11, Francis Jammes, *Clairières dans le ciel*, ouvrage cité.

<sup>212</sup> M. Décaudin, *Préface* déjà citée p. 11

<sup>213</sup> Remarquons que Georges Brassens rendra populaire la pièce N° 33 qui précède immédiatement celle choisie par Milhaud.

<sup>214</sup> in Francis Jammes. *Œuvre poétique complète*, T.I, *L'Église habillée de feuilles, Rosaire*, p. 593, ouvrage cité.

Sorti de son contexte, ce poème perd toute connotation chrétienne pour centrer l'attention sur l'attente et l'espoir où la transcendance (les Mystères glorieux) répond au cycle naturel (le jour qui succède à la nuit). N'oublions pas que Milhaud travaille à ce moment-là dans les organisations caritatives, son état de santé déjà précaire l'ayant écarté de l'incorporation militaire malgré ses demandes renouvelées. Son angoisse pour ses amis mobilisés est à son comble, il a déjà perdu des proches, entre autres son cousin marseillais Daniel Palm<sup>215</sup>. En décidant de consacrer ses efforts à une œuvre collective, Milhaud est pénétré de l'idée qu'une communauté peut affirmer sa solidarité avec ceux qui souffrent et qu'un message d'espoir est nécessaire. Le sens de cette pièce est suffisamment clair pour pouvoir privilégier dans la production de Jammes un texte qui corresponde au retour du poète à la pratique religieuse mais par lequel, du même coup, Milhaud diffuse un message de paix et d'espérance. Jammes n'avait-il pas au seuil de *L'Église habillée de feuilles* donné la signification de l'édifice sacré dans le monde tourmenté qui était alors le sien :

Au milieu des champs, dis-je, l'église s'élève  
C'est là entre ces murs pâles comme des grèves,  
c'est là qu'est le refuge et c'est là qu'est le rêve<sup>216</sup>.

En mêlant quatre voix et six mains de pianistes, Milhaud cherche manifestement à créer une communauté reflétant ainsi toute l'inquiétude latente du peuple dont il est entouré. Les voix qui s'intègrent au tissu instrumental après une légère syncope suivent un dessin parallèle polyphonique sur un motif répété et un rythme obstiné assuré par les trois pianistes. En mêlant trois tonalités nettement affirmées : do majeur, la bémol majeur et mi majeur, en faisant se répondre en les inversant les parties

---

<sup>215</sup> Mon pauvre Da, mon ami, J'ai appris hier ce deuil si terrible.[...] J'imagine ta grande peine – ton chagrin – la triste nuit que tu as dû passer. Daniel Palm était si gentil, une si douce, si excellente nature [...]. Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud, Aix, septembre 1914, archives Milhaud.

<sup>216</sup> in Francis Jammes *Œuvre poétique complète*, T.I, *L'Église habillée de feuilles*, Rosaire, p. 575, ouvrage cité

vocales et pianistiques, le compositeur donne une signification nouvelle à la polytonalité qu'il maîtrise déjà totalement :

IV<sup>n</sup> 34 (14<sup>e</sup> l'ère baroque et féodalité)  
Souple

parties vocales

I

II

III

En effet, on avait vu que la justification qu'il en a donnée, beaucoup plus tardivement, à son ami Paul Collaer, supposait une union mystique avec l'univers, reflétant par les lignes mélodiques de tonalités différentes la musique des vibrations parallèles de toute une création, harmonieuse dans sa diversité. Ici, le message est uniquement centré sur les hommes et le symbole de la brebis est suffisamment explicite, même s'il est fait abstraction du contexte chrétien qu'il partage pourtant avec ses amis. Le mouvement suggéré par le compositeur : *Souple*, entraîne les voix à des suspensions qui laissent résonner les sonorités finales des vers sur le motif obstiné et régulier de l'instrument dont tout le clavier est exploité par les trois instrumentistes. À cette régularité calme qui lance un mouvement progressif presque

immuable s'oppose brutalement un épisode qui dure pendant cinq mesures<sup>217</sup>, où l'instrument se tait pour laisser aux voix seules le soin de l'imploration dans une attente de l'équilibre entre le rythme naturel du jour et de la nuit et de la certitude d'une révélation supérieure :

The image shows a handwritten musical score. The top section consists of four vocal staves with lyrics in French. The lyrics are: "Re-nus soleil", "Re-nus soleil", "Re-nus soleil", "Re-nus soleil". The bottom section consists of four instrumental staves, likely for strings, with rhythmic notation and some slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ce moment extrêmement intense fait retentir les appels angoissés opposant les sonorités lugubres du "fond des cirques ténébreux" aux sonorités claires des [ε] de "soleil" et de la diérèse qui souligne l'adjectif "glorieux". Le thème final reprend en noires le motif initial qui avait été énoncé en croches permettant ainsi à l'interrogation finale, très énigmatique dans le poème, de laisser l'auditeur sur une longue tenue toute de discrétion et de délicatesse :

<sup>217</sup> en passant du 3/4 au 4/4 pour revenir au 3/4

Handwritten musical score for a choir with four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in French and appear to be a liturgical text. The score is written on four staves for the voices and two staves for the piano accompaniment. The lyrics are:   
Soprano: pour la terre qui tremble au mi-  
Alto: pour la terre qui tremble au mi-  
Tenor: pour la terre qui tremble au mi-  
Bass: pour la terre qui tremble au mi-  
The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

Handwritten musical score for a choir with four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in French and appear to be a liturgical text. The score is written on four staves for the voices and two staves for the piano accompaniment. The lyrics are:   
Soprano: lieu de ciel et  
Alto: lieu de ciel et  
Tenor: lieu de ciel et  
Bass: lieu de ciel et  
The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

*William*  
2 July 1911

Cette pièce qu'on pourrait classer comme une pièce de circonstance, au sens où l'entendait Goethe, ouvre pour Milhaud des possibilités qui sont amplement exploitées dans les recherches qui sont les siennes au moment où il travaille sur *l'Orestie* dans la traduction de Claudel. Mais n'oublions pas qu'elle traduit avant tout l'émotion d'un jeune homme écrasé par le poids d'une guerre qui n'en finit pas et qui espère voir se lever l'aurore dans un monde enténébré. Paul Collaer a souligné combien cette pièce était étrange et significative dans la production de Milhaud et il explique pourquoi elle marque une date importante dans la mise au point des moyens expressifs du compositeur :

Parmi les pièces pour quatuor vocal et instruments, figure une curieuse composition encore inédite : le n° 34 de *l'Église habillée de Feuilles* de Jammes [...] pour quatuor vocal mixte et piano à six mains. [...] Le soprano est écrit en Ut, l'alto en la bémol, le ténor en mi, la basse en ut. Le piano I (aigu) est en mi, le piano II (médium) en la bémol, le piano III (basse) en ut. Les modulations entre ces trois tonalités les font passer d'un registre à l'autre, dans un frissonnement en nuance piano, qui convient particulièrement à ce poème et provoque par le jeu des tonalités, l'apparition fréquente d'accords de quinte(s) augmentée(s), assez étrangères au langage de Milhaud. Cette curieuse pièce écrite tandis qu'il composait la partition des *Choéphores*, est une des premières tentatives en direction de la polytonalité<sup>218</sup>.

### 6.6.3 Le cantique de N. D. de Sarrance : document d'exception pour la recherche d'une expression populaire;

C'est aussi dans cet état d'esprit que presque simultanément, le jeune compositeur répond à une sollicitation de Jammes, datant du 2 juillet 1915. Le poète lui demande de composer une mélodie pour accompagner les 29 versets du *Cantique de N.D. de Sarrance*<sup>219</sup> :

Mon cher ami, J'ai écrit un de mes plus beaux cantiques sur la vieille dévotion de Sarrance. Il y a une trentaine de strophes. Je voudrais que vous me fissiez cadeau d'un air portant sur une seule strophe, mais applicable à toutes ; un

---

<sup>218</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 275

<sup>219</sup> cf. F. J. *Œuvre poétique complète*, T.I, *La vierge et les sonnets*, p. 793, ouvrage cité

chant simple et plain comme celui du juif errant et destiné à de frustes montagnards [...] <sup>220</sup>

La référence de Jammes est pour le moins étonnante. En citant l'air du juif errant, mélodie populaire antisémite diffusée par les images d'Épinal<sup>221</sup>, le poète suggère au musicien un élément du folklore qui répond à des références qu'il pense vivantes dans la mémoire de Milhaud. Rouerie ou naïveté confondante de la part du poète ? Délibérément, le compositeur ignore cet élément (bien maladroit reconnaissons-le !) pour affronter le problème spécifique auquel l'écrivain le confronte, posant du même coup la question de la fonction du musicien dans une communauté bien précise. La réponse de Milhaud est instructive sur la façon dont il conçoit le rapport entre le texte qui lui est soumis et la musique qu'il doit fournir, sans faire allusion d'ailleurs à la dimension religieuse du cantique :

Cher Monsieur, Vous me demandez de faire ce qu'il y a de plus beau et de plus difficile en musique : une mélodie pure, j'espère y parvenir. Seulement, il faudrait que je puisse lire le cantique *en entier* ... C'est de l'atmosphère de *l'ensemble* du cantique que je pourrai trouver une mélodie pour *une* strophe. [...] C'est si difficile d'écrire une ligne de musique sans accompagnement, sans harmonisation. Il faut que la ligne mélodique toute nue ait à la fois un sens rythmique tonal complet en plus de son contour mélodique, et cela m'intéresse beaucoup. [...] <sup>222</sup>

Paul Collaer commente cet échange en soulignant ce qu'il considère comme ce qui "caractérise la grandeur" : "Le sens to(n)al<sup>223</sup> dont le

<sup>220</sup> in Paul Collaer, *Naissance d'une amitié*, article cité, p. 22 Lettre de Francis Jammes à Darius Milhaud du 2 juillet 1915

<sup>221</sup> Pellerin et Cie, imp.-édit., imagerie d'Épinal, planche N°5 bis, *Véritable complainte du Juif-errant*. Par exemple couplet 19 :

C'est ma cruelle audace  
qui cause mon malheur ;  
Si mon crime s'efface,  
J'aurai bien du bonheur ;  
J'ai traité le Sauveur  
Avec trop de rigueur !

<sup>222</sup> In Paul Collaer, *Naissance d'une ...*, Lettre de Darius Milhaud à Francis Jammes non datée, sans doute courant juillet 1915.

<sup>223</sup> dans l'article de Collaer, on trouve imprimé *total* voulant reprendre les termes de la lettre de Milhaud, il s'agit très probablement d'une faute d'impression et je propose de rétablir *tonal*, sinon la conclusion de Collaer n'aurait aucun sens.

compositeur ne se départit pas ; l'absence d'intérêt pour tout élément coloré, pittoresque ou accessoire" <sup>224</sup> :



Comme dans l'extrait du *Rosaire* cité précédemment, Milhaud s'efforce d'atteindre l'authenticité de l'inspiration populaire du pèlerinage chanté par Jammes en jouant sur la pulsion rythmique qui suit au plus près la prosodie. Il réserve au troisième vers, vers pivot du quintil, une mesure à 2/4. Le reste de la strophe est noté dans une mesure à 6/8, établissant ainsi un équilibre harmonique en commençant et finissant la pièce dans une tonalité de do majeur.

Dès la réception par courrier de la mélodie, Jammes se précipite auprès d'un moine béarnais mobilisé à l'ambulance d'Orthez<sup>225</sup>, le père Alexandre, pour qu'il accompagne à l'orgue le chant de Ginette Jammes. Très âgé, ce moine après un long séjour en Palestine a rédigé des souvenirs où il mentionne cette anecdote :

Ce matin-là, je le<sup>226</sup> vis sur la place Saint-Pierre d'Orthez, un papier plié à la main. Il vint à moi :

-Pourriez-vous me donner cinq minutes à l'orgue ? [...]

-Mais oui ! Volontiers.

Quand ? Ce soir ? ... Tout de suite ? ...

-Tout de suite ! [...]

-J'ai ici, me dit Jammes, une petite pièce de musique ; ma femme va chanter, vous l'accompagnerez.

<sup>224</sup> Paul Collaer, *Naissance d'une amitié*, article cité, p. 22

<sup>225</sup> nous sommes en 1915, rappelons-le

<sup>226</sup> Francis Jammes



Je pose le papier sur le pupitre : mes yeux déchiffrent le cantique, mélodie seule, sobrement notée sans accompagnement, d'une simplicité rare. [...]

*-Lentement ! ... Doucement surtout ! ... pas si fort ! Plus doucement !*

Et j'entends la voix de Ginette aérienne :

*Dans le val de Sarrance [etc.]*

Quelques strophes suivirent. Puis, nous descendîmes.

Jammes paraissait satisfait

*-Qui vous a fait cela, Monsieur Jammes ?*

*-Darius Milhaud*

*-Darius Milhaud, qui c'est ça ?*

*-Un petit musicien de grand avenir !*

Le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob a béni Darius Milhaud, car le petit musicien de 1917 se trouvait être en 1952, un musicien célèbre. On en parlait à Jérusalem [suit le récit de la rencontre du Père Alexandre avec Milhaud qui travaille sur *David* dans les couloirs de l'hôtel *King-David*]<sup>227</sup>

Ce récit pittoresque, qui restitue un Jammes quotidien dans cet Orthez qui lui est consubstantiel, renvoie à ce que le poète apprécie le plus dans le travail de Milhaud : une expression si directe qu'elle rejoint l'anonymat des créations populaires. Le poète tire de l'obscurité dans laquelle est resté son cantique un titre de gloire qu'il prendra soin de souligner quelques années plus tard :

[...] Le bourg de *Sarrance* fait bien partie de notre rivage des cieux, car il contient l'un des plus anciens oratoires dédiés à N. D. J'ai eu l'honneur de célébrer cet oratoire à la demande d'un bon curé de campagne. Mon cantique n'est guère connu que des pauvres pâtres qui le chantent souvent dans leurs cérémonies religieuses. Ce m'est une joie de penser qu'il est un petit coin de vallée où ma poésie stille du rocher pour la Vierge et pour les agneaux seulement, car j'y suis inconnu. Mon poème seul y est célèbre. Il redit exactement l'histoire de la dévotion de *Sarrance*. [...] Vous retrouverez dans sa<sup>228</sup> voix, l'air libre des sommets, la pureté neigeuse de la montagne tremblante de lumière, la force pastorale. La musique est de Darius Milhaud. [...] <sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Souvenirs inédits du Père Alexandre Lannes, *Un petit musicien de grand avenir*, Association F.J., Bulletin N° 2 déjà cité, p. 48

<sup>228</sup> celle de Jeanne Ch. Lacoste qui illustre musicalement la conférence de Jammes.

<sup>229</sup> Francis Jammes, conférence, *Le rivage des cieux*, prononcée le 2 février 1918 à l'Université des annales, in *Journal de l'Université des annales* (1-15 juillet 1918)

Il est tentant de rapprocher ces lignes de ce qu'écrivait le compositeur dans une page qui sert de préface à la plaquette que les éditions Salabert ont publiée pour célébrer ses quatre-vingts ans :

Le plus difficile, en musique, reste toujours d'écrire une mélodie qui puisse se suffire à elle-même. C'est le secret de la musique. [...] L'essentiel, c'est l'élément vital, l'AIR que l'on peut retenir, chantonner, siffler dans la rue<sup>230</sup>.

À presque soixante ans de distance, au terme d'une carrière extrêmement brillante et prolifique, l'ambition du musicien rejoint ainsi les prémices d'une création marquée par le sceau d'une simplicité savante dont Jammes est indéniablement le précurseur et l'initiateur.

## 6.7. Production jumelle de l'année 1956 : *Fontaines et Sources*, *Tristesses*

### 6.7.1 Permanence du *Jammisme* dans la production de Milhaud

Les deux recueils de mélodies de 1956 ont été composés tous deux pendant un de ces séjours en France qui ont occupé la période que Milhaud a désignée comme celle de "l'alternance entre les deux continents". Ils marquent la résurgence d'une inspiration musicale à partir des œuvres de Jammes, alors que, depuis 1939 et les *Trois Élégies*<sup>231</sup>, rien ne pouvait laisser supposer, dans l'univers du compositeur, cette présence latente d'une poésie que la seconde guerre mondiale et le déchaînement de la violence destructrice du "monde d'hier"<sup>232</sup> avaient semblé définitivement reléguer dans une France provinciale révolue. Ces deux recueils de mélodies s'éclairent l'un l'autre par les quelques mois (de février à mai) qui séparent leur conception. Cette proximité dans le temps peut justifier leur complémentarité dans ce qu'on pourrait considérer comme un véritable diptyque. Celui-ci met l'accent, de manière très épurée, sur ce qui, dans la poésie de Jammes, a toujours attiré Milhaud, d'autant plus que les poèmes sur lesquels a travaillé le compositeur renvoient tous à la période où les deux artistes se sont

---

<sup>230</sup> Darius Milhaud, *La composition musicale*, in 80 Darius Milhaud, éditions Salabert, 1972.

<sup>231</sup> Op. 199

<sup>232</sup> selon l'expression de Zweig

fréquentés de manière assidue. En effet, contrairement à la référence donnée dans le précieux numéro 2 de *l'Association Francis Jammes*<sup>233</sup>, les textes de *Fontaines et Sources* ne sont pas tirés du volume posthume de 1944, *Sources et Feux*<sup>234</sup> mais ont été choisis dans le recueil *Ma France poétique* publié en 1925. Constatons donc, accessoirement<sup>235</sup>, que le travail musical du compositeur s'est concentré sur les recueils découverts pendant son adolescence, donc bien avant la Première Guerre mondiale (*De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir*-1898- à *Clairières dans le ciel* -1906) ou pendant la période de l'immédiat après-guerre<sup>236</sup> en compagnie de sa jeune épouse Madeleine (*Les Quatre Livres des Quatrains* -1925 et *Ma France Poétique* -1926). La création jumelle de l'année 1956 propose donc, trente ans plus tard, deux facettes de la lecture poétique de Milhaud<sup>237</sup>. La première célèbre la nature dans toute sa simplicité et l'autre, plus intime, met l'accent sur les tourments d'amours tumultueuses et secrètes. À ceci s'ajoute le fait que *Fontaines et sources* est destiné à une voix de soprano et un ensemble instrumental<sup>238</sup> et *Tristesses* à un baryton et un piano. Ainsi la configuration instrumentale partage cette production entre l'anonymat de la salle de concert et le cercle privé de l'intimité d'un salon, ou tout du moins un lieu réservé à la musique de chambre. Le nom des dédicataires renforce encore cette impression puisque le choix de Milhaud se porte sur deux personnalités renvoyant l'une à la sphère publique et professionnelle et l'autre au cercle le

---

<sup>233</sup> déjà cité, p.7

<sup>234</sup> Francis Jammes, *Sources et Feux, suivis d'autres poèmes*, 1921-1937, avec une note liminaire de Ginette Jammes et de Yves-Gérard Le Dantec, Paris Mercure de France, 1947, 221 pages.

<sup>235</sup> mais est-ce si accessoire justement ?

<sup>236</sup> c'est-à-dire les années vingt.

<sup>237</sup> si l'on peut évoquer ici la gémellité, c'est qu'on se trouve reporté trente-deux ans en arrière, en 1924 au moment où Milhaud composait conjointement les deux ballets qu'il finit par appeler ses jumeaux, c'est-à-dire *Salade* et *Le train bleu* (pour les ennemis jurés des Soirées de Paris du Comte de Beaumont et des Ballets Russes de Diaghilev), cf. Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 132

<sup>238</sup> cet op. 352 comporte deux versions, l'une pour voix et orchestre, l'autre pour voix et piano.

plus proche de ses affections. La cantatrice Janine Micheau<sup>239</sup> se voit offrir la dédicace de l'ensemble des pièces tirées de *Ma France Poétique* alors que c'est "à Madeleine", l'incomparable épouse, qu'est consacrée la série de poèmes empruntés au recueil *Clairières du Ciel*. En outre, c'est au Festival d'Aspen que sera créé l'ensemble des mélodies qui évoquent la mystérieuse Mamore ; on verra dans l'étude de *La Suite de Quatrains* l'importance que ce lieu magique a pu revêtir pour le couple Milhaud. L'enregistrement discographique réalisé en France par Janine Micheau et l'Orchestre de la Société du Conservatoire dirigé par Milhaud lui-même, immédiatement après la composition de *Fontaines et sources*, témoigne de la volonté de transmettre ce message artistique au public le plus large et marque, dans le panorama musical de l'époque, la place d'une esthétique qui n'a jamais accepté les compromissions et qui n'a jamais cherché le succès en répondant à des injonctions de mode ou d'école<sup>240</sup>. Cette création en écho marque donc une étape importante dans le cheminement du compositeur à travers une poésie qui ne l'a jamais quitté.

De plus, ce retour sur ce qui peut nous paraître comme le plus précieux d'une inspiration fidèle à ses émotions de jeunesse trouve un éclairage douloureux et discret dans la vie du compositeur. À cette période précisément, il confie à son cher Paul Collaer la détresse dans laquelle le plonge son état de santé :

Je suis bien misérable car je passe mon temps à rechuter. Néanmoins, j'essaye de toutes mes forces de continuer un peu ma vie. [...] J'en ai marre de ne plus bouger, et je pense avec mélancolie à mes chers eucalyptus californiens ...

---

<sup>239</sup> Janine Micheau (1914-1976) fut la créatrice à l'Opéra de Paris du rôle principal de deux opéras de Milhaud, *Médée* (1939) et *Bolivar* (1950).

<sup>240</sup> Milhaud a été très choqué par une déclaration publique à Aspen justement de Benjamin Britten, il a mentionné plusieurs fois son étonnement : Je n'aime pas non plus qu'un créateur désire plaire à tout prix au public. Lorsque Benjamin Britten était à Aspen pour y recevoir un prix (...) il fit un discours devant un large auditoire, et je fus choqué de l'entendre dire qu'il composait en fonction du goût de certains publics. Un compositeur de cette valeur ne devrait pas faire des concessions afin d'obtenir le "suffrage du peuple". Du reste le public est souvent bien ingrat et oublie vite ce qui l'a enthousiasmé. Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.276

Je suis resté quatre mois sans travailler, trop fatigué ; mon organisme vieilli réagit moins bien à la souffrance continue. Mais je pense que mon état général est meilleur puisque je retravaille. [...] <sup>241</sup>

Il faut donc garder en mémoire ce fond de souffrance qui constitue la vie quotidienne du musicien dans toutes ses dernières années. Les deux recueils portent ainsi la marque d'un caractère qui, ce que dira Henri Sauguet un peu plus tard, fait de lui "un des plus nobles caractères humains qu'(il) connaisse [...] et il est un des plus beaux exemples d'homme que l'on puisse avoir" <sup>242</sup> :

Son mal ne lui laisse guère de répit. Il le supporte avec courage et noblesse et sérénité. [...] C'est affreusement injuste. Mais s'il avoue sa souffrance, il ne se plaint jamais et s'il est parfois très triste et mélancolique, il ne marque jamais d'humeur et encore moins de révolte. [...] <sup>243</sup>

Si Milhaud est toujours resté très discret sur tout ce qui touche à sa vie intime, on ne peut passer sous silence cet aspect des choses lorsqu'on aborde la production jumelle de cette année 1956.

### 6.7.2 Fontaines et Sources, ou le chant d'un retour à la vie

*Fontaines et Sources* est donc un montage de textes empruntés à *Ma France poétique*. Le recueil de Jammes est publié en 1926, au moment où dans un Paris décidément bien loin d'Hasparren ont pris corps les aventures du dadaïsme et du surréalisme. Avec une surprenante inattention <sup>244</sup> pour cette révolution qui touche au premier chef les moyens d'expression poétique, Jammes comme il le fait très souvent à partir du moment où il sait

---

<sup>241</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer écrite 10 boulevard de Clichy le premier avril 1956, in Paul Collaer, *Correspondance avec ...*, ouvrage cité, p. 430

<sup>242</sup> Lettre de Henri Sauguet à Paul Collaer écrite à Fargues (Gironde) le 15 mai 1964, in Paul Collaer, *Correspondance avec ...*, ouvrage cité, p. 442

<sup>243</sup> *ibid.*

<sup>244</sup> pour ne pas dire de franche hostilité. Ses œuvres récentes étaient loin de recueillir les suffrages que lui avaient valu ses œuvres passées. Il attribuait cette désaffection à l'hostilité de la critique à l'égard de son catholicisme trop militant et il déplorait l'engouement des jeunes pour les

qu'il jouit d'une certaine notoriété, annonce (avec une fatuité confondante !) que "l'ensemble de *Ma France poétique* sera un événement comme les *Contemplations* ..." <sup>245</sup> L'heure du *Jammisme* était pourtant passée et ce recueil, comme tous ceux qui marquent le retour à une certaine forme de classicisme et à la tradition, n'eut que bien peu d'échos, même si la critique qui accepta d'en parler lui "réserva dans l'ensemble un très bon accueil" <sup>246</sup>. Au moment où Milhaud paraît être le héraut de la modernité, le "bolchevik de la musique" dont parle Boris de Schloezer, il peut paraître étonnant que ses goûts poétiques l'aient maintenu dans l'aura de ce que la jeune génération conspuait <sup>247</sup>. Il faut chercher au-delà des raisons conjoncturelles et de la conférence au théâtre des Champs Élysés où le musicien s'est senti piégé lorsque Claudel servit de cible à la hargne de jeunes gens provocateurs et iconoclastes, pour expliquer cet attachement indéfectible à une expression poétique qui pouvait sembler passéiste. Le rapport entre Milhaud et le surréalisme est complexe et, *a priori*, paradoxalement, rien ne prédispose le compositeur à se tourner vers un mouvement qui a méprisé ses poètes de prédilection, Cocteau bien sûr et dans un tout autre genre, comme on vient de le voir, Claudel. Yves Bonnefoy cherche une explication à ce divorce étonnant entre musique et Surréalisme et il fait justement remarquer que, pour le mouvement réuni sous cette étiquette, ("ou du moins André Breton –car c'est ce poète seul qui en a été et la pensée et l'histoire" <sup>248</sup>) le fait musical n'entre pas en ligne de compte :

Pas de grâce, aux yeux de Breton, pour la peinture et, on ne s'en étonnera pas, moins encore pour la musique, dont il a ignoré, totalement, dédaigneusement, les grandes œuvres

---

manifestations tapageuses du Surréalisme qui lui paraissait un phénomène de décadence. Robert Mallet, *Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 57

<sup>245</sup> Cité in Francis Jammes, *Œuvre Poétique complète*, T. II, ouvrage cité, p. 118

<sup>246</sup> Michel Haurie, in Francis Jammes, *Œuvre Poétique complète*, T. II, ouvrage cité, p. 118

<sup>247</sup> N'oublions pas que Milhaud sur le fameux *Œil cacodylate* de Picabia a écrit : *je suis Dada depuis 1892*, jouant ainsi sur le surnom affectueux que lui ont toujours donné ses intimes, pouvant d'ailleurs raccourcir le *Dada* en *Da* !

<sup>248</sup> Yves Bonnefoy, *Le Surréalisme et la musique* in *Entretiens sur la Poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, 382 pages, p. 160

classiques, mais tout autant refusé les formes contemporaines : que ce soit *le Sacre du printemps* –cet acte de foi dans le lieu terrestre, malgré la perception des rumeurs, des fermentations de l'élémentaire- ou ce jazz qu'on aimait à *Documents*. Tout cela fut laissé à Cocteau, à Georges Bataille, également méprisés.<sup>249</sup>

Même si Desnos, bien plus tard, est le collaborateur de Milhaud pour plusieurs pièces, même si Eluard fournit à Poulenc des textes sur lesquels il compose ses mélodies les plus riches, c'est dans la poésie de sa jeunesse que Milhaud puise la musique la plus intime et cette lecture permanente de Jammes manifeste un attachement et une admiration qui désignent l'auteur du *Deuil des Primevères* comme le Poète par excellence. L'on en veut pour preuve que l'ultime composition de Milhaud consacrée à Jammes est celle où en se servant de quatrains empruntés aux *Quatre Livres des Quatrains*, il explore les ressources du mariage de la voix parlée et de la musique. Nous aurons l'occasion de nous pencher sur cette partition tout à fait novatrice.

Pour en revenir à la création poétique de Francis Jammes des années vingt, le poète tient à ce que son public perçoive les échos et les liens de l'ensemble des textes qui couvrent la deuxième et la troisième décennie du siècle. Il souligne qu'il obéit dorénavant à un art du dépouillement et de la simplicité. "Ces *Quatre Livres des Quatrains* [...] préparent *Ma France poétique* dont l'art tout entier est issu<sup>250</sup>".

Le recueil se partage entre les trois éléments Terre, Eau et Air. Le quatrième élément (le Feu) est remplacé par la Religion qui, aux yeux de Jammes, donne son sens à l'ensemble. C'est la première partie, *La Terre* qui compte le plus grand nombre de poèmes et au fur et à mesure de sa progression, le recueil s'allège dans chacune des parties restantes. On y découvre une sorte d'inventaire du monde où le poète donne une existence artistique et spirituelle à tout ce qui constitue son univers. La seconde partie : *Eau* comporte 27 poèmes disposés en 7 parties. L'ensemble suit un ordre

---

249    ibid.

250    ibid.

progressif puisque depuis la source, on suit l'itinéraire de l'eau jusqu'à la mer. Ainsi *Sources et Fontaines* ouvre la série pour passer par *Ruisseaux et Chutes, Rivières, Fleuves, Pêches, Lacs* et *Mer*. Milhaud change l'ordre des substantifs dans le titre qu'il adopte pour ce cahier de mélodies puisqu'il adopte la formule plus euphonique de *Fontaines et Sources*. Sa création prend ainsi son autonomie tout en jouant avec le parallélisme des termes du recueil poétique, ce que ne manquera pas de remarquer l'auditeur attentif et curieux. C'est donc dans la première partie de *Eau* que Milhaud emprunte 6 des 7 poèmes qui la constituent. Il écarte *Fontaine d'Ithorots*. Ce poème est le seul de cette série à véritablement pleurer sur un temps qui n'est plus :

[...]  
 De tout ce qui vécut il ne restait plus rien  
 Que l'eau qui tristement appelait dans le vide :  
 Je suis parti laissant sur le sable des rides.<sup>251</sup>

En ne retenant pas cette pièce, Milhaud révèle la manière dont il envisage l'évocation du passé. Pas d'attendrissement ou de complaisance sur le regret d'une jeunesse enfuie mais l'évocation douce du passé heureux d'un homme dont les activités agrestes (promenades, chasses et pêches) sont l'expression de l'amour d'un terroir. S'esquissent ainsi, au présent, les tableaux d'une source "dans tous ses états" selon des perspectives quasiment pongiennes ! L'omission de la sixième pièce légitime le bouleversement que Milhaud fait subir à l'ordre des poèmes tel que Jammes l'a décidé. Le compositeur privilégie ainsi les éléments qui contribuent à construire une vision très sereine des éléments naturels, en écartant, on ne saurait trop le répéter, tout sentiment d'amertume. Alors que la série débutait dans *Sources et Fontaines* par la *Source qui filtre* pour se clore sur l'évocation de la source de vie de fraîcheur et de régénération de *La Fontaine de Lestapis*, Milhaud réorganise cette succession et comme souvent choisit d'insister sur les contrastes nés de l'alternance de rythmes et de climats

---

<sup>251</sup> ibid. p. 175



sonores fortement opposés. L'exemple le plus frappant en est dans la juxtaposition de *La Source qui filtre*<sup>252</sup> et de *La Grande Cascade de Gavarnie*<sup>253</sup>. Le mouvement métronomique réserve la rapidité pour la première de ces deux pièces avec une noire pointée à 104 alors que la seconde, beaucoup plus lente (noire à 54), oppose un climat majestueux et glacé dans la première partie pour se dissiper dans le brouillard diffus d'un dessin de doubles-croches qui se perdent dans les pianissimi de l'instrumentiste<sup>254</sup>.

Jammes avait adopté au contraire un mouvement qui partait du filet d'eau le plus mince au plus puissant. *La Fontaine Lestapis* qui fermait la série dans le recueil publié par le poète est celui qui ouvre ces mélodies où une longue introduction instrumentale précède l'intervention de la voix. Christain Goubault<sup>255</sup>, en présentant le recueil, souligne la fluidité d'une écriture qui joue sur des "jeux d'éclairages harmoniques" et une recherche de "l'impalpable" évoquant la fine pluie de gouttelettes de la cascade ou le suintement de la roche, sans oublier la gravité qui célèbre "la source agreste" que les paysans sculptent "en buvant de la grâce de leur geste"<sup>256</sup>. C'est par cette *Source* que Milhaud termine son recueil, évoquant dans une atmosphère recueillie le simple travail des hommes, rendant hommage ainsi à la simplicité d'une

---

252 troisième pièce du recueil

253 quatrième pièce du recueil

254 pour la réduction de la partition voix/piano

255 *Guide de la mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 435

France humble et laborieuse, telle que sa jeunesse lui en avait laissé l'impérissable souvenir.

### 6.7.3 *Tristesses* ou la déchirure de l'âme

Le recueil *Tristesses* a pu être caractérisé comme un "grand monologue élégiaque pour baryton et piano"<sup>257</sup>. Milhaud portait en lui depuis très longtemps ce projet de création dans la perspective tracée par *Alissa* sur les textes de Gide :

Depuis ma jeunesse, j'avais envie de mettre en musique les vingt-quatre poèmes de Jammes *Tristesse*<sup>258</sup> ; j'hésitais, car je craignais de ne pouvoir soutenir une œuvre de ce caractère aussi longue ; j'ai tergiversé longtemps, longtemps, puis je finis par m'y attaquer en 1956. Je fis entendre ce cycle de mélodies au cours d'un des concerts que l'école normale de musique eut la gentillesse d'organiser pour moi<sup>259</sup>.

Retenons du commentaire de Milhaud la mention de ce qui constitue pour lui la difficulté majeure du travail réalisé sur cet ensemble de textes. C'est, dans la durée, la création d'un climat, d'une atmosphère très particulière qui semble avoir interdit à Milhaud d'entreprendre la composition de cette pièce de manière plus précoce. Souvenons-nous en effet de la longue maturation exigée par *Alissa* avant que ne soit éditée la partition de 1931. On a vu combien de remaniements avaient été nécessaires pour que Milhaud soit satisfait. Le dépouillement, l'abandon des effets inutiles avaient été les maîtres mots de cette relecture de l'adolescence au seuil de la quarantaine. Pour *Tristesses*, c'est un compositeur au seuil de la vieillesse, dans toute la maîtrise de son art, qui s'attelle à un travail où l'on sent affleurer, de manière très épurée, les émotions toujours bien présentes de son adolescence.

---

<sup>256</sup> La leçon de l'édition de l'*Œuvre Poétique complète*, T. II, ouvrage cité, p. 175 donne "leurs gestes".

<sup>257</sup> F. Goubault in *Guide de la mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 435

<sup>258</sup> (sic)

<sup>259</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.269

Remarquons d'emblée que si la partition compte bien vingt-quatre numéros, comme l'ensemble des textes intitulés *Tristesses* dans *Clairières dans le ciel*, la première pièce est une sorte de prélude pianistique, et que la voix n'intervient que dans les vingt-trois pièces suivantes. Contrairement à ce que Milhaud annonce dans ses *Mémoires*, il a écarté une des pièces sans titre de *Tristesses*, la huitième. C'est le seul poème où l'inspiration religieuse est manifeste. Dans l'exaltation très romaine du culte de la Vierge Marie, le poète espère trouver l'apaisement de sa souffrance d'amoureux repoussé :

[...]  
 Virgo Lauretana, vous savez qu'en ces heures  
 Où je ne me sens pas digne d'être aimé d'elle,  
 C'est vous dont le parfum me rafraîchit le cœur<sup>260</sup>.

Ce culte marial ne correspondait en rien à la sensibilité de Milhaud, à sa culture et à sa tradition. Les poèmes de Léo Latil en insistant sur la pureté et le renoncement charnel ne jouaient pas non plus sur le recours à "la mère de Dieu". Dans son itinéraire vers la sainteté, Alissa dans sa rigueur désespérée, relève d'une éthique protestante où le culte de la Vierge Marie est laissé à l'idolâtrie papiste ! On comprend alors les raisons de ce glissement discret et subreptice sur une pièce qui ne pouvait avoir aucun sens dans le cheminement douloureux de l'amour déchiré. Milhaud a d'ailleurs fait l'économie de toute mention de ce choix et l'on peut considérer que le nouvel ensemble ainsi constitué, relève d'un équilibre où le musicien, en s'appropriant les textes de Jammes, fait œuvre de "recréation".

Lili Boulanger, dans une esthétique bien différente, avait elle aussi, utilisé ce recueil pour proposer un cycle de 13 mélodies. La pièce écartée par Milhaud se retrouve dans la suite composée par l'auteur du *Pie Jesu*. Toute à sa dévotion religieuse dans le cadre du christianisme catholique, apostolique

---

<sup>260</sup> Francis Jammes, *Œuvre poétique complète*, t. I, ouvrage cité, p. 518

et romain, "Lili Boulanger trouve dans sa foi ardente la source de son chant"<sup>261</sup>.

C'est l'année suivante<sup>262</sup> que, à Rome, Lili Boulanger achève un recueil de mélodies sur des poèmes de Francis Jammes : *Clairières dans le ciel*. Ces treize mélodies, on les a comparées aux plus nobles pages de Schumann, et on a eu raison. Ce n'est pas que la technique de Lili Boulanger l'apparente au compositeur rhénan, mais c'est qu'elle atteint comme lui une émotion intime, profonde et qui, si différents que nous puissions être les uns des autres, trouve en chacun de nous sa résonance et son écho. Le caractère confidentiel de certaines de ces pages toutes baignées de tendresse et de poésie, contraste étonnamment avec la largeur et l'universalité des *Psaumes* et de la *Prière Bouddhique* et montre bien la diversité du talent de Lili Boulanger<sup>263</sup>.

En ne choisissant que treize des poèmes de Jammes, en dotant le recueil du titre *Clairières dans le ciel*, adoptant délibérément la perspective initiatique<sup>264</sup> dans laquelle Jammes a construit son recueil, la jeune femme s'inscrit dans "la tradition du romantisme français à la limite de l'impressionnisme<sup>265</sup>". S'identifiant à la jeune fille évoquée par le poète, Lili Boulanger a sélectionné tous les poèmes qui rappellent l'échec de l'union amoureuse et qui déclinent, au temps présent, la torture du souvenir heureux d'un passé inéluctablement révolu. En faisant l'impasse sur le premier poème de Jammes, elle peut donner une forte architecture cyclique à son cahier de mélodies. En effet, la dernière des treize pièces en rappelant deux vers du "temps heureux", offre à la jeune femme, première femme ayant décroché le Prix de Rome rappelons-le, l'occasion de citer exactement *l'incipit* de son recueil comme si "elle voulait enfermer l'auditeur en un monde clos, dont la circularité interdit toute espèce

---

<sup>261</sup> René Dumesnil, *Lili Boulanger in Portraits de musiciens français*, Paris, éditions Plon, 1938, 251 pages, p.12

<sup>262</sup> c'est-à-dire en 1914

<sup>263</sup> René Dumesnil, *Lili Boulanger ...*, ouvrage cité, p. 20

<sup>264</sup> on a déjà vu que ce recueil devait être considéré comme l'œuvre d'un architecte bâtissant une église spirituelle allant du narthex, réservé aux païens, qui correspondrait à *Tristesses*, à l'abside, qui, elle, correspondrait à *L'Église habillée de feuilles*.

<sup>265</sup> in Théodore Baker-Nicolas Slominsky, *Dictionnaire biographique des musiciens*, traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, coll. Bouquins, édit. Robert Laffont, Paris 1995, T. I, p. 511

d'évasion"<sup>266</sup>. Ce climat étouffant est renforcé par le fait que dans la dernière pièce, la plus désespérée puisqu'elle signe la séparation définitive, la compositrice cite textuellement le motif du désir de *Tristan*, enfermant ainsi le cahier de ces mélodies dans l'atmosphère paroxystique de la passion amoureuse exaltant la mort des amants selon la mythologie wagnérienne. La perspective dans laquelle Lili Boulanger se situe, suppose alors une écriture d'une extrême richesse qui "indique que la partition a été pensée orchestralement"<sup>267</sup>.

Le projet de Milhaud est bien sûr tout autre. Il s'agit pour lui de privilégier une démarche austère, où la voix masculine recherche dans la nudité de l'intonation, l'économie de moyens, soutenue par un piano sans effet, l'expression d'un drame intime. Observons d'abord que pour structurer son recueil, Milhaud adopte musicalement le procédé que Jammes avait utilisé poétiquement. La série des textes est comme suspendue par la reprise de deux vers empruntés à la deuxième pièce. Lili Boulanger, en sélectionnant seulement quelques pièces de l'ensemble, avait tiré parti de cette répétition pour enfermer son cycle dans le sentiment de tristesse du présent et "de fatigue qui rompt l'âme du poète"<sup>268</sup>, puisque son recueil débutait précisément par cette pièce. Milhaud prend en compte cette invitation au retour dans un tout autre état d'esprit. Il semble répondre à ce que Leopardi désigne dans son *Zibaldone di pensieri* comme "la bien belle illusion [...] celle des anniversaires", où "il nous semble vraiment que ces choses qui sont mortes pour toujours et ne peuvent plus revenir, revivent cependant et sont présentes comme en ombre"<sup>269</sup>." Rappelons que le poète d'Orthez évoque le souvenir du tableau présenté dans la deuxième pièce, le moment où la jeune

---

<sup>266</sup> S. Croguennoc, *Les mélodies de Lili Boulanger*, P.U.R., C.R.E.M., Rouen, 1987, cité par F. Goubault in *Guide de la mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p.64

<sup>267</sup> Christian Goubault, *Guide de la mélodie et ...*, ouvrage cité, p. 63

<sup>268</sup> Christian Goubault, in *Guide de la mélodie et ...*, ouvrage cité, p. 63

<sup>269</sup> traduit par Bertrand Schefer, *La Nouvelle Revue Française*, N° 560, Janvier 2002, p.81

fille, couronnée de fleurs par le poète, devenait fleur elle-même dans tout l'éclat de sa jeune et sauvage beauté :

Elle était descendue au bas de la prairie,  
 et, comme la prairie était toute fleurie  
 de plantes dont la tige aime à pousser dans l'eau,  
 ces plantes inondées je les avais cueillies.  
 Bientôt, s'étant mouillée, elle gagna le haut  
 de cette prairie-là qui était toute fleurie.  
 Elle riait et s'ébrouait avec la grâce  
 dégingandée qu'ont les jeunes filles trop grandes.  
 Elle avait le regard qu'ont les fleurs de lavande<sup>270</sup>.

En restituant la joie et la paix de la nature au moment où le poète écrit, un an après ce souvenir heureux, la citation comme murmurée entre des points de suspension, rappelle avec cruauté la solitude du poète abandonné et insiste sur le fait qu'il est bien le seul dépositaire de cette image intérieure irrémédiablement détruite par le temps :

[...]

J'écris. Et la campagne est sonore de joie.  
 On entend les clochers qui appellent aux vêpres,  
 et les grillons chanter l'heureuse paix champêtre.  
 On voit à l'intérieur pâle des métairies  
 les chapeaux de travail dormir près des tamis

... Elle était descendue au bas de la prairie  
 et comme la prairie était toute fleurie ...<sup>271</sup>

Milhaud en faisant précéder l'intervention du chanteur par un prélude pianistique ne suit pas Jammes dans l'effet cyclique décalé créé par la reprise des vers de la deuxième pièce. Dans le recueil publié par Jammes, la première pièce constitue en effet une sorte de prologue où l'expression naïve du désir sensuel donne à l'ensemble du parcours sa charge d'érotisme qui se fait l'écho de la nature dans ce qu'elle a de plus simple et de plus immédiat. Dans la partition de Milhaud, le pianiste amorce d'emblée un thème mélodique qui

---

270 Francis Jammes *Œuvre poétique complète*, T. I, p. 516, ouvrage cité

271 *ibid.* p. 522

sera réutilisé, sous une forme légèrement altérée<sup>272</sup>, pour soutenir la voix lorsqu'elle interviendra dans la troisième pièce de la *Suite* :



C'est donc à partir de ce schéma mélodique et rythmique que Milhaud construit l'intervention de la voix dans la troisième pièce de sa *Suite* et il y superpose rythmes ternaires pour le chanteur et rythmes binaires pour le pianiste. C'est la force de la prosodie de Jammes qui impose ainsi une progression et qui joue sur le décalage entre les différentes parties pour mettre en relief les points d'appui vocaliques : [y] et [i] prolongés par la présence ici sensible musicalement du [ə] muet :

Elle é-tait des-cen-due  
She had gone to the edge

au bord de la prai-rie, et com-me la prai-rie é-tait tou-te fleu-rie de  
of the mead-ows be-low, and as the field was cov-ered with flo-wers and plants which

Même si le chant suit un schéma rythmique et mélodique très libre par rapport à l'instrument, la permanence de cette cellule entendue à trois

272 en abaissant d'un demi ton les deux temps conclusifs.

reprises au long de *Tristesses*, rappelle la volonté d'inscrire cette composition dans la tradition des cahiers de mélodies de forme cyclique que ce soit les *Cinq mélodies de Venise* op. 58 ou les neuf mélodies de *La Bonne Chanson* op. 61<sup>273</sup> de Gabriel Fauré. Ne cherchons point ici, comme chez Lili Boulanger, une résurgence des procédés wagnériens. Soulignons au contraire une absence d'ostentation dans la discrétion de cette cellule toujours énoncée calmement, dans la nuance piano, voire pianissimo. Le mouvement lent permet aux dernières notes de s'évanouir dans un long cri mezzo-piano que font résonner en s'amouissant jusqu'au silence les derniers accords du pianiste :

Elle é - tait descendue au bord de la prai - rie, et,  
Then I saw her come down and stand there in the field, and

comme la prairie, é - tait tou - te fleu - rie,  
like the field it - self she was cov - ered with flo - wers.

Dépôt légal N°600  
J. CASTILLON, Graveur.  
Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris

H. 315 73

Paris, 20 Mai - 9 Juin 1956

L'interruption de la citation, certes voulue par Jammes, donne ainsi un tout autre éclairage et une tout autre image sonore de ce qui n'est plus alors

273 Fauré ajoute l'idée d'unification du cycle par des motifs récurrents : sept thèmes principaux s'élaborent, circulent et sont réexposés dans une mélodie récapitulative (*L'hiver a cessé*), véritable épilogue de l'histoire. Marie-Claire Beltrando-Patier, *Guide de la mélodie et ...*, ouvrage cité, p.222



qu'un souvenir fragile et douloureux. C'est ainsi que tout le cycle va se construire dans le conflit que cristallise le chevauchement du temps présent par le temps passé.

L'expression directe du désir initial s'immisce ainsi dans un mélange de brutalité et de douceur que soulignent les accords d'intensités contrastées<sup>274</sup> des deux mesures où le pianiste installe le climat dans lequel la voix commence à se faire entendre :



Les paroles toutes simples énoncent le cadre champêtre dans lequel l'union amoureuse trouve harmonieusement sa place :

Je la désire dans cette ombreuse lumière  
Qui tombe avec midi sur la dormante treille,  
quand la poule a pondu son œuf dans la poussière.

La sixième pièce de la *Suite* du compositeur (cinquième poème dans le recueil de Jammes) est particulièrement représentative de ce jeu entre temps présent, souvenir du passé et prise en compte d'une liaison révolue. La répartition des temps dispose en effet des différentes valeurs de l'indicatif au présent, au passé composé et à l'imparfait. Les premiers vers évoquent la ferveur amoureuse dans une pensée obsessionnelle qui passe de la confiance la plus extrême au doute le plus absolu :

Parfois, je suis triste. Et, soudain, je pense à elle.  
Alors, je suis joyeux. Mais je redeviens triste  
De ce que je ne sais pas combien elle m'aime.

---

274 mezzo piano/mezzo forte

Cette juxtaposition hachée d'états d'âme contradictoires fournit à Milhaud l'occasion d'organiser son tissu musical en suivant au plus près le mouvement de la dépression et de l'exaltation en organisant le tissu musical de telle sorte qu'il donne l'impression d'une accélération continue. De l'utilisation de la croche et de la noire dans un schéma descendant, on passe au triolet puis aux doubles-croches dans une ligne mélodique ascendante (correspondant à la joie) pour refermer la courbe dans l'insistance sur les mots "triste" et "aime". Jouant sur le contraste avec cet élément rythmique continu, la dynamique des nuances délimite trois moments équilibrés de schéma identique : on passe du *mezzo piano* au *piano* pour finir dans un double *piano*, seul le troisième épisode laisse la voix en suspens sur un retentissant forte ponctué par un accord renvoyant à une polytonalité triomphante. Après ce premier épisode fort agité, la voix énonce calmement et simplement la caractérisation de l'être aimé qui devient le parangon de toute jeune fille digne d'être aimée. Le poète s'affranchit ainsi de l'anecdote pour mettre en scène un type féminin où la passion exclusive et absolue représente l'accomplissement du sentiment amoureux. Le musicien, lui, en développant sous la ligne mélodique dévolue à la voix un accompagnement musical extrêmement serré et agité où les accents supposent échos et réponses, donne à entendre toute la fièvre que recouvre le discours au présent de vérité générale qui cache bien mal la déchirure toujours sensible dans la trame poétique. La dernière partie de la mélodie qui joue sur la pleine valeur du passé composé installe la douleur de l'amour brisé dans le symbolisme naïf des arbres en fleurs pour un nouveau printemps qui, loin d'être le signe du renouveau, n'est que le reflet de la stérilité et de l'absence. Les contrastes parallèles et équilibrés (qui faisaient passer du désespoir à la joie) de la première partie laissent place à des gammes montantes et descendantes par tons entiers martelant avec détachement l'horrible constat de l'écoulement du temps indifférent et blessant. Cette indicible souffrance ne peut trouver consolation même dans la plainte et le soupir auprès des

proches dont le silence confirme qu'aucune explication ne pourra jamais être fournie, l'imparfait renforçant le constat d'un inéluctable mystère :

[...]

Je me suis étonné de voir, ô mes amis,  
Des branches de tilleuls qui n'avaient pas de fleurs.

Une fois de plus, la pièce se termine dans la nuance très douce du triple piano et Milhaud ralentit le mouvement pour laisser résonner un accord final, qu'on pourrait de fait assimiler à un *cluster*, mais à peine murmuré et porteur de toute la détresse du poète dans la perception du monde déchu :

**VI**

♩ = 66

Par-fois, je suis tris - te. Et, souclain je pense à  
Some times I am sad. But, when I think of my

el - le. A - lors, je suis joyeux. Mais je redeviens  
I feel I am a gain. I am a gain

tris - te de ce que je ne sais pas combien el - le m'ai - me. Elle est la jeu - ne  
sad be - cause I do not know how much or if she - loves me. I know her soul is

fil - le à l'a - me tou - te clai - re; et qui  
bright and shi - ning like a mir - rer and she

*f*  
 garde a - vec ja - lou - sie l'u - ni - que pas - sion que l'on donne à un seul.  
*keeps locked up in her heart the one and only love of her life.*

*mp*  
 Elle est partie a - vant que s'ouvrent les til -  
*She went away be - fore the limes began to*

*mf*  
 - leurs et comme ils ont fleuri de - puis qu'elle est par - tie, je me suis é - ton - né de voir, ô mes a -  
*and, as they flowered af - ter she had gone a - way, I was startled to see, my friends, that on some*

- mis des bran - ches de til - leurs qui n'a - vaient pas de fleurs.  
*were the bran - ches were all bare and no flo - wers grew.*

*ppp* *Rall.*

Dans cette exploration bien partielle d'une *Suite* particulièrement riche et significative, une comparaison s'impose. Celle qui confronte les deux mélodies composées sur le même texte à 44 ans de distance. Même si la première de ces compositions se trouve dans le cahier d'inédits de l'opus 1 comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, et qu'elle révèle dans sa dédicace à Léo une gamme de sentiments dont nous avons déjà eu l'occasion de relever la complexité, le contraste entre les deux pièces est tel qu'il signale de manière évidente la manière dont le Milhaud de la maturité s'est installé dans une expression poétique bien particulière et reconnaissable, ne se calquant jamais sur un modèle préexistant. La pièce composée le 20 janvier 1912

adopte une mesure à 3/8 dont le tempo ne varie pratiquement pas pendant toute la pièce. Les deux dernières mesures dévolues au seul instrumentiste font passer à une longue tenue en 6/8 après un bref moment en 5/8. Ce mouvement somme toute répétitif et monotone permettant de dérouler une suite de trois croches avec valeur de triolets, donne naissance à une formule d'accompagnement pratiquement uniforme sur laquelle se pose la voix dans une uniformité d'attaque où l'on sent très nettement l'influence alors déterminante de la technique du Debussy de *Pelléas et Mélisande*.

*Tritone*

Si tout cela n'est qu'un faux rêve.

On ne retrouve pas dans la dixième pièce de la *Suite* de 1956 cette impression de fébrilité inquiète où la voix accède à peine au chant mais suit une mélodie dont l'ambitus est très réduit. Dans un mouvement lent, les mots tombent un à un dans une articulation nette de chaque syllabe où la répétition aiguë de la voyelle [i] permet à l'espace du rêve de s'épancher dans le [ε] qui porte l'accent de la deuxième partie du premier vers.

L'impression d'accablement est obtenue par la formule de la répétition étirant le mot "désillusion" par la diérèse. L'utilisation de la gamme ascendante avec accent sur la dernière voyelle nasale [õ] joue sur le contraste fortement affirmé du binaire et du ternaire :

Le soupir douloureux qui clôt cette mélodie très sombre affirme avec obstination la note supérieure d'un accord sur lequel Milhaud greffe des renversements lui permettant de laisser résonner longtemps le [o] de l'injonction finale. La ligne mélodique de la voix descend ensuite calmement, une tonalité de sol majeur qui laisse percevoir le [ə] du mot *amie* que Milhaud avait sacrifié dans la version de 1912 :

Milhaud dans cette année 1956, "même si son inspiration rejoint celle des mélodies de jeunesse"<sup>275</sup>, organise son discours musical en dissociant complètement la partie pianistique et la partie vocale, il gagne ainsi une liberté d'évocation qui, dans la demi-teinte et l'absence délibérée d'effet, lui fait retrouver le plus pur d'une atmosphère poétique qu'il aura approfondie pendant tant d'années. Il a "comme souci majeur" de "trouver le mouvement dramatique qu'implique un texte"<sup>276</sup> et par là, on peut comprendre cette persistance des textes de Jammes dans sa création. Si "l'écriture est plus souple, plus limpide, la ligne mélodique plus libre"<sup>277</sup>, il réussit à transmettre avec une économie d'effets l'émotion du jeune homme qui, en découvrant l'œuvre et le personnage de Francis Jammes, semblait redonner un sens à son existence.

#### 6. 8. La Suite de Quatrains op. 398 (1962)

*La Suite de Quatrains* est l'ultime grand projet de Milhaud consacré au poète favori de ses jeunes années. En abordant des textes dont, aux dires de l'auteur lui-même, la forme concise "a enthousiasmé le Japon"<sup>278</sup>, Milhaud rend hommage à une suite de recueils passés inaperçus lors de leur parution au début des années 1920, en pleine fermentation surréaliste. Francis

<sup>275</sup> Jean Roy, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud*, article cité, p. 276

<sup>276</sup> *ibid.*, p.275

<sup>277</sup> *ibid.*, p.276

<sup>278</sup> Lettre de Francis Jammes à Tristan Derème, Pentecôte 1931, citée dans Francis Jammes, *Œuvres Poétiques complètes*, ouvrage cité, T. II, p. 60

Jammes en était très amer puisque dans la conférence de Paris au Théâtre des Champs Élysées en octobre 1937, il fait allusion aux *Quatrains* "dont il a rempli quatre livres, que personne n'a lus sinon, avec ferveur, Claudel, quatre Japonais et Darius Milhaud ..."279. Ces quatre recueils correspondent à un art du dépouillement, "fruit de l'abnégation, de la longue patience"280, qui fait fi de tout développement inutile :

De ce *rameau concentré*, les impuissants parlent comme d'une chose toute naturelle et que l'on devrait produire sans la préparer ; erreur. Il est l'apanage de la culture de l'émotion, et la simplicité qui s'ignore n'est que de la sauvagerie281.

Dans sa prédilection pour les formes brèves282, Milhaud ne pouvait être que séduit par des poèmes qui lui fournissent la matière d'une multitude de courtes pièces qui parsèment son œuvre depuis toujours. On le verra plus précisément pendant son séjour à Rio à propos de deux recueils consacrés à Mallarmé283. En effet, innombrables sont les occasions où le compositeur a choisi un texte très bref pour offrir à son entourage un cadeau marquant une date mémorable. Il met ainsi à contribution Mallarmé déjà cité, Cocteau, Joyce, le chinois Tsang Young, Claudel ...

#### 6.6.1 Pièces de circonstance : Roussel, Monteux.

Francis Jammes n'est pas oublié dans ces manifestations intimes d'amitié et d'admiration (qui n'excluent pas d'ailleurs une publication ultérieure). Le quatrain, dans sa forme concise, est particulièrement propice à ce qu'il appellera lui-même en 1926, *Pièce de circonstance*284. Ainsi les destinataires qui se trouvent distingués sont aussi bien des collègues compositeurs (Roussel, Poulenc), des artistes interprètes (Jane Bathori,

---

279    ibid.

280    Francis Jammes, *L'Amour, les muses et la chasse*, cité par Robert Mallet, *Francis Jammes, Poètes d'aujourd'hui ...*, ouvrage cité p. 95

281    ibid.

282    cf. chapitre 8

283    ibid.

284    *Pièce de circonstance* sur un poème de Jean Cocteau, op. 90, pour Jane Bathori



Marya Freund, Pierre Monteux), des mécènes amis (Marie-Laure de Noailles<sup>285</sup>, Dr Schlee) que des proches (son épouse Madeleine ou son fils Daniel). Bien avant la composition de la *Suite de Quatrain*, le compositeur avait déjà puisé dans les recueils de Jammes deux strophes par lesquelles il rendait hommage à deux aînés qui lui étaient particulièrement chers : Albert Roussel et Pierre Monteux. Dès 1929, à l'occasion du soixantième anniversaire de l'auteur de *Padmavati*, Milhaud utilise un quatrain du troisième Livre où le sentiment d'admiration est sobre et pudique ; en 1945, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de Pierre Monteux, il renouvelle ce même choix en consacrant à son ami et compatriote exilé un quatrain du deuxième Livre qui célèbre la jeunesse fragilisée par le temps qui passe.

La "Semaine Roussel" d'avril 1929 a été l'occasion d'une série de manifestations officielles destinées à souligner la place éminente de l'auteur de *Bacchus et Ariane* dans l'histoire de la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle. La troisième séance, à la salle Gaveau, de cette "semaine Roussel", était consacrée à la musique de chambre et, pour compléter l'exécution du *Divertissement*, des *Joueurs de flûte*, de la *Sonatine* pour piano, de *l'Impromptu* pour harpe, de la *Deuxième sonate* de violon et de la *Sérénade* pour quintette, Claire Croiza chanta les plus célèbres mélodies du compositeur-marin avant de laisser la place à la "création de *l'Hommage à Albert Roussel*, suite de pièces de piano écrites sur le "nom" de l'auteur traduit en notes, ou sur l'un de ses propres thèmes, par Conrad Beck, Honegger, Hoérée, Ibert, Poulenc, Tansman. Deux mélodies complèt(èr)ent cet *Hommage*, un *Quatrain* de Francis Jammes mis en musique par Milhaud ; un poème de circonstance de René Chalupt<sup>286</sup>, pour lequel Maurice Delage

---

285 voir le chapitre consacré à Mallarmé.

286 ROUSSEL, marin favorisé,  
Entrelaçant l'ancre à la lyre,  
Les moussons et les alisés  
Servent le gré de ton navire.

conjugua[a] flûte et quatuor"<sup>287</sup>. Le titre choisi par Milhaud élude celui proposé par Jammes. En effet, dans le livre III, ce poème est intitulé *Le génie*<sup>288</sup> :

Des noms sont exaltés, un à un qui s'effacent,  
Tels que les flots ailés repris par l'océan ;  
Mais un vrai nom résiste à la mode qui passe :  
Il demeure immobile au milieu du néant<sup>289</sup>.

Les circonstances du concert de la salle Gaveau expliquent la position en retrait de Milhaud, ennemi de toute inflation dans l'expression d'une admiration sincère et constante qui n'a pas attendu la reconnaissance officielle pour se manifester :

Au mois de septembre 1922, je fus invité, ainsi que Roussel et Ravel, à assister au Festival de Musique Française, organisé par Mengelberg au Concertgebouw. [...] Ravel jouissait d'un grand prestige à l'étranger, mais j'admirais plus Roussel, dont l'évolution et les recherches constantes avaient abouti à une maîtrise totale de son art tout en conservant fraîcheur et fantaisie<sup>290</sup>.

Milhaud écrit une brève mélodie de forme cyclique dans un mouvement "modérément animé", où le rythme très marqué à la main gauche du pianiste dans les deux premières mesures à 2/4 se retrouve dans les quatre mesures finales, cette fois dans une mesure à quatre temps. Les deux variations centrales qui font passer d'un rythme binaire à un rythme ternaire soulignent toutes deux la futilité de la renommée éphémère de la mode pour mettre en relief la valeur vraie de ce qui peut échapper au néant. Ainsi la longue tenue finale de plus de dix temps sur la nasale finale du mot "néant", dans une nuance très douce du piano, laisse percevoir sous l'impassibilité du souffle conclusif de la voix, le frémissement d'une calme ligne mélodique qui s'éteint sur un accord renversé de sol majeur :

---

<sup>287</sup> Arthur Hoérée, *Albert Roussel*, édit. Rider, 1938, 145 pages, p. 82

<sup>288</sup> est-ce une manière d'éviter la référence au poème en prose de même titre dans les *Illuminations* de Rimbaud ?

<sup>289</sup> Francis Jammes, *Œuvre poétique complète*, ouvrage cité, T. II, p. 89

<sup>290</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 119

Albert Roussel

In athen

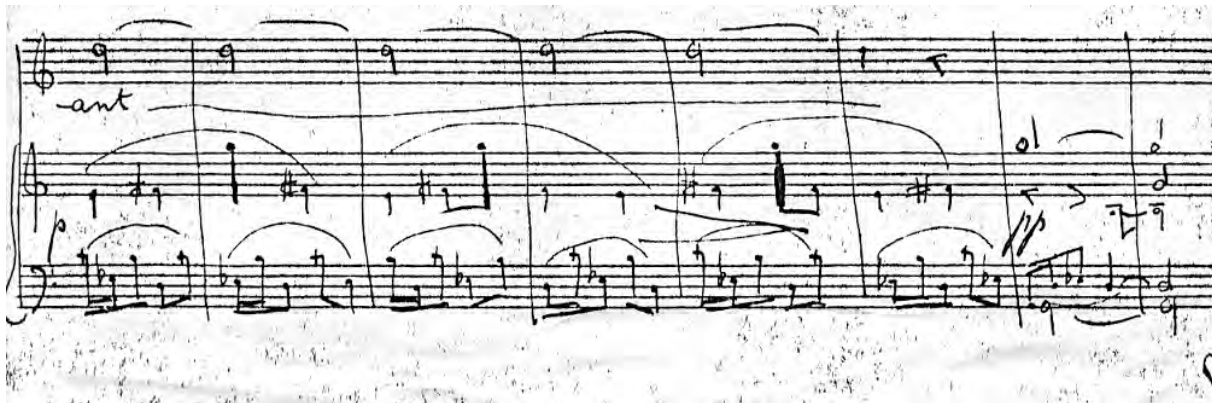
Francis Jammes  
Darius Milhaud

Moderement animé

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and contains the lyrics: "Des noms sont e-xal-tés un à un qui se-facient, Tels que des flo-tai-lés". The piano accompaniment is in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff*.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: "re-pis par l'océ-an; Mais un vrai nom ré-siste à la". The piano accompaniment continues with similar notation, including a *mf* marking.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line concludes with the lyrics: "no-mbre qui pese: Il se meure im-mo-bile au mi-lieu des né-". The piano accompaniment continues with various musical notations, including a *mf* marking.



291

*Printemps lointain*, resté inédit, est d'une toute autre facture :

Je revois ma jeunesse ainsi qu'un églantier  
 Tout rose et tout luisant qui franchissait la haie,  
 Et sa tige hardie, au-dessus du sentier,  
 Par le heurt d'un oiseau longuement balancée<sup>292</sup>.

Ces trois lignes de musique écrites dans un rythme à 6/8 (sans d'ailleurs que Milhaud ait pris le soin d'indiquer en tête de la partition autographe le rythme choisi) jouent constamment sur l'ambiguïté du rythme binaire et du rythme ternaire. Trois fragments sont particulièrement accentués par ce basculement : *qu'un églantier* dans le premier vers, *tout luisant* dans le second vers et *longuement balancée* qui termine le quatrain. Ainsi Milhaud construit des échos entre le statisme du tableau des deux premiers vers où toute une atmosphère se dégage de l'évocation d'un sentier champêtre éclairé par la tache claire de l'arbuste en fleurs et le mouvement éphémère et délicat de la branche balancée par le poids d'un oiseau qui laisse deviner ainsi la trace du temps qui passe, dans les deux derniers vers du quatrain. À ceci s'ajoute le fait que les deux exilés sont liés par une histoire commune, principalement par leurs origines contadines, même si le chef d'orchestre, de presque vingt ans plus âgé que le compositeur, a une histoire

291 Partition éditée à 100 exemplaires hors commerce par les soins de La Revue Musicale en 1929

292 F. J. *Œuvre poétique complète*, ouvrage cité, T. II, p. 77

familiale bien différente de celle de Milhaud. Ils vivent les derniers jours d'angoisse pour leur lointaine patrie (Monteux ayant certes opté pour la nationalité américaine en 1942) et ils savent que la France qu'ils vont retrouver ne sera plus jamais le pays de l'innocence et de la douceur qui ont baigné leur jeunesse. La révélation des horreurs des camps d'extermination et du massacre des proches restés en Europe ternit la joie de la paix retrouvée et rend encore plus précieux ce moment de grâce et d'équilibre célébré par le quatrain de Francis Jammes :

Printemps, quatrain op. 253 Francis Jammes

J'ai vu un printemps d'été / Et un élan sur tout rose

Et tout est rose qui franchit par la lune / Et va tige sur de au la sur tu sen lieu

Par le bonheur d'un oi / regard longue main balai

Milhaud

Paris 2 Avril 1945

pour le 70<sup>e</sup> anniversaire de Pierre Montoux

Notons que dix ans plus tard, en 1955, pour le quatre-vingtième anniversaire du chef d'orchestre favori de Diaghilev pour les Ballets Russes, Milhaud confiera à l'Orchestre de Boston le soin de créer un morceau de

musique pour orchestre à cordes intitulé *Pensée amicale*<sup>293</sup>, pièce dirigée par Charles Munch et destinée à célébrer le vieil ami octogénaire. L'ancien altiste des Concerts Colonne avait été également invité, ce soir anniversaire du 4 avril 1955, à reprendre la baguette pour diriger la formation dont il avait été le chef de 1919 à 1924. Enfin, dix ans encore plus tard, en 1965, une dernière pièce témoigne de l'affection et de l'admiration pour le directeur musical (disparu en 1962) de l'Orchestre de San Francisco. Il s'agit de *l'Élégie pour Pierre*<sup>294</sup> pour alto et percussion, pièce elle aussi restée inédite (rappelons que l'alto était l'instrument de Monteux lorsqu'il était musicien du rang).

Les *Quatrains* de Jammes sont donc l'objet d'une connaissance intime et permanente depuis leur parution. Ils sont mêlés à la vie affective du compositeur et il est facile de comprendre comment ils ont pu constituer pour lui une réserve toujours disponible pour la communication de sentiments et de messages qui se superposent tout naturellement à la seule expression musicale proprement dite.

### 6.8.2 Des différentes utilisations de la voix

Avec un recul de quarante années, Milhaud, en s'attelant à la composition de cette *Suite de Quatrains* répond enfin à l'invitation de Jammes qui annonçait dans la Préface du *Premier Livre de Quatrains* la manière dont il fallait lire ses textes courts :

Mais qui sait lire aujourd'hui, qui en a la patience et le goût ? Qui donc peut se détacher de l'ambition pour ne suivre que l'amour, croire que quatre vers sur qui l'on pose un regard distrait enferment et retiennent le drame et la méditation d'une existence toute entière ?<sup>295</sup>

---

293 op. 342, inédit

294 op. 416, inédit

295 Francis Jammes, *Le Premier Livre des Quatrains, Préface*, 1922, F.J., *Œuvres Poétiques complètes*, ouvrage cité, T. II, p. 61

Milhaud a choisi dix-huit poèmes parmi les 260 que comptent les quatre *Livres* (chaque *Livre* contenant 65 textes). Il a réparti l'ensemble en trois parties de 6 pièces chacune, réorganisant à sa manière la succession des quatrains empruntés indifféremment aux quatre *Livres*. Une thématique particulière se dégage de ce triptyque puisque dans la première partie sont magnifiés les fleurs et les oiseaux ; dans la deuxième partie, l'automne est l'occasion d'une méditation sur la mort, la souffrance et les larmes, à peine rachetées par l'innocence de l'enfance ; enfin la troisième partie célèbre la jeunesse du monde en évoquant les temps révolus de l'adolescence encore pleine d'illusions, d'émerveillements et d'attentes. Milhaud désigne cette composition par le terme générique de cantate. Il s'en explique ainsi :

Tout récemment, en développant mes essais-cadences, je composai une cantate *Suite de Quatrains* sur 18 quatrains de Francis Jammes, pour voix parlée et 7 instruments. Ceux-ci doivent commencer à jouer sur certaines syllabes du texte et continuer à jouer librement. J'espère ainsi que les exécutions en seront toutes différentes ... J'en réserve la première audition à Mills College qui doit organiser en mai 1963 un festival en l'honneur de mes 70 ans<sup>296</sup>.

Le terme de *cadence* employé par Milhaud renvoie à des compositions de sa jeunesse où il avait expérimenté ce qu'on nommera par la suite la *musique aléatoire*, il évoque ainsi une partition pour quatre clarinettes et voix parue dans *l'Almanach de Cocagne* qui date de 1921 :

En 1920, j'avais composé quelques essais restés inédits (sauf un court essai paru dans *l'Almanach de Cocagne* en 1921)<sup>297</sup>. C'étaient des phrases musicales de longueur différente pour quatre clarinettes<sup>298</sup>, reprises et jouées aussi longtemps qu'il était nécessaire. Ainsi, de même que les facettes d'un kaléidoscope nous offrent un dessin qui change à chaque impulsion, chaque reprise d'instruments était différente. Sur ce fond sonore se greffait une ligne mélodique que le chanteur était libre de commencer quand il lui plaisait. Lorsque cette mélodie était terminée, il ne restait plus aux clarinettes qu'à s'attendre à la fin de leur ligne

---

<sup>296</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse* ..., p. 266

<sup>297</sup> C'est-à-dire *Cocktail -Larsen*, op. 69, pour voix et trois clarinettes, *Almanach de Cocagne* : éd. Sirène, 1921.

<sup>298</sup> Les différents catalogues oscillent entre trois et quatre clarinettes !

mélodique, tout en maintenant la dernière note jusqu'à ce qu'un accord final soit ainsi constitué. Je nommai "cadences" ces phrases répétées et achevées, car, comme les cadences, elles doivent être libres et aisées. J'avais fait à la même époque sur un poème de Jean Cocteau *Aéroggyne femme volante*, une mélodie du même ordre avec sept instruments lancés en cadences vives, mais j'en ai perdu le manuscrit.<sup>299</sup>

Ce matériau invite le compositeur à exploiter une de ces "voies parallèles"<sup>300</sup> qui était restée en suspens depuis les années 20. Elle lui permet de construire, dans ce langage musical bien particulier, une "cantate" dont les perspectives n'obéissent guère à un "modèle" répertorié. En effet, si Milhaud a affirmé à plusieurs reprises qu'il a "toujours aimé la forme cantate"<sup>301</sup>, le terme employé est loin de répondre à une catégorie précise et demande quelques explications.

Dans son *Dictionnaire de Musique*, Rousseau donnait la définition suivante :

Cantate : Sorte de petit Poème lyrique qui se chante avec des accompagnements, et qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien la chaleur et les grâces de la Musique imitative et théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs et d'autant d'Airs. [...] Les meilleures sont celles où, dans une situation vive et touchante, le principal personnage parle de lui-même ; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. [...] La mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, et c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui sont les véritables Pièces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne diffèrent des Opéra<sup>302</sup>, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, et que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré<sup>303</sup>.

Retenons surtout que Rousseau insiste sur le fait que la cantate ne correspond plus à la sensibilité de son temps. Pourchassant l'aspect théâtral

299 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 264, sqq.

300 comme il le précisait dans ses *Entretiens avec Claude Rostand* selon une formule déjà utilisée en 2.1, ouvrage cité, p. 68

301 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 207

302 (sic) Remarquons que Rousseau ne met jamais de "s" au pluriel d'opéra (qu'il mentionne toujours avec la majuscule). Cf. l'article Opéra dans ce même dictionnaire.



de cette forme musicale, il prône une musique plus simple et directe prohibant l'artifice et le spectaculaire. Après avoir constaté le déclin de la forme de la Cantate à l'ombre du Romantisme, prolongeant ainsi les préventions de Rousseau, Jean Roy reconnaît en Milhaud le compositeur qui "en restituant ses lettres de noblesse à la Cantate lui a redonné droit de cité dans la musique française"<sup>304</sup>. Jean Roy remet en mémoire la situation qui prévalait au temps où Milhaud s'attache à redonner vitalité à un genre méprisé dans la mesure où "sous les coups répétés des Concours pour le Prix de Rome" la Cantate achevait de mourir. En écho à l'étude minutieuse de Jean Roy, Paul Collaer consacre un chapitre entier de son livre sur Milhaud à l'ensemble des Cantates et des œuvres chorales. Comme Jean Roy il rappelle la fortune de cette forme issue du madrigal concertant de Monteverdi aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En rappelant la difficulté de la définition du genre, ce que Rousseau laissait déjà entendre, il en arrive à la conclusion que "le terme Cantate ne s'applique pas à une catégorie bien définie",<sup>305</sup> ce qui laisse à Milhaud toute latitude pour organiser comme il l'entend, les pièces qui relèvent de ce genre :

Les cantates de Milhaud n'adoptent pas une forme préconçue ou stéréotypée. La forme est déterminée par le caractère expressif du texte chanté.[...] Du fait de la diversité des textes choisis et des circonstances qui l'ont amené à les écrire, il est résulté pour la musique une chatoyante diversité, tant de l'expression, de la composition des groupes vocaux et instrumentaux que de la forme. Entre les mélodies de Milhaud et ses cantates, il y a différence marquée de style et d'esprit. Les mélodies sont le reflet de la sensibilité et de l'humeur du compositeur. Les cantates traitent de l'homme en général, de ses convictions et croyances, de ses devoirs, en un mot de sa conscience. Le religieux et le social s'y interpénètrent. Les cantates énoncent des idées. Elles sont essentiellement culturelles, tandis que les mélodies représentent le facteur personnel, individuel du musicien<sup>306</sup>.

---

303 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, ouvrage cité, article *Cantate*, p. 138

304 Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 110

305 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 276

306 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 276

En l'occurrence, la définition de Collaer pose quelques problèmes d'utilisation dans le cas qui nous intéresse ici. On ne peut dire que les *Quatrains* de Jammes reflètent des "idées sur la condition humaine" et diffusent un message "humaniste" bien particulier ! Il s'agit bien plutôt, comme on l'a vu précédemment, d'évocations concises et allusives que Jammes lui-même rattachait aux *haïkus* japonais. Plutôt que de s'en tenir à des caractéristiques de "contenu", mieux vaut en rester à la vertu créative d'une forme qui attire le musicien :

Le cadre de la Cantate, parce qu'il se prête à toutes les nuances de l'expression lyrique ainsi qu'aux combinaisons vocales et instrumentales les plus variées, en même temps qu'il répond à son goût de l'ordre et satisfait sa logique, excite l'imagination du musicien ...<sup>307</sup>

Dans cette cantate très particulière, qui reprend la caractéristique essentielle de la *Cantate de l'enfant et de la mère* op. 185 de 1938 (c'est-à-dire la rencontre d'un récitant et d'un ensemble instrumental), le compositeur de la maturité revient sur un problème qui l'a préoccupé depuis sa jeunesse : les rapports de la voix et de la musique. En effet, dès la rencontre avec Claudel, le musicien s'est attaché à travailler la voix parlée en jouant sur ce qui échappait au chant proprement dit. Les *Choéphores* traduisent ces explorations que la correspondance avec Claudel accompagne de commentaires et de suggestions témoignant d'une recherche constante.

Associer la voix parlée à de la musique n'est certes pas une découverte de Milhaud et depuis Benda, les musiciens ont été séduits par cette combinaison. Ainsi Mozart, dans la quête perpétuelle d'un opéra qui soit un opéra national allemand, vante à son père les ressources d'une formule découverte à Mannheim et qui l'a enthousiasmé :

À cette époque<sup>308</sup>, j'ai vu deux fois représenter une de ces œuvres-là, avec le plus grand plaisir —et il est certain que jamais rien ne m'avait autant surpris. —Car je m'étais imaginé

---

<sup>307</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 110

<sup>308</sup> Lors du premier séjour de Mozart à Mannheim (en l'absence de son père)

qu'une composition de cet ordre ne pouvait pas faire d'effet. –Vous savez qu'on n'y chante pas mais qu'on y déclame, et que la musique est comme un *récitatif obligé*. Par moments, on parle aussi sur la musique, et cela fait la plus magnifique impression<sup>309</sup>.

On pourrait objecter que tout ceci reste le propre de l'art dramatique et que rien n'est plus éloigné de la *Suite de Quatrains* que ces essais de renouvellement du théâtre lyrique. En effet, même dans la forme de ce qu'il est convenu de nommer mélodrame à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup>, notons que le texte est un récit dramatique destiné à la représentation théâtrale, par exemple c'est sous cette forme que Beethoven va l'utiliser dans la dernière scène d'*Egmont* en 1810 pour une mise en scène prévue par Goethe lui-même.

Le Romantisme prolonge ces tentatives et propose à Milhaud un modèle que Schumann<sup>310</sup>, Berlioz<sup>311</sup> ou Liszt<sup>312</sup> illustreront tout particulièrement. En effet, Schumann et Liszt ont élaboré des formes méritant un rapide examen, le mélodrame de Berlioz atteint des proportions qui dépassent le cadre de la musique de chambre auquel s'est attaché Milhaud. On a pu relever dans le *Livre de raison* de l'auteur des *Kreiseriana*, à la date du 31 mars 1845, la mention suivante : Idée : poème pour déclamation et piano<sup>313</sup>. Si l'idée en question était loin d'être une nouveauté depuis la fin du XVIII<sup>e</sup>, comme on vient de le voir, Schumann développe la forme de ballade-mélodrame "qui se plie à quelques constantes : récit d'un narrateur et dialogue de plusieurs personnages à la manière des recitativos accompagnatos d'opéras, ponctués ou plus intensément soutenus par les accords, trémolos, gammes-fusées et échappées mélodiques d'un clavier orchestral"<sup>314</sup>. Les textes de Hebbel et de

---

309 Lettre de Mozart à son père écrite à Mannheim le 12 novembre 1778, citée dans Brigitte et Jean Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, p. 282, 1970, Fayard, coll. Les indispensables de la musique, 1297 pages.

310 Voir ci-dessous

311 Avec *Lelio*

312 Voir ci-dessous

313 cité par Brigitte François-Sappey, article Schumann in *Guide de la Mélodie et du Lied* ..., ouvrage cité, p. 722

314 Brigitte François-Sappey, *ibid.*, p. 723

Shelley constituent le support de pièces où dominant le tragique et le pathétique : renoncement à l'amour (*Schön Hedwig*<sup>315</sup> op. 106), mort d'un enfant et malédiction paternelle pour les amants en fuite (dans *les Zwei Balladen*<sup>316</sup> op. 122, *Ballade vom Heideknaben*<sup>317</sup> et *Die Flüchtlinge*<sup>318</sup>).

Dans le mélodrame tel que Schumann l'a proposé, sans qu'on puisse d'ailleurs établir une filiation très précise entre les deux compositeurs qui à vrai dire ont entretenu des rapports complexes et difficiles, Franz Liszt trouve une forme qui lui permet de superposer texte poétique et poème pianistique, ce qui équivaut alors à jouer explicitement avec les références, elles implicites, à Dante ou Pétrarque que l'on trouve dans *Les années de Pèlerinages* ou celles concernant Lamartine pour les *Harmonies poétiques et religieuses*. Le Kapellmeister de Weimar compose six Ballades où "règnent les sujets fantastiques, cavalcades nocturnes, corbeaux noirs, et pour finir la mort, cette grande faucheuse"<sup>319</sup>. Par exemple, en choisissant un texte emblématique du *Sturm und Drang*, une ballade fameuse de Bürger, Liszt évoque dans *Lenore* (1858) la chevauchée nocturne qui mène à l'anéantissement, au terme d'une danse macabre aux accents suraigus dont la résolution en trois accords majeurs rédempteurs en appelle à la miséricorde divine. De ces six ballades, cinq sont composées sur des textes en langue allemande, la sixième l'est sur un texte en hongrois de Mor Jókai en hommage au poète Petöfi : *A holt költő szerelme*<sup>320</sup>. "Liszt laisse la priorité au récit, se suffisant de suggestions elliptiques du clavier, bien dans sa dernière manière"<sup>321</sup>. Les explorations de l'abbé Liszt dans les domaines de l'atonalité pour la pièce *Nuages gris*, par exemple, ouvrent la voie aux Viennois qui, dans

---

315 *La belle Edwige*

316 *Deux Ballades*

317 *Ballade du jeune garçon sur la lande*

318 *Les fugitifs*

319 Brigitte François-Sappey, article Liszt in *Guide de la Mélodie ...*, ouvrage cité, p. 361

320 *L'amour du poète défunt*

321 Brigitte François-Sappey, *ibid.*, p. 362

le sillage de Gustav Mahler et autour de Schoenberg, vont très vite s'interroger sur la place de la voix dans les techniques d'expression musicale.

Milhaud a donné aux Concerts Wiener, on le sait, la première audition en France, du *Pierrot lunaire* de Schönberg, peu de temps après la guerre, le 15 décembre 1921, au terme d'une mise au point extrêmement minutieuse, qui n'en demanda pas moins de vingt cinq répétitions ! Milhaud a justifié son choix d'une traduction en français par Jacques Benoist-Méchin des textes en allemand (qui étaient eux-mêmes déjà une traduction par Hartleben des textes français d'Albert Giraud !) en jugeant qu'il était "préférable [...] que les mots soient compris, surtout dans une composition comme celle-ci, qui demande une façon particulière de parler sur des notes"<sup>322</sup>. Milhaud, lors de son voyage à Vienne en compagnie de Poulenc en 1922<sup>323</sup>, aura l'occasion de rencontrer à Mödling le chef de file du dodécaphonisme et pourra même se livrer à une confrontation très instructive entre deux interprétations du *Pierrot lunaire* : une version en français dirigée par Milhaud avec Marya Freund et l'autre en allemand dirigée par Schoenberg avec Erika Wagner. De cette confrontation retenons le témoignage très controversé de Doda Conrad, le fils de Marya Freund. Tout en entretenant le culte de sa mère, il conspuie le *Sprechgesang* en déniait tout intérêt artistique à l'œuvre de Schoenberg ; ce parti-pris fausse quelque peu ce témoignage indirect, Doda Conrad n'étant pas présent à Mödling lors de cette double interprétation :

Ravel et Stravinsky insistèrent pour que Marya Freund accepte de créer l'œuvre à Paris. La première audition, sous

---

<sup>322</sup> Darius Milhaud, *Pour les 70 ans d'A. Schoenberg*, in *Notes sur la musique ...*, ouvrage cité, p. 131

<sup>323</sup> Dans *Ma Vie Heureuse*, Milhaud mentionne la date de 1921, ce qui manifestement anticipe d'un an sur la date réelle de cette visite : Schoenberg reçut de Paris une visite intéressante. Deux des compositeurs du célèbre groupe des Six, Darius Milhaud et Francis Poulenc, voulaient visiter Vienne et rencontrer Schoenberg, avant de participer du 7 au 10 août au Festival international de Salzbourg. Stuckenschmidt, (*Schoenberg*, ouvrage cité, p. 296), enfin une série de photos gardant le souvenir de cette visite est datée de février 1922 dans *Portrait(s) de Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 71

la direction de Darius Milhaud, eut lieu en décembre 21<sup>324</sup>, dans le cadre des concerts Jean Wiener. Pendant plusieurs mois ma mère avait hésité. Elle avait quarante-cinq ans et sa forme lui permettait de suivre encore longtemps sa carrière. Or le fait de "dire" les poèmes de Giraud et de Hartleben lui faisait craindre que son public en tirât la conclusion qu'elle considérait finie sa carrière d'artiste lyrique, et qu'elle se recyclait en actrice. [...] Il<sup>325</sup> se rendit tout de suite compte qu'il n'avait jamais eu l'occasion de constater les possibilités qu'une cantatrice géniale peut tirer des directives confuses de la préface du *Pierrot lunaire*. Il devait confier à Milhaud : "Bien sûr la Wagner ne fait pas les notes! La Freund, elle, les fait toutes, du grave à l'aigu. Voilà la différence !" L'interprétation de ma mère l'avait fasciné. Je ne parle pas de la distinction ni de la poésie qu'elle était parvenue à conférer à ce texte !<sup>326</sup>

Le compositeur de *La Suite de Quatrains* a donc eu très tôt, et presque en avant-première, l'occasion d'étudier les problèmes posés par l'utilisation du *Sprechgesang*. René Leibowitz a voulu définir cette difficile notion très controversée, en faisant la synthèse des nombreux textes que Schoenberg lui a consacrés :

Le rythme doit être observé strictement comme s'il s'agissait de chant, mais alors que la mélodie chantée maintient la hauteur du son, la mélodie parlée ne fait que l'indiquer pour la quitter aussitôt de façon ascendante ou descendante. [...] Aucune hauteur de son déterminée ne doit jamais être produite et les intervalles indiqués ne font que suggérer les modulations plus ou moins poussée de la voix parlée.<sup>327</sup>

Mais la question est loin d'être éclaircie par cette tentative de définition et dans une étude récente, Alain Poirier insiste sur les ambiguïtés qui demeurent dans les textes où le compositeur tente de définir ce qu'il entend lui-même par *Sprechgesang*. Au-delà du type de déclamation qui caractérise toute époque, le musicologue veut retenir dans les propos du Viennois sa volonté

---

<sup>324</sup> D'après l'affiche du concert Wiener (dont une reproduction figure dans *Darius Milhaud, Portrait(s)*, p.31), cette première audition française a eu lieu lors du 2° concert Jean Wiener salle des Agriculteurs, le 15 décembre 1921, (au programme figuraient aussi Satie, Bartók, Stravinsky, Wiener et Poulenc) ; Stuckenschmidt parle lui de novembre 1923, ce qui est manifestement erroné (*Schoenberg*, ouvrage cité, p. 290)

<sup>325</sup> i.e. Schoenberg

<sup>326</sup> Doda Conrad, *Dodascalies, ma chronique du XX° siècle*, éd. Actes Sud, 1997, 544 pages, p. 28.

"d'intégrer dans la notation sofégique des éléments extérieurs à la vocalité traditionnelle : c'est là la première innovation de cette partition"<sup>328</sup>. En citant une lettre adressée à Marya Freund, Alain Poirier souligne la perplexité que l'on peut ressentir devant ce que le compositeur appelle par ailleurs une *mélodie parlée* :

J'ai semble-t-il compris ces poèmes de manière beaucoup plus naïve que la plupart des gens et ne suis toujours pas incertain que ce soit entièrement sans fondement (*sic*). En tout cas je ne suis pas responsable de ce que les gens veulent lire dans le texte. S'ils étaient musiciens, ils ne se soucieraient nullement du texte. Ils siffleraient plutôt la mélodie. Mais le public d'aujourd'hui comprend au mieux le TEXTE, alors qu'il reste complètement sourd à la musique – aucun succès au monde ne pourra m'en ôter l'illusion.<sup>329</sup>

En fait, la réussite de *Pierrot lunaire* tient dans ce que A. Poirier nomme "l'esthétique du compromis" : ce cycle "se situe à la croisée à la fois du cycle de Lieder [...], du mélodrame, de la dimension théâtrale telle qu'elle apparaissait dans les cabarets littéraires [...], et de la notion d'ensemble instrumental. Autrement dit la véritable ambition de *Pierrot lunaire* est de tenter de brasser les sources musicales hybrides en un tout cohérent à l'intérieur de pièces d'une rare concision"<sup>330</sup>.

Milhaud a toujours été curieux des tentatives de ses collègues et son esprit critique lui a permis de mener des analyses pertinentes de techniques qui lui sont restées étrangères. Ce traitement de la voix, dont il a été familier en tant que chef d'orchestre dans les tournées qui ont fait entendre si souvent le *Pierrot lunaire*, lui aura permis d'explorer les limites de son utilisation. Au soir de sa vie, il évoque ainsi ce lointain souvenir :

À force de diriger cette partition, je finis par avoir les nerfs à vif ; l'emploi de la récitation qui parcourait toutes

---

<sup>327</sup> René Leibowitz, *Schoenberg*, éditions du Seuil, coll. Solfèges, 1969, 189 pages, p. 86

<sup>328</sup> Alain Poirier, p. 603, in Hans-Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg, / Alain Poirier, Étude de l'œuvre*, éditions Fayard, 1993, 816 pages,

<sup>329</sup> Lettre du 30 décembre 1922 de Schoenberg à Marya Freund citée dans Alain Poirier, opus cité, *ibid.*, p. 604

<sup>330</sup> A. Poirier, *ibid.*

les notes du registre vocal en sautes d'intervalles inattendus m'exaspérait ; aussi après l'avoir conduit à Londres, je décidai que ce serait la dernière fois. Pourtant j'ai écouté avec un réel plaisir, l'autre jour, les disques que Schoenberg a enregistrés et j'ai trouvé que cette musique avait conservé, en dépit des années, une authentique fraîcheur.<sup>331</sup>

Si Milhaud a eu une connaissance précoce de Schoenberg et s'il a pu en souligner aussitôt l'apport novateur dans ses écrits critiques, la rencontre avec Paul Hindemith a permis de nouer des liens de solide amitié qui ont pris corps dès la fin des hostilités après le retour du Brésil du compositeur aixois. Jean Roy fait remarquer par exemple que "les deux musiciens qu'on imagine en ces années-là les plus proches de l'esprit des Six sont Paul Hindemith et Igor Stravinsky"<sup>332</sup> :

La "musique usuelle" (*Gebrauchmusik*) de Paul Hindemith, qui vit une de ses œuvres qualifiée de "musique des rues" (*Asphaltmusik*) ainsi que ses opéras sur des sujets traitant de la vie quotidienne, *Nouvelles du jour* (*Neues von Tage*) et *Aller et Retour* (*Hin und Zurück*) ont des équivalents dans l'œuvre de Darius Milhaud<sup>333</sup>.

Ces correspondances ne s'arrêtent pas avec les épreuves de l'exil et du déracinement. En 1944, par un mélodrame sur *l'Hérodiade* de Mallarmé, destiné à une voix, un quatuor de bois, un piano et des cordes, Hindemith complète une série de pièces dans lesquelles il expérimente "un procédé par lequel il veut fixer sans équivoque le contenu esthétique et l'expression de sa musique pure : le 'récitatif instrumental' fondé sur un texte"<sup>334</sup> :

Le ballet *Hérodiade* (1944) n'est que la "récitation pour orchestre" d'un poème de Mallarmé, et dans le *Concerto pour cor* (1949) Hindemith insère une "déclamation" qui peut être placée sur le récitatif instrumental du soliste qui la suit. Avec les nombreux récitatifs instrumentaux qui ne sont pas ou ne semblent pas fondés sur un texte, Hindemith veut faire

---

<sup>331</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 109 (texte rédigé en 1947)

<sup>332</sup> Jean Roy, *Le groupe des Six*, ouvrage cité, p. 35

<sup>333</sup> *ibid.*

<sup>334</sup> Giseler Schubert, *Paul Hindemith*, essai traduit de l'allemand, éditions Actes Sud, 1997, 175 pages, p. 115



remarquer que la musique est un art de la communication qui parle à l'auditeur même quand il n'y a pas de mot.<sup>335</sup>

La longue période de l'exil renforce les liens d'amitié entre les deux anciens complices du Festival de Baden-Baden. Si Milhaud reste fidèle à son poste de professeur de composition à Mills-College, Hindemith occupe une chaire similaire à l'Université de Yale. Comme son collègue français, il vivra, lui aussi pendant quelques années, "l'alternance entre deux continents" pour reprendre une tête de chapitre de *Ma Vie Heureuse*<sup>336</sup>. Même si la formule *d'Hérodiade* tourne le dos aux conceptions que pouvait se faire Milhaud des rapports de la poésie et de la musique, nul doute que, par des échanges constants et profonds, les préoccupations convergentes de ces deux compositeurs ont joué leur rôle et qu'elles les ont interrogé constamment sur la place respective du texte et de la musique.

### 6.8.3. La Suite de Quatrains et l'utilisation de la cadence

Dans sa cantate, Milhaud, pour sa part, a exploré les possibilités qu'ouvrait l'exploitation du système des cadences où texte et musique pouvaient trouver des échos complémentaires. La partition de la *Suite de Quatrains* obéit, toujours, à un rythme qui se calque sur la prosodie des vers de Jammes. Se trouvent confrontés en effet dans cette cantate deux principes rythmiques sur l'antagonisme desquels Milhaud fonde le dynamisme de sa pièce : le temps de la parole avec tous ses aléas et le temps musical structuré tendant à la régularité mesurée. La déclamation y structure en fait chacune des parties instrumentales. Milhaud indique sur la première page de la partition que "le chef d'orchestre ne doit pas battre de mesure –mais indiquer

---

335     ibid.

336     ouvrage cité, p. 221

les départs des instruments par rapport au texte<sup>337</sup> en suivant les lignes en pointillé"<sup>338</sup> :

orchestre ne doit pas battre de mesure - mais indiquer les départs des instruments par rapport au texte en suivant les lignes en pointillé.

En conséquence, le refus de la barre de mesure suppose une utilisation très particulière du temps. Madeleine Milhaud qui fut la récitante de la première exécution publique de cette œuvre insiste sur le fait qu'il y a "nécessité dans ce cas de conserver, dans ce qu'elle appelle musique rythmée, les inflexions et la liberté de la voix seule sans la musique. Rien ne sert d'être obnubilé par la mesure parce qu'alors les inflexions deviennent mécaniques et l'on perd la fluidité, la souplesse et la richesse d'expression du

337 mot souligné par l'auteur

338 mention sur la partition manuscrite qui a servi à l'exécution de la première audition avec Madeleine Milhaud comme récitante (archives Milhaud). La partition est publiée aux éditions Salabert.

textes poétique"<sup>339</sup>. Pour cette *Suite de Quatrains* de Francis Jammes, elle constate d'ailleurs que "la parole n'est pas tout le temps rythmée"<sup>340</sup>. Ainsi, après que le récitant a terminé l'énonciation du dernier vers du quatrain, la fin de la première pièce (*Le citron*) laisse le soin à la clarinette basse de jouer une phrase qui s'étire sur un point d'orgue prolongeant un ut pendant lequel les autres instruments répètent leur partie autant de fois que le juge bon le chef pour que la musique s'entende pendant 7 à 8 secondes.

Dans *La paternité du chêne*, quatrième pièce de la *Première Partie*, Milhaud renoue avec les principes qu'il avait mis en forme dans les années 20 et qu'il avait réactualisés en 1954 dans *l'Étude poétique* sur un texte de Claude Roy. On a déjà vu comment Milhaud utilisait le terme de *cadence* pour désigner les lignes mélodiques qui s'enchevêtraient dans cet avant-goût des musiques aléatoires que saura développer John Cage entre autres (il est vrai dans des directions bien différentes) :

Je repris cette forme d'expression en 1954, lorsque j'allai au Studio de Musique concrète, à Paris, pour faire un montage musical, *Étude poétique*. Je construisis ce morceau en me servant de sept bandes (quatre cadences en différentes tonalités jouées par un petit groupe de solistes ; une mélodie sur des paroles de Claude Roy, pour chant et deux saxophones ; un enregistrement de la même mélodie non accompagnée ; et un enregistrement des parties jouées par les saxophones seuls)<sup>341</sup>.

Cette première incursion dans ce que Dominique et Jean-Yves Bosseur appellent la "mobilité dans les œuvres variables"<sup>342</sup>, a permis ainsi à Milhaud d'utiliser le principe des cadences en alternance avec la voix parlée. Dans cette pièce de *La paternité du chêne* donc, le chef laisse les instrumentistes jouer pendant quinze secondes puis il interrompt brutalement le flux sonore pour permettre au récitant de lire les vers sans accompagnement avant que la musique ne reprenne pendant 8 secondes au terme desquelles "le chef

---

339 Entretien de l'auteur avec Madeleine Milhaud

340 *ibid.*

341 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 265

342 Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, 3<sup>e</sup> édition, édit. Minerve, 1986, 293 pages, p. 81

tient comme pour un point d'orgue jusqu'à ce que chaque instrument soit arrivé à la fin de sa mélodie et n'arrêter que lorsque le dernier accord est tenu par tous les instruments"<sup>343</sup>. Chaque partie instrumentale se voit notifiée d'un accord final avec point d'orgue accompagné de la mention suivante : "Après le texte lors de la reprise de ces fragments, garder la dernière note lorsque le chef fait signe de terminer le fragment"<sup>344</sup> :

---

343 notation manuscrite sur la partition

344 *Ibid.*

paternité du chêne) *un jour un jour un*

La musique se termine de départ et s'arrête brusquement après environ 15 secondes. Le texte est lu en silence la musique reprend pour environ 8 secondes puis le chef tient comme pour un point d'orgue jusqu'à ce que chaque instrument soit arrivé à la fin de sa mélodie et s'arrête que lorsque le dernier accord est joué par tous les instruments.

Ce n'est pas le plus dur pour lui de la tempête  
 Que frappé par le foudre, il ait le cœur brisé  
 Mais que puissent mourir en tombant de son nid  
 Les petits de ce nid dont il s'était chargé!

Cela n'empêche pas le compositeur de mêler également à la partie instrumentale des fragments mesurés. Dans *La bergeronnette*, la mesure indiquée à 4/4 occasionne une notation où les valeurs de chaque syllabe sont indiquées par des valeurs rythmiques extrêmement précises. Ainsi la démarche affairée et imprévisible, si caractéristique de l'oiseau, se trouve évoquée de manière extrêmement frappante dans le renversement du rythme de la phrase du premier vers : à la coupe du premier hémistiche du premier

vers sur la sixième syllabe, succèdent trois pauses qui mettent en porte à faux la forme même de l'alexandrin :

À pas précipités/ elle court/ net/ s'arrête/ Faisant...

Pour ce quatrain, Milhaud a noté avec soin le rythme que le récitant est tenu d'observer, en délimitant soigneusement deux groupes, l'un de 10 syllabes et l'autre de 13, qui s'enchaînent directement avec le vers suivant. Sur le motif répété de la harpe, l'adverbe monosyllabique très court *net* semble éclater entre les deux soupirs qui le délimitent, interrompant brutalement le mouvement pour un court laps de temps. Le dernier vers impose une accentuation avec syncope sur trois temps forts que ponctue un dessin de croches dans le registre aigu de la flûte et du saxo. Après l'énonciation rythmée et mesurée du poème tous les instruments ont à exécuter une cadence pour laquelle le chef "ne doit plus battre la mesure", la fébrilité de chacun des instruments évoquant on ne peut mieux l'enchantement devant le spectacle de celle qui est surnommée encore dans certaines provinces une lavandière ou une hochequeue !

*La rose de Jericho*, qui termine la première partie de la cantate est l'occasion de construire un décor sonore qui prend appui sur certaines syllabes tentant d'arracher au silence (ici l'équivalent du sommeil) des sonorités qui prennent progressivement forme dans un triple accord conclusif de tout l'ensemble instrumental dans la nuance triple piano. C'est le texte dit par le récitant qui est le maître du jeu puisque le rôle du chef d'orchestre est d'assurer la réalisation du doux accord conclusif en veillant tout particulièrement à ce que tous les instrumentistes "attaquent ensemble". L'interaction de la musique et de la poésie est particulièrement significative puisqu'il s'agit de susciter la vertu incantatoire des mots pour redonner forme et vie à des souvenirs presque anéantis. C'est dans la construction la plus subtile et la plus ténue de l'accord final que le mot se *répanouir* garde sa force d'évocation d'une joie quasiment extatique :

La deuxième partie s'ouvre sur deux quatrains qui développent le thème de l'automne. Ces deux pièces forment une suite dans le troisième Livre tel qu'il a été organisé par Jammes (respectivement le huitième et le neuvième quatrains<sup>345</sup>). Ces deux poèmes reprennent des sentiments que Lamartine développait dans ses *Harmonies poétiques* : méditation sur la mort à travers les métamorphoses de la nature. Par là, Milhaud laisse resurgir en lui une disposition de sa sensibilité dont sa jeunesse a été baignée, comme nous avons pu en percevoir la trace dans la partition inédite du *Vallon* par exemple. Après une cadence introductive, sans texte, des trois instruments à vent, le poème permet aux autres lignes mélodiques de s'amalgamer progressivement pour souligner le cri suraigu de la flûte sur le mot *gémir*.

<sup>345</sup> ibid. p. 90

Dans toute cette deuxième partie où dominant des accents tristes et mélancoliques, Milhaud sait préserver à la fin du mouvement un havre de fraîcheur qui succède immédiatement à un quatrain où la vie fracassée par la guerre se traduit dans le flot intarissable de sanglots des mères pleurant leurs fils tués sur le champ de bataille. L'art d'éclairer un quatrain par un autre est ici manifeste. Le compositeur fait en sorte que les larmes des mères endeuillées, semblables à l'immensité de l'océan, se métamorphosent en gouttes de rosée sur un pétale de fleur que le soleil du matin dissipe dans une aurore porteuse d'un avenir prometteur. En effet, maîtrisant pleinement la diversité des recueils, Milhaud fait se succéder la 58<sup>e</sup> pièce du Premier Livre et la 4<sup>e</sup> du Quatrième Livre. Dans ces deux pièces, qui s'enchaînent par une suite de quatre notes constituant une neuvième augmentée descendante à l'unisson des trois instruments à vent et de la harpe, le dessin mélodique des cordes trace un motif rythmique qui vient se fondre dans la répétition de la cadence initiale des autres parties. Ces voix enchevêtrées suivent l'énonciation du texte du quatrain et s'immobilisent dans le mi final à l'unisson prolongeant ainsi le [ə] des deux mots de la rime à la fin du quatrain : *aurore* et *s'évaporent*. Ce mi était préfiguré à la contrebasse dès la fin de *Frappées* et permet ainsi que rebondisse dans un sursaut vital l'affliction qui n'était que néant dans la première de ces deux pièces. Notons enfin que Jammes a intitulé son poème *À une enfant*<sup>346</sup>, alors que, sans doute pour mieux souligner ce contraste salvateur, Milhaud a supprimé la préposition pour s'en tenir à *Une enfant*.

Bien que la plupart des quatrains sélectionnés par Milhaud soient écrits en alexandrins, la troisième partie de la cantate mêle des vers extrêmement divers : pentasyllabes, heptasyllabes et octosyllabes. Pour Milhaud, ces variations dans le mètre employé permettent d'expérimenter des combinaisons où la voix joue constamment avec le rythme. Particulièrement

---

<sup>346</sup> *Le Quatrième Livre des Quatrains*, in F. Jammes, *Œuvre Poétique complète*, T. II, ouvrage cité, p. 103



significative à ce propos, la pièce qui s'intitule *Anciennes grandes vacances*. Les mots se greffent sur la partie de violon qui est ponctuée par les pizzicati du violoncelle. Les silences après chaque émission de groupes de mots sont marqués par des interventions de la clarinette basse qui paraît ainsi jouer à contretemps (si l'on peut parler de contretemps dans une écriture non mesurée !). Mais le dernier vers évoquant *l'écho des voix qui se sont éteintes*, semble rétablir une situation d'équilibre où les interventions discrètes de la flûte, du saxo et de la harpe (à l'exception de la clarinette basse qui reste alors silencieuse) répondent aux longs accords liés des trois instruments à cordes.

Dans *Partie liée*, en heptasyllabes, la forme négative répétée n'est utilisée que pour insister sur la correspondance entre les émois amoureux de l'adolescence et le réveil de la nature au printemps. La musique se construit dans un jaillissement d'énergie qui se partage entre trois instruments (la harpe, la clarinette basse et la flûte) ponctuant les trois attributs de la jeunesse : dix sept ans/ leurs amours/ leurs ramages. Milhaud crée un effet d'accumulation dans une continuité mélodique en parcourant des registres contrastés (du plus grave à la clarinette basse au plus aigu à la flûte). À cette montée qui paraît irrésistible vont succéder des cadences descendantes suggérant l'impossibilité d'une vie qui ne s'inscrirait pas dans le cycle des saisons. Cette opposition est d'autant plus nette que Milhaud a pris le soin de noter pour le récitant et les instruments à cordes le même dessin rythmique par lequel se renverse le quatrain : un triolet suivi d'une noire sur les mots *n'existaient plus*. Dans la mesure où les cordes sont invitées à répéter, selon le système des cadences adopté par le compositeur, ce dessin rythmique facilement identifiable, les mots paraissent être prolongés en contrepoint des arabesques tracées par les trois instruments à vent qui paraissent déplorer la mort du printemps.

La cantate se termine sur une pièce supposant l'intervention d'un narrateur qui rapporte les paroles d'un interlocuteur nommé dans le titre : *Le*

*retardataire*. La pièce se structure alors en trois parties bien distinctes : le verbe introductif en 3 syllabes (énoncé sans musique), les paroles rapportées par un ensemble de 21 syllabes (avec 6 cadences des instrumentistes à l'exception du harpiste) et le discours du narrateur dans deux alexandrins aux coupes on ne peut plus régulières et classiques<sup>347</sup> (les 7 instruments suivent chacun leur cadence jusqu'à 4 à 5 secondes après le texte, avant de se retrouver sur un accord final où les cordes et la flûte laissent reconnaître un accord de sol majeur). Milhaud termine cette cantate en faisant résonner la douce sonorité des mots qui servent de rime (*close* et *rose*) se retrouvant dans les résonances de l'accord final. Notons d'ailleurs une légère modification par rapport au texte publié dans les *Œuvres poétiques complètes*, puisque Milhaud écrit *une rose* là où le texte imprimé dit *sa rose*. De toute façon, l'insistance sur le mot *rose* à la fin de cet ensemble assez exceptionnel, garde bien probablement la trace des souvenirs les plus purs de la jeunesse de Milhaud. Lors de sa découverte du poète, nous avons déjà vu combien les photographies de Jammes, celles de Céline Lagouarde en particulier, avaient d'importance. Or un portrait de l'auteur du *Deuil de Primevères*, pris à Orthez en 1906 le représente assis sur une chaise de jardin plongé dans la contemplation d'une rose. C'est cette photographie que Jammes a offerte à Darius Milhaud lors de sa première visite à Orthez en septembre 1912 lorsqu'en compagnie de Léo Latil, il vint soumettre au poète son projet d'opéra sur la *Brebis égarée* :

Nous repartîmes pour Aix le lendemain ; en nous accompagnant à la gare, Jammes nous acheta au marché un chef-d'œuvre de bimbéloterie populaire : des vases de papier violet foncé avec des anses de carton pliables à volonté. Nous emportions aussi des livres de poèmes et une photo de lui.

---

<sup>347</sup> le premier alexandrin coupé en deux hémistiches de six syllabes chacun, le deuxième est partagé en trois ensembles de quatre syllabes.

Sur celle de Léo, il avait écrit : "À l'ami de mon ami Darius Milhaud" et sur la mienne : "À l'ami de mon ami Léo Latil".<sup>348</sup>

On ne peut s'empêcher de voir dans le dernier mot s'éteignant doucement dans la prolongation du e muet à la fin de cette dernière pièce, une réminiscence de cette vision très ancienne où le poète est inséparable de la rose qu'il contemple :



La *Suite de Quatrains* semble ainsi se refermer comme un livre secret, ou plutôt un vieil album de photographies, où toute l'expérience d'une vie n'a pas émoussé l'émerveillement de l'artiste devant la qualité d'un regard dont "le génie est de voir et puis de faire voir"<sup>349</sup>. Cette fidélité sans faille pour le poète qui a eu un rôle déterminant dans la formation du musicien donne une coloration très intime, familière à cette œuvre ultime où le compositeur prend

<sup>348</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 37

congé d'un univers qui lui est particulièrement cher. Il n'est pas sans importance que cette pièce ait été composée à Aspen, découvert au début des années 50 lors du premier festival organisé par Walter Paepcke :

Nous étions invités à faire des classes, en août, dans le Colorado, à Aspen. Cette petite ville minière avait connu vers 1890 une énorme prospérité. La Patti et La Duse s'y étaient fait applaudir, dans un petit théâtre au charme désuet. [...] Le village de 990 habitants regorgeait au mois d'août, lorsque nous y arrivâmes, d'élèves et de mélomanes. D'anciens étudiants organisèrent une sérénade sous nos fenêtres dans un vieux kiosque à musique abandonné depuis 1892. Les concerts, les promenades nous enchantèrent.<sup>350</sup>

C'est un lieu qui lui est resté particulièrement cher et il exprime à la fin de ses Mémoires son regret d'avoir à le quitter en 1971 :

J'avais décidé que ce serait mon dernier séjour à Mills College, j'avais déjà renoncé à aller à Aspen, non sans regret. Nous y avons accompli avec Madeleine un véritable travail de pionniers qui se renouvelait tous les étés depuis vingt ans.<sup>351</sup>

Madeleine Milhaud complète cette évocation en précisant combien ont compté dans la vie de leur couple les premières années passées dans ce festival hors du commun :

Nous avons choisi d'aller à Aspen en été parce que véritablement c'était un lieu très particulier. C'était en fait une station de (sports) d'hiver, mais un industriel de Chicago, Walter Paepcke, eut l'idée d'y monter un festival en été, avec, pour l'accompagner, "des cours de pratique de" la musique. C'était une atmosphère à nulle autre pareille. Aspen était un village de moins de mille habitants, les rues n'avaient pas de noms ; les portes étaient toujours laissées ouvertes, de jour comme de nuit. Nous avons été très vite adoptés par les villageois. [...] Ils participaient autant que possible aux activités du festival. D'une certaine façon, c'était leur affaire. Chaque été je montais plusieurs opéras avec quelques professionnels et des étudiants. [...] Ce fut merveilleux pendant plusieurs années. Puis Aspen prit de l'ampleur ... de plus en plus d'ampleur ... C'est encore maintenant une grande réussite. Darius faisait inviter chaque

---

<sup>349</sup> emprunté au Quatrain *Le don*, N° 31 du *Deuxième livre des Quatrains*, ouvrage cité, p. 81, ce quatrain a été utilisé par Milhaud dans la deuxième partie de sa cantate.

<sup>350</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 249

<sup>351</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 287

été un compositeur dont les œuvres étaient exécutées. Le compositeur parlait de son œuvre avec les étudiants. Parmi ceux qui vinrent, il y eut Virgil Thomson, Copland, Sessions, Chavez, Dallapiccola, Messiaen, Sauguet, etc.<sup>352</sup> .

Que ce soit dans ce lieu, si éloigné des paysages pyrénéens auxquels le poète d'Orthez est indissociablement lié, qu'a pris naissance cette suite de pièces représentatives d'une façon d'être on ne peut plus française, donne à l'ensemble une coloration certes nostalgique mais sans jamais s'appesantir sur le sentiment tragique de la fuite du temps. Le fait également que cette composition destinée à fêter à Mills College son soixante-dixième anniversaire associe son épouse Madeleine renforce encore cette impression d'ouvrir un livre secret et pudique où une aventure esthétique trouve le temps de jalonner les étapes essentielles d'un développement tournant le dos à tout renoncement et à toute solution de facilité.

---

<sup>352</sup> Madeleine Milhaud in Roger Nichols, *Conversations with ...*, ouvrage cité, p.67 : We chose to go to Aspen in summer because it really was a very special place. It was in fact winter resort, but a Chicago industrial, Walter Paepke, had the idea of setting up a summer festival there, and a music school to go with it. It had a unique atmosphere. Aspen was a village of less than a thousand inhabitants; the streets had no name; the doors were always left open, day and night. We were soon adopted by the inhabitants. [...] They contributed as much as possible in the activities of the festival. It was their thing in a way. Every summer I produced several operas with some professionals and students. [...] It was marvellous for several years. Then Aspen grew ...and grew ... It is still very successful. Darius had a composer invited every summer whose works were performed. The composer would talk about his work with the students. Among those who came were Virgil Thomson, Copland, Sessions, Chavez, Dallapiccola, Messiaen, Sauguet, etc.

## 7 Une ouverture au monde : Claudel et la vision cosmique de la poésie

### 7.1. Connaissance précoce, rencontre décisive.

La rencontre de Milhaud avec l'univers poétique de Claudel relève "d'affinités électives" qui font émerger des correspondances intimes et paradoxales entre musique et poésie. La connaissance de l'œuvre de Claudel est précoce, nous pouvons en suivre la progression dans la correspondance encore partiellement inédite que Darius Milhaud échangea, avant la guerre de 1914, avec Léo Latil et Armand Lunel. Milhaud tient le catalogue précis de ses lectures et fait partager à ses interlocuteurs son enthousiasme pour les textes de Claudel qu'il recherche avec frénésie. Cette passion est d'autant plus surprenante que le poète ambassadeur est loin d'occuper à ce moment-là une grande place dans l'actualité littéraire.

En effet, Claudel rappelle dans ses *Mémoires Improvisés* qu'il est resté pratiquement inconnu jusqu'à la représentation de *l'Annonce faite à Marie* à Hellerau en 1912. L'amitié et l'admiration des collaborateurs de la N.R.F., nouvellement fondée, "ne se traduisai(en)t (que) par le silence" [...] "La N.R.F. a presque toujours gardé le silence sur moi, même du temps de Rivière, qui cependant était mon ami. [...] On souffre de parler dans de la ouate, tout le temps. C'est un peu l'impression que j'avais. Je publiais des livres et des livres et rien ne sortait. Je ne me rendais pas compte de l'impression." <sup>1</sup> Par ailleurs, il ravive le sentiment d'ostracisme dont il a été victime :

Ce n'est guère qu'à partir de 1912, au moment où *l'Annonce* a été donnée pour la première fois au Théâtre de l'Oeuvre, que mon nom a commencé à être un peu connu. En 1912, j'avais par conséquent quarante quatre ans ; vous voyez par conséquent qu'il m'a fallu assez de temps pour parvenir à briser le cercle d'incompréhension et de silence qui m'entourait<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, *Mémoires Improvisés* (vingt-quatrième entretien), Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p.212

<sup>2</sup> ibid. (quarante et unième entretien), p.357

Pour sa part, Pierre Brunel rappelle combien il est difficile de sentir aujourd'hui ce que "le surgissement de cet art eut naguère de prodigieux pour les uns et de monstrueux pour les autres. [...] Ses premiers exégètes se dépensèrent à montrer que "c'était français", d'une manière moins partielle, plus ancienne, moins parisienne que celle qui leur était opposée. Querelle oubliée mais qui nous rappelle que cette œuvre n'a pas été assimilée sans mal : l'a-t-elle été complètement ?"<sup>3</sup> Cette quasi-clandestinité de la diffusion de l'œuvre de celui que Gide compare à un marteau-pilon, réserve la découverte de cette poésie inclassable à un cercle choisi auquel Milhaud adhère très tôt avec un enthousiasme contagieux. Ainsi le 11 décembre 1911, il écrit à Léo Latil :

Puis j'ai cherché *L'Arbre* chez les libraires. Nul ne l'a. Je passais devant une boutique de la rue de Chateaudun et Lunel m'a dit "inutile d'entrer là, c'est idiot, il ne l'a sûrement pas", j'entre et j'achète pour 1 F. 75 *L'Arbre*<sup>4</sup> de Paul Claudel.

Je crois que c'est *très fort*  
J'ai relu *le Magnificat*  
C'est total, cosmique  
Il y a tout<sup>5</sup>.

Léo lui répond en opposant à l'exaltation lyrique suscitée par le nom de Claudel le dégoût provoqué par la lecture du neuvième volume du roman de Romain Rolland *Jean-Christophe* ("un horrible et détestable livre") :

Mais l'Espérance de Péguy  
Et Claudel  
Et surtout toi !<sup>6</sup>

La connaissance de l'œuvre de Claudel est l'objet d'une quête qui traduit les exigences sans concession du jeune Milhaud. Il traque les publications, les

---

<sup>3</sup> *Les cahiers de l'Herne, N°27, Paul Claudel, "Claudel en dialogue", Auguste Anglès et Pierre Brunel, p.18, éditions de L'Herne, 1997*

<sup>4</sup> Rappelons que *L'Arbre*, publié en 1901 au Mercure de France, regroupe les cinq drames suivants : *L'Echange, le Repos du septième jour, Tête d'Or II, La Ville II, La jeune Fille Violaine II*

<sup>5</sup> Correspondance inédite (Archives Milhaud)

<sup>6</sup> *ibid.* ( lettre du 17 décembre 1911)

rare articles critiques et oriente fermement les lectures de ses interlocuteurs, tout particulièrement celles de l'ami-poète resté à Aix :

Comme lecture, je commence à connaître Claudel, j'ai lu *Hymne de la Pentecôte* qui a paru à la Bibliothèque de l'*Occident*<sup>7</sup>, que j'ai fini par dénicher après des recherches exaspérantes. Puis j'ai lu *l'Arbre* et en synthèse, c'est très beau, mais il faut aussi lire très à fond *L'Art Poétique*. Tu devrais t'acheter *Etudes* de Jacques Rivière, ça vient de paraître à la N.R.F., il y a <sup>8</sup>**un article de critique sur Claudel qui est admirable**<sup>9</sup>.

Cette connaissance quasi exhaustive de l'œuvre alors publiée par Claudel entraîne un commerce quotidien lui permettant d'incorporer un univers qui, s'il bouleverse les conventions esthétiques, suppose aussi pour le jeune homme une nouvelle vision du monde. La lecture est pour lui une aventure spirituelle qui mène à l'acte créateur, reproduisant ainsi la démarche même du poète :

Le dimanche soir, Lunel me lit du Claudel (*L'Arbre*) *Tête d'Or*, *L'Echange*, *La Ville*, *Le Repos du Septième Jour*, c'est de la force tumultueuse qui part comme une flèche<sup>10</sup>.

[...] J'ai lu les *Cinq Grandes Odes* de Claudel, c'est aussi beau que le *Magnificat*<sup>11</sup>.

Dans le plus pur style *Paludes*, on découvre ce billet de Darius Milhaud à son ami Armand Lunel, alors élève à l'école Normale de la rue d'Ulm :

Il<sup>12</sup>rappelle au dément A.L.<sup>13</sup> que le dimanche à la onzième heure, il le recevra et que l'après-midi, il y aura rythme et danse.

Et le soir, lecture des *Cinq Grandes Odes* que le consul P.C. fit suivre d'un *Processionnal* et une fanfare en l'honneur de cet homme...<sup>14</sup>

<sup>7</sup> *Hymne de la Pentecôte* fait partie du recueil *Corona Benignitatis Anni Dei*, paru à Paris, à la N.R.F. en 1915. Cette pièce avait été préalablement publiée dans le numéro de mai 1909 de *l'Occident* (cf. *Œuvre Poétique* de Paul Claudel, Pléiade, 1957, p.976)

<sup>8</sup> souligné dans le texte de la lettre par Milhaud

<sup>9</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée de février 1912 (inédit, Archives Milhaud)

<sup>10</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée de mars 1912 (inédit, Archives Milhaud)

<sup>11</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée du 3 mai 1912 (inédit, Archives Milhaud), le *Magnificat* est le titre de la *Troisième Grande Ode*.

<sup>12</sup> c'est-à-dire Darius

<sup>13</sup> c'est-à-dire Armand Lunel

<sup>14</sup> Billet adressé à Armand Lunel daté du 29 avril 1912 (inédit, Archives Milhaud)



Au moment de la mort de Claudel<sup>15</sup>, "remontant par le souvenir 44 ans en arrière (1911 ! )" <sup>16</sup>, Armand Lunel souligne, encore une fois, ce qu'a pu représenter dans son existence et celle de Darius, la découverte de la poésie du diplomate alors en poste à Francfort :

Ce que je voudrais seulement mettre en lumière, c'est l'action extérieure, ce coup de foudre, pareil à la décharge de la torpille socratique, que la lecture (à haute voix !) des poèmes et des drames de Paul Claudel provoqua sur les adolescents provençaux que nous étions, tous deux littéralement affamés de poésie, mais qui n'avions encore trouvé pour l'apaisement de cette fringale que Lecomte de Lisle et Maeterlinck<sup>17</sup>.

En employant le terme de "torpille socratique" Lunel utilise un terme que nous avons déjà rencontré lorsque le philosophe évoquait son maître Alain. Les souvenirs rétrospectifs unissent dans la mémoire les deux figures et l'on ne saurait trop insister sur le bouleversement culturel que les deux jeunes gens ont vécu dès leur arrivée à Paris : c'est à la fois l'ivresse de la découverte du monde des idées et la jouissance dans l'appropriation d'une langue poétique rompant avec les conventions et les frilosités du symbolisme mondain.

De son côté, Milhaud veut laisser le souvenir des rencontres régulières lors des "dimanches de (leurs) dix-huit ans"<sup>18</sup> où Armand Lunel préparait au lycée Henri IV l'École normale et où rue Gaillard le musicien se confrontait aux épreuves du Conservatoire :

Il<sup>19</sup> me lisait trépidant de lyrisme, les premières pièces de Claudel réunies dans *l'Arbre*, édition déjà fort rare et que j'avais trouvée par hasard chez un bouquiniste.<sup>20</sup>

---

15 1955

16 *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> septembre 1955, "Hommage à Paul Claudel", Armand Lunel, *Souvenirs*, p. 553

17 *ibid.* p. 554

18 *ibid.*, Darius Milhaud, "Quelques souvenirs", p.560

19 C'est-à-dire Armand Lunel

20 *ibid.*, Darius Milhaud, *Quelques souvenirs*, p.560

La fièvre créatrice ne pouvait que redoubler au milieu de ce bouillonnement ininterrompu et c'est en mai 1912 qu'apparaît la première mention explicite de la composition des pièces qui constitueront l'opus 7. Ce travail se poursuit pendant tous les mois d'été de cette année 1912 :

J'ai mis en musique deux poèmes de Claudel : "La nuit à la vérandah" et "Décembre" (*Connaissance de l'Est*). J'ai, je crois, bien compris, le premier surtout, tu verras, je te le jouerai, le poème est grand et profond comme la nuit.<sup>21</sup>  
[...] Quand aux vacances c'est fou, ce que je veux faire, d'abord un voyage superbe.

Et puis j'ai mon Quatuor à terminer et puis du Claudel à mettre en musique<sup>22</sup>.

Parallèlement à ces lettres réservées à Léo, il n'oublie pas non plus d'informer Armand Lunel des progrès de son œuvre créatrice et à la fin d'août il peut, (sans renoncer au style gidien de *Paludes*), annoncer ainsi la mise au point de la pièce intitulée "Ardeur" :

J'ai parachevé en votre faveur un poème de la Connaissance de l'Est (Ardeur) hier à Aix<sup>23</sup>.

Pénétré de cet univers qui s'impose à lui, il est peu surprenant de constater que le jeune Milhaud traduit ses propres perceptions en termes claudéliens. À la fin de l'été 1912, Léo Latil et Darius Milhaud s'embarquent pour un périple en terre d'Espagne, destiné à préparer l'opéra projeté sur le texte de Jammes "La Brebis Egarée". On sait en effet que les deux héros du drame (Pierre et Françoise) fuient à Burgos et y vivent un calvaire auquel mettra fin le pardon de Paul, l'époux légitime. Les deux jeunes artistes, après avoir quitté Aix, commencent par traverser la Catalogne. Arrivé à Barcelone, Darius évoque pour Lunel les paysages qui ont accompagné sa route entre Port-Bou et Barcelone :

Quelques forêts de pins parasols, ceux que Paul Claudel vit en Chine<sup>24</sup>..

---

21 Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée du 5 mai 1912 (inédit, Archives Milhaud)

22 Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée de juin 1912 (inédit, Archives Milhaud)

23 Lettre adressée à Armand Lunel datée du 20 août 1912 (inédit, Archives Milhaud)

Tout occupé qu'il ait pu être du "roman musical" tiré de la pièce de Jammes et des innombrables mélodies déjà écrites sur les textes de l'ermite d'Orthez, c'est le coup d'œil de Claudel qui donne une dimension cosmique à ce spectacle qu'on pourrait trop facilement réduire au pittoresque méditerranéen. En effet, il suffit de se référer au texte de *Connaissance de l'Est* intitulé *Le Pin*<sup>25</sup> pour comprendre que la façon dont le poète-ambassadeur évoque la famille des conifères permet à Milhaud de donner les prolongements poétiques à cette vision fugitive :

La famille des conifères accuse un caractère propre. [...] Ce type comporte, suivant les différentes régions de l'univers, des variations multiples. La plus intéressante est celle de ces pins que j'ai étudiés au Japon<sup>26</sup>.

Les dernières lignes du poème ravivent pour nous la vision qui toucha tant Milhaud. C'est bien cette émotion qu'il fit partager à son ami Lunel :

Comme le pin prête aux lignes d'une contrée harmonieuse l'encadrement capricieux de ses bois, pour mieux rehausser le charmant éclat de la nature il porte sur tout la tache de ses touffes singulières : sur la gloire et puissance de l'Océan bleu dans le soleil, sur les moissons, et, interrompant le dessin des constellations ou l'aube, sur le ciel.<sup>27</sup>

L'écho du texte poétique vérifie ce que Milhaud avait pu lire dans *l'Art Poétique* (et l'on a vu combien son avidité de découverte a fait de lui un lecteur attentif!) : "Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres"<sup>28</sup>. C'est bien cette

---

<sup>24</sup> Lettre de Barcelone adressée à Armand Lunel datée du 31 août 1912 (inédit, Archives Milhaud). Notons que Gilbert Gadoffre, dans son édition critique de *Connaissance de l'Est*, signale que le poème *Le Pin* est le premier "de la séquence japonaise et semble avoir été inspiré par le voyage de Yokohama à Tokyo le 31 mai 1898. Claudel a écrit ce poème lors du voyage au Japon le 31 mai 1898, lorsque la voie de chemin de fer lui a fait prolonger, "par endroits, la vieille route historique du Tôkaido, immortalisée par les estampes de Hiroshige" Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par Gilbert Gadoffre, Mercure de France, 1973, 390 pages, commentaire du poème *Le Pin* p. 252

<sup>25</sup> Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, *Connaissance de l'Est*, p.79 sqq.

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> *ibid.*

<sup>28</sup> Paul Claudel, *Œuvre en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, *L'Art Poétique*, p.143

“vibration” (qu’)il met au centre de son système”<sup>29</sup>, qui est à l’origine de la rencontre de la sensibilité du musicien avec celle du poète.

La proposition que Jammes fit à Milhaud au terme de ce périple espagnol, de lui permettre de rencontrer celui dont il avait mis en musique quelques pièces de *Connaissance de l’Est*<sup>30</sup> ne pouvait qu’exalter un peu plus la ferveur que les trois amis entretenaient pour les textes de Claudel.

Armand Lunel écrit avec une pointe d’envie : “tu vas voir le colosse”<sup>31</sup>, c’est dans une lettre adressée à Léo Latil, que Milhaud répond en confessant son inquiétude avant une rencontre décisive :

Claudel me fait une peur bleue mais je suis très content. Qu’est-ce que je lui dirai ? Je lui ai écrit<sup>32</sup>. Mettre une enveloppe et porter à la poste une lettre avec :

Monsieur Paul Claudel  
37, quai d’Anjou  
E.V.

me semble invraisemblable<sup>33</sup>

La fébrilité du musicien est extrême, il la fait partager à Léo, et chose curieuse, il évoque la rencontre de Jammes à Orthez pour, à l’avance, prévenir le dépit que le provincial risquerait d’éprouver en n’étant pas associé à cette réception. N’oublions pas que c’est par l’entremise de Léo que Darius a rencontré Jammes, on sent dans cette lettre une pointe de culpabilité de ne pouvoir lui rendre la pareille...

La réponse de Claudel s’est fait attendre. Je commençais à être affolé.

<sup>29</sup> Didier Alexandre, " L’Art Poétique de Paul Claudel : une poétique thomiste ?" *Les cahiers de l’Herne*, N°27, *Paul Claudel*, op. cité, p.189

<sup>30</sup> Ici, on peut se poser la question de savoir si les contacts ont été pris en toute connaissance de cause ou si Jammes l’a fait en cachette, c’est ce que laisserait supposer la conférence de Milhaud *My music written for the theater* (document dactylographié, archives Milhaud, 1943 selon la datation de Jeremy Drake in Darius Milhaud *Écrits sur la musique*, ouvrage cité, p. 219) : *Unknown to me he(Jammes) wrote to Claudel, who was then stationed in Germany*. Sans m’en informer, il (Jammes) écrivit à Claudel, qui était alors en poste en Allemagne.

<sup>31</sup> Lettre adressée à Armand Lunel datée d’octobre 1912 (inédit, Archives Milhaud)

<sup>32</sup> cette lettre a été perdue, dans la correspondance entre Claudel et Milhaud publiée dans le *numéro 3 des cahiers Paul Claudel*, ne se trouvent que les lettres de Claudel du 21 octobre et du 23 octobre (p.35), qui organisent le rendez-vous, chez Milhaud

<sup>33</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée d’octobre 1912 (inédit, Archives Milhaud)

J'avais peur : de mal avoir mis la lettre à la poste, de mal avoir écrit l'adresse, qu'elle ne soit pas arrivée, que la réponse ait été perdue, qu'il ait dû repartir retrouver son Consulat.

J'étais très énervé et tout le temps en l'air.

Enfin ce soir je reçois un mot de Claudel disant : "je trouve votre lettre en revenant de Villeneuve. Je crois que le mieux serait que j'aie vous voir chez vous. Disons si vous voulez bien dimanche à quatre heures de l'après-midi (je vous avais écrit ça à Aix). Croyez je vous prie, Monsieur, à mes sentiments les plus amicaux :

P. C.

L'idée de recevoir Claudel chez moi me met hors de moi, c'est trop beau. Pense, c'est lui qui a fait les 5 Odes, les Hymnes, l'Arbre, la Connaissance de l'Est. C'est trop beau.

Si tu vois Armand Lunel, ne lui dis pas que je vais voir P.C. Je lui écrirai le lendemain. Ce sera une surprise (à moins que ma famille ne lui ait déjà dit)

[...] Je voudrais bien que tu sois là dimanche, mais sûrement ça ne sera pas aussi beau qu'à Orthez, mais c'est beaucoup plus effrayant.

[...] Je t'écrirai dimanche soir<sup>34</sup>.

La rencontre du 27 octobre fait l'objet du dernier paragraphe du chapitre VI de *Ma vie Heureuse*. Le compositeur mentionne l'exécution des Poèmes de *Connaissance de l'Est* et il évoque des projets autour de *L'Orestie*. L'homme mûr ne retient de ce moment privilégié que l'amorce d'une amitié indéfectible, d'une harmonie exceptionnelle entre deux créateurs qui n'étaient ni de la même génération, ni issus des mêmes horizons :

L'entente avec Claudel fut immédiate, la confiance totale. [...] Ses idées me parurent fort claires et correspondaient à mes aspirations. Combien ce jour fut heureux ! Il n'amorça pas seulement une collaboration fidèle, mais encore une précieuse amitié<sup>35</sup>.

Ce passage autobiographique rétrospectif doit se lire en gardant en mémoire que c'est un exilé qui écrit, ayant gardé l'intense espoir de retrouvailles que la guerre puis la maladie avaient retardé de manière insupportable. C'est à la fois un bilan de l'immense travail déjà réalisé, mais c'est aussi un témoignage de fidélité absolue (avec sans doute le désir de

---

<sup>34</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée du 24 octobre 1912 (inédit, Archives Milhaud)

<sup>35</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité p.41

renouer la collaboration interrompue par l'éloignement et les circonstances tragiques). Claudel apprécie d'ailleurs immédiatement à sa juste valeur cet hymne à l'amitié :

Je viens d'achever la lecture de vos *Notes sans musique*<sup>36</sup> qui m'ont beaucoup ému, nos deux vies et nos deux carrières ayant été si longtemps étroitement entremêlées. Elles m'ont donné en outre un aperçu de cette Amérique qui vous a séparé de nous. [...] <sup>37</sup>

Une partie de la correspondance inédite de Milhaud permet de fixer avec précision les étapes de cette découverte mutuelle décisive telle qu'elle s'est déroulée lors de ce dimanche d'octobre 1912. Dans l'enthousiasme et l'exaltation du jeune homme, on voit se préciser des choix, se construire des projets, on comprend comment le contact de deux sensibilités d'artistes cristallise des aspirations jusque-là diffuses qui se promettent d'explorer par des voies nouvelles les rapports entre musique et texte poétique.

La rencontre fait l'objet de deux lettres extrêmement différentes, l'une adressée à Léo, l'autre à Armand. A chacun des deux interlocuteurs correspond des tonalités et des intentions particulières. A ces deux lettres on peut ajouter le petit mot que Darius Milhaud envoie à Francis Jammes pour le remercier d'avoir permis cette prise de contact<sup>38</sup>.

La lettre la plus détaillée et circonstanciée a été adressée à Léo, sorte de procès verbal qui nous permet de suivre chronologiquement les différentes phases de ce fameux dimanche. La lettre adressée à Lunel est plus synthétique, humoristique et vise à piquer la curiosité pour préparer une rencontre pour laquelle est prévu le récit oral circonstancié de l'évènement :

Mon ami Léo

---

<sup>36</sup> rappelons que *Notes sans musique* (premier titre des mémoires de Milhaud) fut publié en 1949, *Ma Vie Heureuse* reprend en la complétant cette première version et fut publiée en 1973

<sup>37</sup> Lettre de Paul Claudel à Darius Milhaud du 17 mai 1949, *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud, Cahiers Paul Claudel N°3*, Gallimard 1961, p.252

<sup>38</sup> *Bulletin N° 2 de l'association Francis Jammes* (décembre 1983), lettre datée du 15 octobre 1912 (il s'agit d'une erreur puisque l'entrevue a lieu le dimanche 27, cette erreur s'explique par le fait que Milhaud datait rarement ses lettres, habitude qui agaçait fort Claudel), p.21

Paul C. est arrivé chez moi à 4h.1/2, il n'est pas très grand, assez gros, avec un regard très pénétrant (des lorgnons), une petite mèche sur le front. Il a commencé par admirer le portrait de Jammes et de Bernadette et tout en mangeant des sandwich, il a commencé à parler. M'a beaucoup parlé de Jammes, d'Orthez, de la Brebis Egarée qu'il ne connaît pas. Je lui ai donné un petit exemplaire relié que j'avais acheté chez Bergue. Il a dit : ce n'est pas possible quand une femme comme Françoise quitte son mari, c'est le vice ou la mort mais le retour est impossible... C'est que Jammes est bon ... Il est trop bon, c'est sa grande bonté. Je lui ai joué la *Nuit à la Vérandah* - pendant ce temps il tenait un énorme coussin vert de mon divan sur les genoux et martyrisait une étoffe ancienne qui était dessus. Quand j'ai fini, il a hurlé : "Vous êtes un mâle". Je lui ai joué *Dissolution* et *Ardeur*. Il voudrait que je mette en musique le *Processionnal*, les *Odes*, son théâtre !! Alors j'ai dit que *Tête d'Or* m'avait tenté mais que j'ai su que Schmitt y travaillait. Alors il a dit : "Schmitt m'en avait fait dire quelques mots très vaguement il y a quatre ans. Je préférerais que ce soit vous ; je vais de suite m'en informer et tâcher de vous donner la chose si je peux la lui enlever". Je n'ai rien dit mais Schmitt ayant terminé son œuvre ce ne sera pas possible. Il était très froissé que Schmitt ne soit jamais allé le voir à ce sujet.

Puis il m'a dit : mais comment pouvez vous mettre du Jammes en musique, c'est trop doux pour vous, alors je lui ai joué "la Prière pour demander une étoile" qui n'est pas une chose douce ni "féminine" (comme il dit en parlant des premiers poèmes de Jammes). Je lui ai joué "La procession" et "la Prière pour être simple"

Je lui ai joué la Prière de Pierre aux Capucinades et le passage du cahier que tu as. Il a dit que Jammes avait senti ces angoisses là - il m'a parlé de leur conversion à tous les deux, de l'église de Bayonne où il allait avec Jammes. Que Jammes est arrivé maintenant, avec les Géorgiques à sa plus grande œuvre parce que c'est grave.

Il trouve que ma musique de la B.E. est grave, comme les chants hébraïques, les cantiques de la Bible, il dit que Crampon est une mauvaise Bible, qu'il n'y a pas de bonne Bible française mais qu'il y a d'excellentes Bibles anglaises (celle dont se servait Haendel) ou bien de la lire en latin. Je lui ai dit que tu étais très beau et que Jammes te faisait publier aux Cahiers de l'Amitié de France. Il déteste d'Indy à cause de son esprit étroit et ne croit pas à son talent. J'ai fait une apologie soignée de la Symphonie Montagnarde. Il m'a demandé si Selva était écrasée par d'Indy. J'ai parlé du Prélude Choral et Fugue. Alors il m'a dit qu'il n'aimait pas Franck parce qu'il trouve que c'est un sentiment constamment réjoui, charmant comme un organiste qui répandrait avec un petit robinet des modulations sur la foule, et il a horreur des modulations et des improvisations d'orgue. Il veut un sentiment religieux qui soit un effort, une direction, une souffrance (avec ça que dans le Prélude qui précède ce n'est pas comme ça !). Il m'a dit qu'il voulait substituer à la

musique des idées et des mots et que Beethoven était son auteur favori, parce qu'il explique chaque note, sauf les derniers Quatuors qui lui échappent (il paraît qu'il n'a pas trouvé de petites histoires à fourrer dessous). Alors j'ai hurlé, et ai fini par lui faire comprendre que la musique a l'avantage de se passer de mots ou qu'alors c'est pas la peine. Je lui ai longuement parlé de mes idées sur le Rythme que je place à la base de toute œuvre d'art. Il a dit n'avoir jamais entendu ça par un musicien et m'a bourré de questions (d'ailleurs il a une intelligence très fatigante dans la conversation).

Il déteste la musique allemande et Strauss qui fait pousser à l'orchestre "des mugissements de vaches marines en délire" et dont l'Electre a toujours l'air "de gratter la terre comme une chatte qui cache ses excréments".

Son inquiétude perpétuelle, c'est qu'il veut que le sentiment religieux peut se passer de l'art alors ... pour lui l'art est la joie et comme une ligne horizontale, mais le sentiment religieux qui est l'Amour, cet effort continu et perpendiculaire, et alors, il demande toujours si on peut les concilier, d'ailleurs s'il n'y avait pas d'inquiétude perpétuelle ...

Il est venu pour choisir des interprètes pour l'Annonce faite à Marie que "l'Oeuvre" fera jouer fin décembre, il repart demain à Francfort, il est ici chez sa sœur et pour ne pas la déranger, il ne donne aucun rendez-vous chez elle ; il va chez tout le monde.

Il paraît que son autre sœur, Camille, qui sculpte est dans une maison de santé, elle est très malade, folle je crois. Je connais un monsieur, ami de Carrière qui l'a beaucoup connue.

C'est un type qui a l'esprit large tout à fait comme Jammes ; mais ce n'est pas un artiste, un poète fin comme Jammes, c'est un type terriblement intelligent et qui réduit tout en miettes. Il dit : "Il faut sortir de soi-même" en donnant un coup de poing. Il a la haine de Théophile Gautier et Hérédia. Il a signé les Grandes Odes, fort banalement d'ailleurs :

à D. M.

Souvenir bien affectueux

P.C.

Très distrait quelquefois, il m'a demandé si Mme Jammes mère vivait toujours !!!!! J'ai oublié de lui demander ce que c'était que la "Cantate à trois voix" qui est annoncé à la N. R. F. pour paraître bientôt, ce serait peut-être intéressant pour moi.

Il avait peur de trouver dans mes "Poèmes de la Connaissance de l'Est" de la "couleur locale chinoise" et a été ravi de n'en pas voir dans ma musique. Je lui ai d'ailleurs dit que je n'aimais pas l'art chinois et que ce n'était pas ce qui m'avait tenté dans ses poèmes. Il a trouvé que j'avais raison de les interpréter comme ça.

Ce qui m'amuse, c'est son étonnement, il s'imaginait que j'avais mis presque tout l'Arbre en musique. Du moins, il voudrait que je fasse "Tête d'Or", on ne peut pourtant pas



l'enlever à F. S. à qui il l'avait à peu près promis il y a quatre ans.

J'aurais bien voulu que tu sois là<sup>39</sup>.

Cette longue lettre méritait d'être citée *in extenso* dans la mesure où elle apporte de multiples précisions sur la relation artistique (et personnelle) entre les deux hommes. Destiné à Armand Lunel, l'autre éclairage, en style paludéen, apparemment rédigé immédiatement après le départ de Claudel, constitue déjà un commentaire de ce qu'on vient de lire, tout en précisant que, paradoxalement, la lettre détaillée à Léo est postérieure à celle d'Armand :

Paul Claudel, consul, ayant entendu parler de la musique que j'ai faite sur ses poèmes de la Connaissance de l'Est est venu à Paris et m'a écrit si je pouvais le recevoir aujourd'hui à quatre heures. Je lui ai naturellement accordé ce rendez-vous, et il est venu prendre une tasse de thé avec moi et est resté jusqu'à 7 h. 1/4. C'est pour cela, cher ami, que je vous avais tellement négligé ces jours-ci.

Que vous dirais-je ? J'aime mieux ne pas confier à ma plume mon entretien avec mon collaborateur, je suis invité à lui rendre visite à Francfort et nous avons beaucoup causé de Beethoven, de Franck, de d'Indy, de Dukas, de Strauss, de Jammes, de Hérédia, de Th. Gautier, de Blanche Selva, de Florent Schmitt ah ! ah ! de Fl. Schmitt ! ! de vous, cher ami.

Je lui ai simplement dit que vous étiez aussi beau que moi. Nous avons fait beaucoup de musique et je lui ai fait cadeau de l'exemplaire de la Brebis égarée que j'avais acheté chez Bergue car il ne connaissait pas cette œuvre qui manquait à sa bibliothèque.

Je suis impatient de vous voir, vous ne m'avez jamais dit quand vous arrivez, je suppose que vous serez là dimanche prochain et que vous réserverez votre journée.

Je vous salue :

Da

Mon ami P. C. parsigna le livre des Cinq Odes<sup>40</sup>.

Le court billet adressé à Jammes complète cet ensemble en caractérisant le climat de l'après-midi :

Cher Monsieur,

---

<sup>39</sup> Lettre de Paris adressée à Léo Latil datée du mardi 29 octobre 1912 Lettre publiée in *Darius Milhaud Portrait(s)*, ouvrage cité p. 23 avec les annotations de Frank Langlois

<sup>40</sup> Lettre de Paris adressée à Armand Latil datée par Madeleine Milhaud du 30 octobre 1912 (inédit, Archives Milhaud), il s'agit manifestement d'une erreur de datation puisque Milhaud parle "d'aujourd'hui", qui ne peut renvoyer qu'au dimanche 27 octobre

J'ai voulu attendre d'avoir vu Monsieur Paul Claudel pour venir vous remercier bien sincèrement de lui avoir écrit à mon sujet. Monsieur Claudel a été tellement bon. Il est venu me voir chez moi hier après-midi vers quatre heures et demie. C'était pour moi une grande émotion de causer avec lui et de lui jouer ma musique pour les poèmes de Connaissance de l'Est. Je lui ai joué aussi la première scène du second acte de *La Brebis Egarée*, que j'ai terminée ces jours-ci. Il ne connaissait pas votre *Brebis Egarée*. Heureusement j'en avais plusieurs exemplaires et j'ai pu lui en donner un<sup>41</sup>.

Cet ensemble de documents est instructif à plus d'un titre. Il est tout d'abord le témoignage vivant du changement d'attitude d'un Claudel, héraut d'un catholicisme militant, vis-à-vis du judaïsme. À son arrivée à Francfort-sur-le-Main, en 1910, en tant que Consul Général, il écrit à Jacques Rivière :

C'est tout de même curieux de voir un catholique représenter la République Française dans cette capitale de la juiverie internationale<sup>42</sup>.

Cette expression de mépris assez détestable doit être remise dans le climat d'antisémitisme latent qui régnait dans les milieux catholiques de l'époque (et l'on pourrait dire dans tous les cercles de la société de l'époque) et dont Claudel n'est ici qu'un des multiples porte-parole ! par exemple, Jules Renard note dans son journal en 1900, après une rencontre avec le poète qu'il fréquentait régulièrement, qu'il "sent le prêtre rageur et de sang âcre"<sup>43</sup> :

Il a le poil rare et regarde en dessous. Son âme a mauvais estomac. Il revient à son horreur des Juifs qu'il ne peut voir ni sentir<sup>44</sup>.

Pourtant, très vite le regard du poète change et un peu plus tard il pourra confier à André Suarès :

L'Allemand est fin à côté du Tchèque. [...] Les Juifs aussi ont affiné les mœurs. Ils sont étonnants. La baronne de Rothschild, vieille dame distinguée de 75 ans, que je suis

---

41 voir la lettre dans le *Bulletin N°2 de l'Association Francis Jammes*, déjà citée ci-dessus

42 Lettre à Jacques Rivière citée par Gérald Antoine dans *Paul Claudel ou l'enfer du Génie*, Paris, coll. Biographies sans masque, Robert Laffont, 1988, 475 pages, p. 155

43 cité in Maurice Toesca, *Jules Renard*, Paris, ed. Albin Michel, 1977, 348 pages, p. 173

44 *ibid.*

allé voir l'autre jour, était au courant des noms les plus récents de notre littérature<sup>45</sup>.

Gérald Antoine peut ajouter que c'est à partir de cette époque que Claudel "s'affranchit décidément de ses réflexes antisémites". Il est plus facile alors de comprendre comment le poète saura reconnaître dans le jeune musicien un de ces représentants du "peuple juif (qui) reste l'élu de Dieu et son fils aîné"<sup>46</sup>. Si un échange de correspondance<sup>47</sup> entre décembre 1913 et janvier 1914 constitue le seul essai de "conversion" du musicien par le poète-ambassadeur catholique alors en poste à Hambourg, la tentative est pleine d'attention et surtout s'efforce de prévenir ce qui pourrait choquer la sensibilité de Milhaud. C'est d'ailleurs la seule tentative repérable dans leur échange de lettres et Claudel a sans doute compris que le zèle missionnaire était vain dans le cas présent. C'est en lecteurs de la Bible qu'ils se reconnaissent et s'apprécient. Peut-être trouvera-t-on dans l'admirable lettre adressée au Grand Rabbin en 1942 un écho de cette découverte que parmi les Juifs, il n'a "rencontré somme toute que des gens de cœur et de talent"<sup>48</sup>.

Pour en revenir à l'échange de correspondance à propos de la rencontre de Claudel et de Milhaud, ces documents nous permettent au-delà des différents religieux de comprendre ce qui a pu rapprocher ces deux hommes. En effet simultanément sont tracées les bases sur lesquelles une collaboration artistique va pouvoir se construire, respectant la personnalité de chacun des deux partenaires. La chose est d'autant plus remarquable que la différence d'âge qui sépare les deux hommes était grande et que la conversation sur la musique révèle des conceptions radicalement différentes. La perception "littéraire" de la musique que Claudel défend est, et a toujours été, aux antipodes de la conception du fait musical tel que Milhaud le conçoit.

---

<sup>45</sup> *ibid.*, doit-on comprendre que la baronne de Rothschild connaissait l'œuvre de Claudel ?

<sup>46</sup> *Correspondance Claudel-Milhaud*, ouvrage cité, p.42

<sup>47</sup> dont ne subsistent que les lettres écrites par Claudel

<sup>48</sup> *ibid.* p.41

L'expression en est brutale dans la lettre adressée à Léo<sup>49</sup>, Le compositeur rappelle que le musicien se trompe d'objectif lorsqu'il demande à la littérature de nourrir sa création. Il prend à témoin sa propre expérience lorsqu'il rappelle qu'avant sa vingtième année, il composait chaque jour lorsqu'il passait ses vacances à Aix. Il juge très sévèrement cette production, dont il s'est lui-même chargé de la destruction en précisant : "Je n'avais pas encore assez d'expérience pour élaborer une œuvre essentiellement musicale, je recherchais des idées littéraires pour m'aider"<sup>50</sup>. Il justifie d'ailleurs cet autodafé en précisant que toutes ces compositions de jeunesse furent brûlées lorsque, "un peu plus tard, je me mis à composer de la musique qui ne fût, comme le disait mon maître Gédalge, "ni littérature, ni peinture"<sup>51</sup>. On comprend donc la violence de la réaction du jeune homme devant ce qu'il pouvait considérer comme un acte de surdité, ou tout du moins une attention dévoyée pour la substance musicale elle-même. En effet, à travers le reproche adressé à Claudel<sup>52</sup>, n'est-ce pas toute une esthétique de la réception musicale qui est visée ? N'est-ce pas ce désir de superposer au déroulement musical une trame narrative (que suppose déjà la forme du Poème Musical romantique) culminant dans les manuels destinés à faciliter l'écoute des drames wagnériens qui déclenche la fureur du jeune musicien <sup>53</sup> ? Proust avait ridiculisé Mme Verdurin pour la forme d'idolâtrie que Milhaud retrouve dans l'attitude des spectateurs qui "écoutent la figure dans les mains<sup>54</sup>", on comprendra par là que le fameux cri "A bas Wagner"<sup>55</sup> n'a pas été une provocation gratuite due aux circonstances, il prolonge le "hurlement" d'un certain dimanche de 1912 ! N'oublions pas que Claudel lui-

---

<sup>49</sup> Alors, j'ai hurlé, et ai fini par lui faire comprendre que la musique a l'avantage de se passer de mots ou qu'alors c'est pas la peine... (lettre citée)

<sup>50</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p.30

<sup>51</sup> *ibid.*, p. 31

<sup>52</sup> "Alors j'ai hurlé ..."

<sup>53</sup> comme par exemple celui d'Albert Lavignac : "Le voyage artistique à Bayreuth" Paris, Delagrave, 1900, réédité dans la collection Stock/Musique, 1980.

<sup>54</sup> *Le courrier musical* 16 octobre 1920

même rappellera beaucoup plus tardivement que le wagnérisme a été pour lui un véritable "poison" :

Eh bien, oui ! J'ai admiré Wagner autrefois ! Ce poison m'a empoisonné, et il m'a laissé dans l'organisme des toxines qui ont été longues à s'évaporer<sup>56</sup>.

Essayons donc de suivre le cheminement de l'écrivain qui partant de la fascination wagnérienne va devenir le collaborateur éminent de plusieurs membres du Groupe des Six.<sup>57</sup>

## 7.2 Claudel musicien, en quoi la relation avec Milhaud accompagne-t-elle les ruptures avec la tradition ?

Milhaud lui-même a cherché à caractériser le rapport qui pouvait lier le poète-ambassadeur à la musique. Cela peut paraître à première vue bien paradoxal quand on songe à leur longue et constante collaboration. Le récit de la rencontre des deux artistes n'est pas une explication suffisante. Ces deux hommes de génération, de formation, de religion différentes ne se sont pas convertis d'un coup de baguette magique à des conceptions esthétiques communes. Claudel et ses exégètes<sup>58</sup> ont suffisamment insisté sur les contradictions du néophyte bouleversé par "l'évidence" du Catholicisme au pied du pilier de Notre-Dame alors que la Maîtrise entonnait le Magnificat du premier ton, pour essayer à notre tour de faire le point sur les itinéraires qui ont permis la rencontre artistique miraculeuse de 1912. Il s'agit tout d'abord de comprendre sur quelles bases mutuelles l'engagement indéfectible entre les deux artistes a pris corps.

Arthur Honegger en personne rappelle que même si Claudel lui a consacré deux études<sup>59</sup>, et s'il a travaillé avec lui en quelques occasions<sup>60</sup>,

---

<sup>55</sup> *Le courrier musical* 28 et 29 mai 1921

<sup>56</sup> Paul. Claudel, *Le poison wagnérien*,. *Œuvres en prose*, op. cité, in *L'œil écoute*, p. 361

<sup>57</sup> notamment Darius Milhaud, Arthur Honegger et Germaine Tailleferre

<sup>58</sup> Notamment Jacques Madaule, Henri Guillemein et Gérard Antoine

<sup>59</sup> Paul. Claudel *Sur la musique* (dédié à Arthur Honegger) et *Arthur Honegger*, in *Œuvres en prose*, op. cité, p. 155 et 377

<sup>60</sup> pour *Jeanne au bûcher*, la musique de scène du *Soulier de Satin*, *La danse des morts* et quelques mélodies.

c'est à Darius Milhaud que doit revenir le mérite de la collaboration la plus intense et la plus large :

Il est une chose qu'il m'appartient d'exprimer et que je n'ai pas suffisamment soulignée alors<sup>61</sup>, c'est que le premier, le principal, le plus important collaborateur de Claudel a été Darius Milhaud, dès 1912<sup>62</sup>.

Il est utile de rappeler ces faits que la mémoire du grand public a quelque peu falsifiés :

Ainsi, le tandem Claudel-Honegger, avec ses deux oratorios d'entre deux guerres a quelque peu éclipsé la collaboration riche, diverse et régulière de Darius Milhaud dont il fut pendant deux ans, au Brésil, le secrétaire. [...] De 1912 à 1940, [...] Milhaud a exploré, en parfaite connivence, tous les méandres de l'univers claudélien<sup>63</sup>.

La constance de la complicité créatrice entre le poète et le musicien autorise Armand Lunel à parler de "la plus féconde et de la plus extraordinaire des collaborations qui se soit jamais amorcée entre un grand poète et un grand musicien."<sup>64</sup> Claudel lui-même évoque, en 1930, son "ami Darius Milhaud avec qui [il est] depuis de longues années dans une intimité étroite d'idées et de sentiments"<sup>65</sup>. En 1951, il ajoute :

Je dois à Milhaud de très belles pages sur les Choéphores, sur certains de mes poèmes et certainement Milhaud restera toujours pour moi un ami. Il est difficile d'imaginer un caractère plus charmant, des relations plus aimables que celles qu'on peut avoir avec Darius Milhaud<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> À la mort de Claudel le 23 février 1955

<sup>62</sup> La *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> septembre 1955, *Hommage à Paul Claudel*, Arthur Honegger, "Collaboration avec Paul Claudel", p. 556

<sup>63</sup> François Porcile, *La belle époque de la musique française, 1871-1940*, Paris, coll. Les Chemins de la musique, Fayard, 1999, 474 p., p. 261, "la collaboration de Milhaud avec le poète a été constante jusqu'à la mort de Claudel en 1955, et Milhaud s'est inspiré de textes de Claudel jusqu'à son œuvre ultime". Le livre de François Porcile prend volontairement comme limite l'année 1940.

<sup>64</sup> La *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> septembre 1955, *Hommage à Paul Claudel*, Armand Lunel, "Souvenirs", p. 554

<sup>65</sup> Paul Claudel, *Le drame et la musique*, (1930), in *Positions et Propositions*, Paul Claudel, *Œuvres en prose*, op. cité, p. 151

<sup>66</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche, texte établi par Louis Fournier, Gallimard, coll. Idées N. R. F. 380 pages (1969, première édition 1954), *Trente-septième entretien*, p.330

Cette "intimité" permet à Milhaud de s'attarder sur un paradoxe qui constitue sans doute le nœud du problème qui nous intéresse ici. En effet, alors que, né en 1868, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ne l'oublions pas, Claudel a déjà derrière lui toute une histoire où la musique, tout particulièrement celle de Beethoven et de Wagner, occupe une place prépondérante, Milhaud, lui se moque d'un public qui "écoute la figure dans les mains", et chez qui "le béret de Wagner fait pendant au masque de Beethoven"<sup>67</sup>. Comment dès lors a pu prendre corps lors de la fulgurante rencontre de 1912 cette soudaine certitude d'avoir trouvé en Milhaud le musicien qui correspondait à ses vœux ?

Si Lunel résume laconiquement le mystère de cette rencontre dans la formule suivante :

Tout de suite, Claudel devina en Milhaud la même immense force créatrice qu'en lui-même<sup>68</sup>.

Milhaud, de son côté, affirmera au moment de rendre hommage à son illustre ami disparu, que Claudel "inventait la musique"<sup>69</sup> :

Nul doute aussi que s'il avait eu à sa disposition la technique requise, il eût écrit la musique de ses pièces. Nul doute aussi que s'il avait su peindre ou dessiner il se serait chargé de l'exécution de ses décors. Dans ces deux éléments, le musical et le pictural, on peut dire qu'il agissait par personnes interposées<sup>70</sup>.

Claudel était-il pour autant un "musicien", à parité avec le compositeur ? Un double témoignage récuse le terme avec amusement pour le premier, avec étonnement pour le second :

Non qu'il fût particulièrement musicien, comme on l'entend d'un amateur de musique qui va régulièrement au concert

---

<sup>67</sup> Darius Milhaud, *Le courrier musical*, 16 octobre 1920, cité dans Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 35

<sup>68</sup> La *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> septembre 1955, *Hommage à Paul Claudel*, Armand Lunel, "Souvenirs", p. 554

<sup>69</sup> La *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> septembre 1955, *Hommage à Paul Claudel*, Darius Milhaud, "Quelques Souvenirs", p. 560

<sup>70</sup> *ibid.*, p. 561

écouter les mêmes œuvres en dodelinant de la tête : il était dans ce domaine comme dans tous les autres un imaginaire<sup>71</sup>.

Henri Guillemin, qui a surtout fréquenté le poète dans sa vieillesse, rapporte de son côté la conversation suivante :

La musique proprement dite, la musique des musiciens, Claudel m'affirmait en 1942 qu'il avait "cessé de s'y intéresser" depuis son séjour au Japon. De fait, il n'allait aux concerts, en Amérique et à Bruxelles, que lorsqu'il y était contraint par ses obligations d'ambassadeur. Sa surdité croissante, jointe à une très réelle désaffection, l'éloigna presque entièrement dès sa retraite (1935), des manifestations musicales. Il ne leur accordait d'attention que lorsqu'elles concernaient ses œuvres (d'où ses textes Sur la musique dédié à Honegger et daté du 10 décembre 1942 et Arthur Honegger daté du 27 mars 1945, tous deux recueillis dans L'œil écoute)<sup>72</sup>.

Les choses ne sont peut-être pas aussi contradictoires et embrouillées que ce que ces lignes pourraient laisser supposer. En effet, quelques années auparavant, Claudel confiait à l'une de ses correspondantes privilégiées le rapport très particulier qui le liait à la musique de Milhaud et qui explique sans aucun doute l'attachement sans faille<sup>73</sup> à l'esthétique du compositeur aixois :

En dehors de la religion qui absorbe mes facultés passives, je suis plus apte à donner qu'à recevoir et la musique dérange l'ordre de mes idées et de mes sentiments d'une manière qui m'est pénible. C'est pourquoi, j'aime la musique de Milhaud où domine l'élément rythmique plutôt que sentimental<sup>74</sup>.

Ces "aveux" révèlent une sensibilité exacerbée où transparaissent les craintes que fait subir à "la maison fermée" la musique, cette "folle" comme il la désigne dans le dialogue toujours réactualisé *d'Animus* et *d'Anima*. La fidélité sans faille vouée à Darius Milhaud, qui, à ses dires, reste le seul élu parmi les compositeurs qui ont accompagné le poète, ne doit pas nous laisser croire

---

71     ibid.

72     Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955, 197 pages, Note p. 30

73     si ce n'est un épisode d'après guerre où Claudel confiera à sa fille naturelle Louis Vetch (qui signe la partition du nom de Marie Scibor) la musique de scène d'une reprise de *L'Annonce* malgré les engagements vis à vis de Milhaud (cf Gérard Antoine dans *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, ouvrage cité et entretiens avec Madeleine Milhaud)



que Claudel en avait terminé avec la musique. On en veut pour preuve, au début de la seconde guerre mondiale, au terme d'une histoire tortueuse et compliquée que Gérard Antoine a su reconstituer avec minutie<sup>75</sup>, les retrouvailles, avec Romain Rolland, son condisciple de jeunesse du lycée Louis Le Grand qui mettent Ludwig van Beethoven au centre de leurs ultimes rencontres à Paris et à Vézelay. (N'oublions pas que c'est dans ces mêmes années que Claudel déclarait à Guillemin qu'il "avait cessé de s'intéresser à la musique des musiciens" !) Claudel en fait lui même le récit à Jean Amrouche :

Comme j'aime beaucoup la musique sans être moi-même musicien, ça<sup>76</sup> m'ouvrait des horizons sur un domaine à peu près inconnu pour moi et qui m'a toujours considérablement intéressé. [...] Et c'est ce côté amateur de musique, d'amateur de Beethoven, qui a été une des raisons de ma sympathie et de mon intérêt pour Romain Rolland.<sup>77</sup>

Si bien que, en dehors du fait que Romain Rolland consacra ses dernières forces créatrices à parachever son testament humaniste dans un ouvrage sur Péguy et une étude les œuvres ultimes de Beethoven, il dédie à Claudel, dans les termes suivants, le quatrième et dernier volume de sa monumentale étude sur le Maître de Bonn qui couronne une vie de recherche et de méditation :

En souvenir de notre retrouvance, qu'il me permette de lui<sup>78</sup> offrir ce dernier livre des confidences que m'a faites notre Beethoven, lumière de nos vingt ans, qui luit encore, dans les ténèbres et la tempête d'Occident ! ...<sup>79</sup>

Pour Claudel, se trouvait confirmée, par-delà le silence d'un demi-siècle, la conscience d'appartenir à une génération où la recherche de la spiritualité occupait la première place, une spiritualité qui dans ce cas précis se veut

---

<sup>74</sup> Paul Claudel, Lettre à Agnès E. Meyer du 19 VII 1929, Cahier Paul Claudel VI, p. 97, cité dans Gérard Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du Génie*, ouvrage cité, p. 246

<sup>75</sup> tout particulièrement la conversion de Marie, la deuxième épouse de Romain Rolland, dont la fille cadette de Claudel, Renée Claudel-Nantet sera la marraine. Cf. Gérard Antoine *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Paris, Fayard, 1988, p. 390 sqq.

<sup>76</sup> La lecture de *Jean-Christophe* à Brangues pendant la guerre

<sup>77</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, ouvrage cité, p. 328 sqq.

<sup>78</sup> c'est-à-dire Paul Claudel

musique contre "le lourd préau qui servait aux lourds débats des scientifiques, des naturalistes et des sceptiques"<sup>80</sup> :

Je vois en lui<sup>81</sup> le représentant, le héros le plus typique de cette grande génération, disons plutôt de cette "levée" à l'aurore d'un siècle nouveau. (...) La génération de Péguy et de Psichari, mais aussi, et je cite pêle-mêle<sup>82</sup>, celle d'André Gide, de Francis Jammes, d'André Suarès, de Bourget, de Barrès, de Huysmans, de Brunetière, de Melchior de Voguë, de Jaurès, de Lucien Herr, de combien encore qui sous une forme ou sous une autre furent touchés par un ordre de convocation individuelle. [...] Il s'était levé sur le monde une certaine attention à la musique, une certaine complaisance à l'unanimité, une certaine intolérance de la fatalité légale, un certain sentiment irrépressible de notre droit interne, un certain appel de notre conscience morale à la confirmation extérieure. De toutes ces âmes en travail aucune ne fut avertie plus tôt de sa vocation et aucune ne lui fut plus fidèle que Romain Rolland. [...] Il y avait un Dieu en lui, incarcéré mais attentif, aveugle mais non pas sourd, une oreille au plus profond de lui-même accommodée à la voix de l'Oiseau Prophète<sup>83</sup>. Celle du grand Beethoven qui toute sa vie, ne cessa de le fasciner<sup>84</sup>.

Claudé renouant avec son camarade d'adolescence du lycée Louis le Grand confirme par là l'importance décisive que la musique a eue sur lui au moment où il prenait ses distances avec le climat intellectuel et artistique ambiant. Lorsque Jean Amrouche lui rappelle ce qu'il avait déjà dit dans un entretien précédent, confirmé par un passage de *L'Épée et le Miroir*<sup>85</sup>, c'est-à-dire, qu'au temps de son adolescence, il essayait "de deux yeux avides et de la

---

<sup>79</sup> Romain Rolland, Lettre de dédicace adressée à "Mon cher Claudé", datée de 1941 Anno Belli Maximi, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, édition définitive, 1966, 1516 pages, Paris, Albin Michel, p. 866

<sup>80</sup> Paul Claudé, Préface à la *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, choix de lettres établi par Mme Louis Gillet et Mme Romain Rolland, *Cahiers Romain Rolland N° 2*, Paris, éditions Albin Michel, 1949, p. 10

<sup>81</sup> c'est-à-dire Romain Rolland

<sup>82</sup> on peut souligner chez le vieux Claudé de 1949 l'étrangeté de ce regard bienveillant sur une série d'artistes ou de penseurs qui ont fait l'objet de diatribes autrement furieuses !

<sup>83</sup> La référence à l'Oiseau-prophète est étonnante ici dans la mesure où la mention des *Waldszenen* de Robert Schumann paraît quelque peu éloignée de l'univers beethovénien !

<sup>84</sup> *Cahiers Romain Rolland N° 2*, ouvrage cité, p. 11.

<sup>85</sup> In *L'Épée et le Miroir*, Œuvres Complètes, Tome XX

palette hésitante de (ses) deux mains informes de lire et de comprendre les dernières sonates de Beethoven"<sup>86</sup>, Claudel rétorque :

Il est certain que j'ai toujours beaucoup aimé la musique et que la musique m'a beaucoup appris.<sup>87</sup> [...] Mais évidemment la musique m'a toujours accompagné toute ma vie à ma manière, n'est-ce pas<sup>88</sup> ?

C'est justement ce "à ma manière" qu'il s'agirait de clarifier quelque peu. En fait, rien d'étonnant et de nouveau dans ces propos réitérés au seuil de la vieillesse Déjà, En 1927, Claudel au Japon, ne se fait pas faute de répéter que la musique allemande a été la seule manifestation de la spiritualité au moment où paraissait triompher le matérialisme honni des Renan et Taine :

À *gauche* - [...] En ce langage seul des sons pour s'adresser au monde entier l'Allemagne a été maîtresse. Chaque pays après tout a sa vocation, en est-il plus belle que celle-ci ?

À *droite* - La voie que ses musiciens lui montrent et que Richard Wagner a suivie d'un bout à l'autre, celle des artistes et non pas celle des professeurs et des philosophes, c'est celle-là qui est la bonne<sup>89</sup>.

Il va jusqu'à reconnaître la vertu salvatrice dans son cheminement particulier à ce qui reste pour lui une aventure de l'esprit :

Comment oublierais-je que pendant ces années de matérialisme où l'éducation universitaire avait scellé sa dalle sur la tête d'un pauvre enfant, Beethoven et Wagner furent pour moi les seuls rayons d'espérance et de consolation ?<sup>90</sup>

Développant cette forte intuition juvénile, dans l'article admiratif que Claudel consacre à la Libération au Beethoven de Romain Rolland, le poète propose une approche de la musique qui donne à l'art des sons une dimension sacrée :

Sous toutes espèces de formes, les plus triviales souvent et les plus bizarres, le poète-musicien, que les Allemands d'un seul mot appellent le *Tondichter*, sonde la volonté autour de lui de Dieu et il en reçoit réponse et enseignement. Le

---

<sup>86</sup> ibid., cité dans les notes concernant *Le Beethoven de Romain Rolland*, Paul. Claudel. *Œuvres en prose*, op. cité, p.1445

<sup>87</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, (op. cité) p. 328

<sup>88</sup> ibid. p. 329

<sup>89</sup> Paul Claudel, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, p. 886, (1927), in *Conversations*, Paul. Claudel. *Oeuvres en prose*, op. cité

<sup>90</sup> ibid., p. 883

dialogue, infiniment pénétrant et plastique ne cesse pas entre lui et tout ce qui l'entoure.<sup>91</sup>

Dans cet article rédigé en novembre 1945, Claudel reconnaît à la musique sa spécificité et s'interdit de confondre le domaine du verbal (avec une dimension sémantique précise) et celui du sonore (qui relève de l'ineffable et de l'expérience du sacré) :

Wagner prétend que nous sentons perpétuellement dans Beethoven l'effort d'une parole qui pour une fois n'a réussi à se faire jour que dans le quatrième mouvement de la *Symphonie avec chœurs*. Il est possible, mais moi, ce que j'entends le plus souvent dans le long discours de l'orateur inspiré, ce n'est pas quelqu'un qui parle, ou qui essaye de parler, c'est quelqu'un de toutes ses forces et de toute son attention qui écoute, et non pas toujours une seule âme, mais un peuple conscient de sa solidarité qui chante, les yeux fermés, qui chante quoi ? qui chante son attention à une révélation ineffable. [...] Ah, qu'aucune parole profane ne vienne déranger cette conversation sacrée !<sup>92</sup>

En 1948, il précisera que cette approche de la musique de Beethoven a une dimension "religieuse", au sens le plus "chrétien, catholique" même, en allant jusqu'à établir un lien entre les derniers quatuors et la parole de l'Évangile :

Où en sommes-nous ? Du domaine de la musique nous avons passé sans nous en apercevoir dans celui de ma prière. Et voici, comme dans les grandes compositions beethovéniennes, que la parole naît toute seule du sentiment poussé au suprême degré d'incandescence. L'un des derniers quatuors est basé sur cette question solennelle et anxieuse : *Muß es sein ?* à laquelle la grande âme répond sur tous les échelons de l'espoir, du désespoir, de la résignation et de l'enthousiasme : *Es muß sein ! Es muß sein !* Eh bien ! au terme de l'Évangile de Saint-Jean il y a aussi une question, une question si intime, si profonde, si essentielle, que notre vie à tous, que la vie de chacun de nous en particulier n'est pas de trop pour lui fournir une réponse. *Pierre, m'aimes-tu ?* Ce n'est pas à Pierre seulement que le Sauveur s'adresse, c'est à chacun de nous par son nom. Par son nom propre, par ce nom nous dit l'Apocalypse, nouveau, qui est un profond mystère entre Lui et nous<sup>93</sup>.

---

91 Paul Claudel, *Le Beethoven de Romain Rolland*, in *Œuvres en prose*, op. cité, p. 367

92 ibid. p. 362 sqq.

93 Paul Claudel, *La pensée religieuse de Romain Rolland*, *Œuvres en prose*, op. cité, p.

C'est là le terme d'un long cheminement auquel Milhaud n'a sans doute pas été étranger. En rejetant Wagner de son panthéon, Claudel refusait le paganisme germanique qui lui semblait être véhiculé dans cette conception du drame musical. C'est ce que suggère Gérard Antoine lorsqu'il évoque le travail des deux artistes sur l'Orestie. Il propose, après mention de la lettre de Claudel à Milhaud du 6 juin 1913<sup>94</sup>, le commentaire suivant :

Le nom de Wagner ne surgit pas ici par hasard : l'auteur de la Tétralogie avait, en son temps, commencé par s'émerveiller, lui aussi de l'Orestie ; il l'avait prise comme point de départ de ses réflexions sur la musique et le drame. Cependant Milhaud, on le sait, détestait Wagner et s'était bien juré d'en éloigner son mentor<sup>95</sup>.

En effet, dans sa lettre à Léo Latil, Milhaud faisait part de sa révolte devant la vaine tentative de "fourrer de petites histoires" sous les derniers quatuors de Beethoven pour "expliquer chaque note"<sup>96</sup>. Sa réaction la plus vive a été motivée par la tentative de Claudel de "substituer à la musique des idées et des mots."<sup>97</sup> Le jeune compositeur n'a de cesse de convaincre son aîné que la littérature et le sens explicite des mots n'a rien à faire avec la musique, "que la musique a l'avantage de se passer de mots ou qu'alors c'est pas la peine."<sup>98</sup> En 1912, Claudel n'est pas encore sur les positions défendues par Milhaud, voyant dans l'œuvre de Wagner "un baragoin philosophico-musical", une "ferblanterie mystico-harmonique d'un art essentiellement pompeux".<sup>99</sup> Mais ce dialogue permettra sans doute de révéler ce qui reste latent dans une longue méditation où la musique occupe une place prépondérante.

---

<sup>94</sup> Il me semble qu'il y a bien d'autres formules d'association de la poésie et de la musique que celle de Wagner. On peut trouver de grandes choses de ce côté. Mais avant tout surtout pour Eschyle il faut de la force, du bond ! *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, Cahiers Paul Claudel n° 3, Gallimard, 1961, p. 38, lettre du 6 juin 1913

<sup>95</sup> Gérard Antoine, *Claudiel et la musique*, exemplaire dactylographié communiqué par Madeleine Milhaud, p. 11

<sup>96</sup> lettre du 29 octobre 1912

<sup>97</sup> *ibid.*

<sup>98</sup> *ibid.*

<sup>99</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 28

Pour Claudel, en effet, le prestige des musiciens d'élection, que ce soit Beethoven ou Wagner, auxquels il adjoindra, pour faire pendant "national", son presque voisin de la Côte-Saint-André, Berlioz<sup>100</sup>, le romantique français par excellence, représente dans ses références un horizon indépassable. C'est justement pour ce Panthéon tout à fait partial et personnel, qu'il va développer ultérieurement une théorie expliquant l'attrait particulier qu'exercent pour lui ces musiciens du "passé" :

Il est vrai tout l'art du XIX<sup>e</sup> siècle chez les meilleurs et les plus grands, c'est le paradis perdu. Pendant que l'action vulgaire et vaine se déchaîne, on dirait qu'ils sont paralysés et qu'ils écoutent. [...] Beethoven n'est pas la nostalgie, mais la possession de ce paradis de l'absence, l'étude du bonheur, la possession de la béatitude, l'Éternité qui fait passer le temps entre ses doigts, -de la béatitude, oui, mais avec le mot Jamais qui ne cesse pas d'être sous-entendu.<sup>101</sup>

Se détourner du temps présent pour se perdre dans la délectation du Paradis perdu, voilà sans doute ce qui explique à la fois la fascination du poète pour les musiques de son adolescence et son rejet narquois et parfois violent de ce qu'il finira par appeler, pour le "cas Wagner" "une ratatouille boche" !<sup>102</sup> Alors qu'il lui aura fallu attendre trente ans et 1911 pour voir à Vienne la mise en scène d'opéras de l'homme "au béret"<sup>103</sup>, il en arrivera après la guerre et pourrait-on rajouter, sa fréquentation de jeunes musiciens, à rejeter violemment cette "musique sans foi ni loi"<sup>104</sup>, cette plongée dans un "état narcotique"<sup>105</sup> qu'il oppose à ce qu'il a obtenu dans son travail avec Milhaud :

---

<sup>100</sup> cf. Paul Claudel, *Hector Berlioz et Le Dauphiné sous l'archet de Berlioz* in Œuvres en prose, op. cité, p. 372 et 374

<sup>101</sup> Paul Claudel, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, op. cité, p.865

<sup>102</sup> Paul Claudel, *Le poison wagnérien*, in Œuvres en prose, op. cité p. 367

<sup>103</sup> en l'occurrence la Tétralogie, cf. Florence Bouillot, *Paul Claudel et le "poison wagnérien"*, *Cahier de l'Herne* n° 27 consacré à Claudel, op. cité, p.302

D'autre part rappelons les termes de la lettre adressée à André Suarès, après ces représentations de la Tétralogie : "comme vous dites, nous sommes d'une génération qui a Wagner dans les moëllles" *Claudiel et la musique* par Gérald Antoine, exemplaire dactylographié communiqué par Madeleine Milhaud

<sup>104</sup> ibid.

<sup>105</sup> Paul Claudel, *Le drame et la musique, Positions et Propositions*, in Œuvres en prose, op. cité, p. 153

Nous avons voulu montrer la musique non seulement à l'état de réalisation, de grimoire réparti aux pages de la partition, mais à l'état naissant quand elle jaillit et déborde d'un sentiment violent et profond.<sup>106</sup>

Claudiel ne fait que reprendre à son compte un débat qui a traversé le monde artistique français jusqu'à la guerre de 1914 et même au-delà ; l'ambivalence des sentiments de dévotion et d'aversion envers le Maître de Bayreuth reflète toute les bouleversements de la sensibilité esthétique des artistes de cette époque.<sup>107</sup> Précipitant des prises position de plus en plus radicales, l'aversion de Milhaud pour l'entreprise wagnérienne est aussi le rejet de tout ce que le compositeur n'a pas retenu de sa lecture d'un Romantisme allemand, pourtant comme on l'a vu subrepticement présent sous la forme de "Romantisme viennois" ! :

Cette haine envers Wagner, qui est le musicien le plus harcelé dans les écrits et les interviews que Milhaud a donnés à la presse, a une raison d'être dans l'esthétique du compositeur français. En effet Wagner exprime ce qu'il y a de ténébreux, de chaotiquement abondant, de dangereusement individualiste dans le Romantisme allemand ; pas tout, évidemment, mais ce Romantisme qui a conduit directement à la conception du "Surhomme" et à la dictature. Et ce pessimisme fondamental qui enchaîne les personnages wagnériens, est loin du concept de clarté "méditerranéenne" de l'art de Milhaud, il en est même aux antipodes<sup>108</sup>.

Avec quels musiciens de sa génération Claudiel a-t-il donc été en contact ? S'il affirme avoir effectivement fréquenté Debussy dans les années 1889<sup>109</sup>, on ne peut que rêver sur ce qu'aurait donné un travail commun avec le futur

---

<sup>106</sup> ibid.

<sup>107</sup> cf. le livre de François Porcile, ouvrage cité, tout particulièrement p.21 sqq. à propos d'Emmanuel Chabrier, p. 66 sqq. à propos de Vincent d'Indy.

<sup>108</sup> Questo astio verso Wagner, che è il musicista più tartassato negli scritti e nelle interviste che Milhaud abbia dato alle stampe, ha una ragione di essere nell'estetica del compositore francese. Giacché Wagner esprime quel che c'è di tenebroso, di farriginoso, di pericolosamente individualista nel romanticismo tedesco ; non tutto, naturalmente, ma quel romanticismo che portò dritto alla concezione del "superuomo" ed alla dittatura. E quel pessimismo di fondo, che incatena i personaggi wagneriani, è lungi dal chiaro concetto "mediterraneo" della arte di Milhaud, anzi ne è agli antipodi. Antonio Braga, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 15

<sup>109</sup> celui-ci faisait partie du cercle amical dans lequel frayait sa sœur Camille.

mélodiste mallarméen, d'autant plus que l'on était là dans la période du poète où l'influence de Mallarmé était déterminante :

J'ai été en contact avec le théâtre chinois pour la première fois à l'exposition de 89. Il y avait à ce moment-là des acteurs annamites que Claude Debussy avait également beaucoup admirés. J'ai vu ça dans les Souvenirs de Debussy et de Debussy lui-même parce que j'ai connu un peu Debussy. Nous sympathisions beaucoup l'un avec l'autre<sup>110</sup>.

Si cette relation inattendue fut infructueuse sur le plan artistique, c'est un musicien qui se situe dans la double lignée franckiste et wagnérienne qui va solliciter le poète. En effet, Florent Schmitt<sup>111</sup>, exact contemporain de Claudel, a eu comme projet, bien avant Milhaud, de travailler sur le texte de *Tête d'Or*. Claudel a proposé plusieurs solutions au compositeur, solutions qui lui paraissent toutes autant qu'elles sont, très difficiles à réaliser. D'un côté une Suite d'orchestre avec le danger "d'une ampleur démesurée" et on sent poindre une certaine angoisse lorsqu'il interpelle directement Florent Schmitt sur ses intentions : "penseriez-vous mettre mes vers tels quels en musique ?"

:

Mais je vous avoue que cela me semble bien difficile. Je vous avoue même que quand j'écoute mon drame, j'entends la voix humaine et nullement un chant. La musique est femme et le sujet même de mon drame est le triomphe de ce qu'il y a de plus irrémédiable dans le mâle. L'élément essentiellement viril, primordial et impair<sup>112</sup>.

Lorsque Milhaud rappelle que Claudel a été "très froissé que Schmitt ne soit jamais allé le voir à ce sujet"<sup>113</sup>, il nous faut bien comprendre que l'écrivain ne voit qu'une manière de travailler avec un musicien, celle qui permet d'échanger sans arrêt propositions et suggestions. Philippe Berthelot en était lui aussi persuadé. Celui qui deviendra Secrétaire général du Quai d'Orsay et qui fut un des soutiens fervents du poète diplomate s'en fait l'écho dans une

---

<sup>110</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, (op. cité) p. 179

<sup>111</sup> (1870-1958)

<sup>112</sup> Paul Claudel, lettre à Florent Schmitt à propos de *Tête d'Or*, datée de Tien-Tsin le 28 février 1909, in *Cahiers Renaud-Barrault* n° 27, Paris, Juillard, octobre 1959, p. 49

<sup>113</sup> lettre du 29 octobre 1912



lettre au Consul de Tien Tsin auquel il conseille de prendre un congé pour rejoindre Paris, envisager les possibilités d'une affectation nouvelle et veiller à la représentation projetée au Théâtre d'Art de La Jeune Fille Violaine. :

Pour Florent Schmitt, comme pour Mlle Kalff<sup>114</sup>, il me semble que votre prochain retour vous mettra mieux à même de décider vous-même après avoir causé avec les demandeurs<sup>115</sup>.

Cette communauté de vue qui se construit dans la confrontation permanente d'idées, dans une suite de débats perpétuellement relancés, c'est justement ce qui va être l'histoire de l'amitié qui s'échafaude entre le jeune homme et son aîné. Si le vieillard de 83 ans déplore que ses fonctions diplomatiques l'aient éloigné de la métropole et lui ait fait, par exemple, négliger l'affection fraternelle d'André Suarès, il développe en même temps une conception de l'amitié exigeante et fructueuse qui s'applique à la relation nouée avec Milhaud :

Une amitié ne s'explique jamais que par des rapports assez fréquents. Ça a été le malheur de ma vie justement que j'aie toujours été un absent, un étranger, que je n'aie connu les différentes personnes avec qui j'étais en contact que, en quelque sorte par la tangente ; une amitié nécessite pas mal de temps, pas mal d'échanges de toutes sortes pour qu'elle puisse s'affermir et se consolider<sup>116</sup>.

Aussi bien dans ses rapports privés que dans ses déclarations publiques, Milhaud a toujours affirmé haut et fort combien étaient solides les liens amicaux qui l'attachaient au poète. Dans l'échange épistolaire publié on trouve en 1931 la confidence suivante :

[votre amitié] est la plus précieuse que je possède, comme votre longue collaboration est, vous le savez, le meilleur de ma vie de musicien<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> qui projetait de monter la pièce au Théâtre d'Art

<sup>115</sup> Lettre de Philippe Berthelot à Paul Claudel du 9 mai 1909, in Gérald Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, p. 146, éditions Robert Laffont, coll. Biographies sans masque, 1988, 475 pages.

<sup>116</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, (op. cité) p. 288

<sup>117</sup> 7 octobre 1931, lettre de Darius Milhaud à Paul Claudel, p. 189, *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud*, ouvrage cité

Dans les quelques mots que Milhaud fait publier dans le Figaro littéraire lorsqu'il apprend la mort de Claudel, transparaît l'émotion de l'ami éloigné puisqu'il se trouve encore aux USA à ce moment-là :

Ses amis perdent l'appui solide de son affection fidèle. (...) Le grand bonheur de ma vie de musicien a été de rencontrer Claudel dès 1912 et d'avoir pu collaborer avec lui à une longue série d'œuvres qui s'échelonnent jusqu'en 1955. [...] <sup>118</sup>

À la lecture de la correspondance échangée entre les deux hommes, on ne peut que souscrire au sentiment de Jacques Petit, maître d'œuvre de la publication de ces documents précieux :

Cette correspondance nous intéresserait moins si elle n'était le reflet d'une amitié ; elle naît très vite, tandis que s'estompe la différence d'âge encore sensible dans les premières lettres, et ne connut ni heurts ni lassitude. (...) Le contact quotidien pendant les deux années passées au Brésil donne à cette amitié une nuance d'intimité —on dirait de camaraderie, si ce mot ne semblait péjoratif— bien rare chez Claudel <sup>119</sup>.

Claudiel semble avoir été d'emblée séduit par le type de musique révélant chez Milhaud une personnalité hors du commun. En témoignent deux lettres, celle que Claudel rédige à l'attention de Jammes, et celle que Claudel rédige pour que le jeune musicien prenne contact avec celui qui était alors son ami, André Gide :

J'ai eu un grand plaisir de faire la connaissance de M. Milhaud. C'est un garçon qui me paraît doué, et même remarquablement. Nous avons exclusivement parlé musique, mais je le retrouverai <sup>120</sup>.

Cher ami, il y a un jeune juif d'Aix nommé Darius Milhaud qui désire vivement faire votre connaissance. Il a fait des mélodies sur des poèmes de Jammes et de moi et il voudrait en faire sur les vôtres. C'est un garçon très doué, plein de force, de rythme et de virilité, ce qui est rare chez les musiciens d'aujourd'hui. Je vous serai reconnaissant si vous

---

118 "L'adieu de Darius Milhaud", article paru dans le Figaro Littéraire du 12 mars 1955, cité dans *Cahiers Paul Claudel* n° 3, p. 349

119 *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, *Cahiers Paul Claudel* n° 3, Gallimard, 1961, introduction par Jacques Petit, p.30

120 Lettre de Claudel à Jammes cité p. 267 dans la correspondance *Claudiel-Milhaud* (ouvrage cité).

voulez bien lui faire bon accueil. Je vous serre la main :  
Paul Claudel<sup>121</sup>

Milhaud, avec des termes presque identiques à ceux qu'il utilisera dans la lettre ultérieure citée ci-dessus, célèbre dès 1928 la qualité d'une amitié plus que toute autre précieuse, amitié toute fondée sur le travail artistique commun :

Votre collaboration est la chose la plus précieuse de ma vie de musicien. Quel bonheur de vous avoir rencontré dès 1912 alors que je prenais conscience de mes forces. À présent, nous en récoltons les fruits.<sup>122</sup>

On comprend peut-être mieux à partir de tous ces documents le prémonitoire : "Ah ! Ah ! de Florent Schmitt !!" qui accompagnait la lettre adressée à Armand Lunel. Les personnalités artistiques de ces deux musiciens sont aux antipodes. Le jugement de Milhaud sur Schmitt est catégorique et sans appel, même si, on le verra, il faut nuancer ces propos fortement polémiques. À propos de l'exécution de Mirages aux concerts Koussevitzky "que la notice de M. P.O. Ferroud n'arrive pas, malgré sa déférente ardeur, à nous faire accepter"<sup>123</sup>, Milhaud règle des comptes avec ce qu'il considère être des relents du wagnérisme et dénonce ce qu'il désigne comme impasse :

La tragique chevauchée notamment nous ramène à l'époque où l'on pouvait subir celle des Walkyries ou plutôt des œuvres de la qualité de *Lénore* de Duparc, pour ne pas citer *Le Roi des montagnes* de Grieg. Nous nous trouvons vraiment en face d'une expression musicale appartenant à un passé irrémédiablement fini, qui a abouti à une impasse. Et cela nous paraît d'autant plus évident lorsque nous entendons une œuvre comme le *Concerto* de Stravinski (sic) qui nous montre l'avenir [...] avec les fortes traditions de l'architecture de Bach, enfin resserrées et solidement imposées à une génération dont la sobriété et la simplicité seront les qualités les plus authentiques.<sup>124</sup>

---

121 Paul Claudel et André Gide, *Correspondance (1899-1926)* Préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1949, 399 pages, Lettre n° 150 du 9 octobre 1913, p. 212

122 Lettre de Darius Milhaud à Paul Claudel d'août 1928, *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 100

123 Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p.83, article du *Courrier Musical* à propos du concert du 29 mai 1924

124 *ibid.*

D'ailleurs en 1946, Milhaud reprendra même à son compte la boutade d'Érik Satie :

Si Satie a écrit quelque part : "Jeunes musiciens, tuez-vous plutôt que d'orchestrer comme Florent Schmitt", en leur proposant Socrate, il offre à la jeune musique son salut<sup>125</sup>.

Soit dit en passant de quel œil doit-on lire la filiation qu'il dessine pour les membres du Groupe des Six et en particulier pour Arthur Honegger qui ne collaborera avec Claudel que bien plus tard ?

Nous avons tous subi des influences et des traditions différentes : Auric celle de la *Schola* et de Chabrier ; Durey celle de Satie et de Ravel ; Honegger celle de Wagner, de Richard Strauss<sup>126</sup> et de Florent Schmitt<sup>127</sup>, Poulenc celle de Mozart et de Stravinski (sic) ; Tailleferre celle des impressionnistes français ; je sais que pour ma part je dois beaucoup à Berlioz et à Albéric Magnard<sup>128</sup>.

Ce qui n'empêche pas paradoxalement Milhaud de rendre hommage à celui qu'il avait connu dès après la première guerre au cours des rencontres du dimanche soir dans le salon des Godebski<sup>129</sup> :

La musique de Schmitt et la mienne n'ont pas toujours fait bon ménage. Nous nous sommes souvent réciproquement maltraités dans nos articles de critique, mais ce que j'aime dans le caractère de Schmitt, c'est que cela n'a jamais nui à nos excellents rapports, qui ont toujours été extrêmement

<sup>125</sup> *Notes sur Érik Satie*, in *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p.145

<sup>126</sup> "Strauss qui fait pousser à l'orchestre des "mugissements de vache marines en délire" et dont l'Electre a toujours l'air "de gratter la terre comme une chatte qui cache ses excréments" rappel de la lettre à Léo du 29 octobre 1912

<sup>127</sup> ! (souligné par nous)

<sup>128</sup> Darius Milhaud, *Petit historique nécessaire* (1922), p.112, in *Notes sur la musique*, ouvrage cité.

<sup>129</sup> Florent Schmitt était un familier du salon des Godebski, rue d'Athènes, comme l'atteste le tableau fort connu de Georges d'Espagnat de 1910 : "Réunion chez les Godebski" (musée de l'Opéra)

"Cipa Godebski, le frère de Misia Edwards qui travaillait au Foyer, m'invita à aller le voir ; Ida, sa femme, et lui recevaient régulièrement tous les dimanches soirs." Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 58, chapitre X *La guerre*

"Dans le salon des Godebski régnait un climat artistique plus austère (*que dans celui de Misia*). À l'époque et au cours des années à venir, les écrivains Valéry, Gide, Larbaud, Joseph Conrad et Arnold Bennett ; les peintres Vuillard et Bonnard ; Gallimard l'éditeur et Vollard le marchand de tableaux ; les compositeurs Satie et Milhaud, Poulenc et Stravinsky, -tous allaient grimper l'escalier pour boire une tasse de thé et bavarder agréablement. in Arthur Gold et Robert Fitzdale, *Misia, la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, Folio 1981, p. 127

cordiaux. [...] J'ai toujours eu un vif plaisir à voir Schmitt. Ses boutades m'enchantent et j'apprécie énormément d'avoir toujours pu le voir sans aucune gêne, même après des articles que j'ai écrits et qui auraient très bien pu l'inciter à me tourner le dos. C'est ce qui me permet de parler de lui très librement. Les divergences d'esthétique ne devraient pas nuire aux plaisirs de la conversation, des discussions même et surtout à l'admiration que l'on peut porter pour quelqu'un dont on s'est senti malgré tout éloigné pendant longtemps.<sup>130</sup>

La courte rivalité des deux compositeurs autour de l'œuvre de Claudel, au-delà de son côté anecdotique est révélatrice des lignes de force, qui irrésistiblement vont mêler deux destins artistiques. En effet, la collaboration exemplaire de Claudel et Milhaud a le privilège de nous permettre de suivre l'interaction de deux univers qui entrent en profonde résonance :

Milhaud et Claudel se rencontrèrent sur le plan formel et en outre dans un penchant bien installé pour les grandes errances, l'opulence et la redondance. [...] Ni l'humour grotesque de la pièce satirique de Claudel, *Protée*, ni la sphère élégiaque et impressionniste du cycle lyrique *Connaissance de l'Est* n'étaient entrés, dans le passé, en conflit avec la manière d'écrire de Milhaud. Sans effort notable, il changeait son type de langage pour l'adapter à la large échelle d'expression claudélienne<sup>131</sup>.

Peut-être est-il un peu trop simple de ne voir dans l'entente paradoxale des deux artistes que la rencontre de deux ruptures parallèles avec les codes esthétiques dominants, le symbolisme pour la poésie et l'impressionnisme pour la musique. À la question récurrente qui porte sur les raisons qui ont poussé ces deux artistes à emprunté des voies novatrices, Jeremy Drake répond en effet peut-être un peu rapidement :

---

<sup>130</sup> Darius Milhaud, *Souvenirs de 1937*, première publication dans le N° 1 de la Revue *Intemporel*, janvier-mars 1992, repris dans *Darius Milhaud, Portrait(s)*, 1998, ouvrage cité

<sup>131</sup> Milhaud und Claudel begegneten sich im Formalen außerdem in einem ausgeprägten Hang zu Weitschweifigkeit, Opulenz und Redundanz. [...] Weder der groteske Humor von Claudels Satyrspiel *Protée* noch die elegische, impressionistische Sphäre des Lyrikzyklus *Connaissance de l'Est* hatten in der Vergangenheit mit der Schreibweise Milhauds kollidiert : ohne erkennbare Mühe verwandelte er sein Idiom der breiten Ausdrucksskala Claudels an. Jens Rosteck, *Darius Milhauds Claudel Opern Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle, Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*, Laaber Verlag, 1995, 405 pages, p. 5

La réponse tient à l'attitude esthétique que les deux hommes ont adopté contre le symbolisme en poésie et contre l'impressionnisme en musique<sup>132</sup>.

Il faut bien comprendre que cette rencontre ne faisait que précipiter des évolutions latentes et que plutôt que d'entrer dans une bataille contre la tradition ou la mode, elles permettaient que se développent des facultés créatrices qui vont donner à chacun des artistes, dans le domaine qui lui est propre, les possibilités d'invention dont il nous faut saisir les différentes étapes.

"La variété de l'inspiration"<sup>133</sup> de Milhaud, si elle est un gage de richesse artistique, est aussi un redoutable obstacle pour l'étude exhaustive des entreprises communes. Les œuvres dramatiques ont surtout jusqu'ici retenu l'attention de la critique<sup>134</sup>, notre propos privilégiera, sans viser à l'exhaustivité, les œuvres plus intimes "les très belles pages [...] sur certains de mes poèmes"<sup>135</sup>, qui ne nécessitent pas de mise en scène et qui ponctuent de manière significative un dialogue que la mort même du poète ne saurait, pour Milhaud, interrompre.

### 7.3 Les sept poèmes extraits de la *Connaissance de l'Est*, prolégomènes d'une collaboration sans faille

#### 7.3.1 Une rencontre décisive avec un texte d'exception.

Armand Lunel, en ouvrant son armoire à reliques, à l'occasion de la mort de Claudel, note l'importance toute particulière que le recueil *Connaissance de l'Est* a revêtu pour les deux jeunes gens :

1955 ! Le Maître n'est plus de ce monde. Je remonte par le souvenir 44 ans en arrière. 1911 ! L'année où Darius Milhaud lui-même informé par Francis Jammes découvrit et me fit découvrir *Connaissance de l'Est*, dont il décida aussitôt de mettre quelques poèmes en musique, en même temps qu'il achevait la composition de son premier opéra *La Brebis Égarée*.

---

<sup>132</sup> (Why ?) The answer lies in the aesthetic stand both men had taken against symbolism in poetry and impressionism in music. Jeremy Drake, *The operas of Darius Milhaud* (ouvrage cité) p. 27

<sup>133</sup> *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, Cahiers Paul Claudel n° 3*, Paris, Gallimard, 1961, introduction par Jacques Petit, p.25

<sup>134</sup> cf. les livres de Jeremy Drake et de Jens Rostek déjà cités.

<sup>135</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, (op. cité) p. 330

J'ouvre mon armoire aux futures reliques ; j'en retire dans la collection des manuscrits de Darius Milhaud, le premier en date sur Japon impérial grand aigle :

La Nuit à la Vérandah<sup>136</sup>

Paul Claudel, consul

D.M.

Parachevé à Paris le 21 avril 1912, jour de Saint Parfait<sup>137</sup>.

Ce qui revient dans la mémoire de l'écrivain, très frappé par la mort du poète, c'est une expression qui avait déclenché leur émerveillement : "l'ébullition de voyelles"<sup>138</sup>:

Ah ! cette ébullition de voyelles, qui se révélait à nous comme le bouillonnement contenu du lyrisme à la fois le plus pur et le plus savoureux que jamais oreille humaine avait pu capter jusqu'à ce jour, nous commencions ainsi, pour ne plus en finir, à nous en délecter<sup>139</sup>.

La révélation qu'est, pour Milhaud, ce verbe inspiré, et au sens propre inouï, est la clef pour comprendre l'enracinement du compositeur dans une parole poétique qui va décider de son devenir d'artiste :

Ce que je voudrais seulement mettre en lumière, c'est l'action extérieure, ce coup de foudre, pareil à la décharge de la torpille socratique, que la lecture (à haute voix ! ) des poèmes et des drames de Claudel provoqua sur les adolescents provençaux que nous étions, tous deux littéralement affamés de poésie, mais qui n'avions encore trouvé pour l'apaisement de cette fringale que Lecomte de Lisle et Maeterlinck<sup>140</sup>.

On comprend par ces lignes que Connaissance de l'Est ne constituait pas simplement la découverte littéraire d'un talent nouveau. En parlant "de coup de foudre semblable à la torpille socratique", Lunel met en jeu la vision même du monde entraînée par cette "suite d'exercices, ou poèmes (sic) en

---

<sup>136</sup> sic

<sup>137</sup> Armand Lunel, *Souvenirs, Découverte de Paul Claudel*, p. 553, *Nouvelle Revue Française* du premier septembre 1955, "Hommage à Paul Claudel". Armand Lunel a tronqué volontairement la dédicace, l'explication en est donnée dans la publication posthume *Mon ami Darius Milhaud*, éditions Edisud, 1992, p. 41, voir ci après le chapitre consacré à Armand Lunel

<sup>138</sup> [...] J'entends cette nuit le chœur ininterrompu des rainettes, pareil à une élocution puérile, à une plaintive récitation de petites filles, à une ébullition de voyelles. in *Connaissance de l'Est*, p.64, Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 1026 pages.

<sup>139</sup> Armand Lunel, *Souvenirs, Découverte de Paul Claudel*, p. 553.

prose"<sup>141</sup>, leur portée philosophique. Au-delà de l'exotisme de textes écrits en Extrême Orient, Milhaud a su percevoir l'entreprise par laquelle Claudel proposait une appréhension nouvelle des choses. La réaction de Claudel est symptomatique : en remerciant le compositeur d'avoir évité une "couleur locale chinoise", le poète percevait d'instinct la sympathie de sensibilité qui transparaissait dans la lecture musicale de Milhaud.

C'est peut-être Julien Green<sup>142</sup> qui en livrant, avec retenue et pudeur, quelques années après l'époque évoquée par Lunel, l'effet provoqué par cette découverte, permet de saisir dans toute sa fraîcheur l'action révolutionnaire de cette "vision d'après nature"<sup>143</sup> :

Les mots dans ces pages sont assemblés de telle sorte que par je ne sais quels sortilèges, l'esprit libéré s'échappe et redécouvre la grande route qui passe entre les étoiles. Ce livre magique, c'est le témoignage d'un homme qui a su vivre ailleurs. Un homme de chair pourtant, mais quand il ouvre la bouche, le grand Claudel de 1900, des murailles s'évanouissent qui me retenaient prisonnier et il me semble que l'univers se replonge dans la fraîcheur des premières aurores. Livre secret qui nous mène hors du temps, une pluie jeune comme le monde y murmure doucement. On ne peut comparer ce livre à d'autres livres car il est seul<sup>144</sup>.

Green essaye de trouver les mots qui puissent traduire la révélation apportée par ce recueil "hors normes" : il s'agit véritablement d'une relecture de l'univers, d'un arrachement au monde des habitudes et des conventions. Décidément, il ne s'agit pas de le considérer comme un texte poétique parmi d'autres. Et c'est bien cette portée incommensurable d'une poésie qui change la perception des choses qui a frappé le jeune Darius Milhaud. Comme en

---

<sup>140</sup> Ibid., p. 554

<sup>141</sup> Stanislas Fumet, *Claudel*, Pour une bibliothèque idéale, Gallimard, NRF, 1958, 252 pages, p. 178

<sup>142</sup> Julien Green sera professeur invité à Mills College en juillet 1944 en compagnie de Maurice Edgar Coindreau, il retrouve la famille Milhaud qu'il avait croisée sur le bateau de l'exil en juillet 1940 (mentionné dans *l'Album Julien Green*, iconographie choisie et commentée par Jean-Éric Green et légendée par Julien Green, Paris, N.R.F., Gallimard, 1998, p. 184), cf le *Journal* à la date du 2 juillet 1944, édition citée, p. 783

<sup>143</sup> Stanislas Fumet, *Claudel*, ouvrage cité, p.278

<sup>144</sup> Julien Green, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome VI, 1820 pages, *Journal*, 22 février 1943, p. 711



écho, Claudel, au soir de sa vie, confirme s'il en était encore besoin, l'importance que ce recueil a eue dans sa propre œuvre créatrice :

Je commençais à ce moment-là à prendre plaisir à la logique, à voir les choses s'exprimer d'une manière complètement rationnelle et raisonnable, parce que la raison et l'esprit de distinction jouent un rôle dans l'art comme partout ailleurs. (...) Presque partout, dans *Connaissance de l'Est*, vous voyez que l'intelligence et la raison interviennent. Il ne s'agit pas de description pure et simple, il s'agit d'une connaissance, il s'agit d'une compréhension<sup>145</sup>.

Tous ces témoignages concordent pour confirmer l'importance d'une révélation par laquelle le monde semblait de nouveau être redécouvert par la fonction génératrice du verbe qui l'exprime. Ce recueil est d'autant plus important dans le cas de Milhaud qu'il intervient à un moment crucial de son évolution et qu'il systématise les ruptures avec ce que le musicien avait produit jusque-là :

Chaque poème était un véritable petit drame animé d'un lyrisme contenu très émouvant. [...] Cette prose de Claudel m'apportait un élément robuste et passionné<sup>146</sup>.

Cette redécouverte du monde que soulignait Julien Green, Milhaud la traduit en incorporant le texte à sa propre vie. Nous en avons eu déjà témoignage lors du voyage en Espagne, n'oublions pas non plus comment Gide devient, avec Paludes, un des modèles d'expression du petit groupe amical rassemblé autour de Milhaud. La trinité Jammes, Gide et Claudel laisse percevoir son influence dans la manière d'être, y compris dans les occupations quotidiennes les plus triviales, d'un artiste ouvert aux influences rénovatrices d'un monde de la culture en pleine mutation. Là encore, le témoignage précieux d'Armand Lunel permet de vivre les différentes étapes de cette révélation initiatique :

À Aix, en vacances, dans nos familles, je me livrais à des déclamations frénétiques de la Cantate à trois voix devant l'élite aixoise frappée de la même stupeur qu'à l'audition du Premier Quatuor à cordes de Darius. [...] Mais quelle était donc cette puissance, cette magie, pour nous mettre, comme le

---

<sup>145</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, ouvrage cité, p. 155

<sup>146</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 33

disaient nos parents, dans un tel état ? Car nos réactions juvéniles gardaient quelque chose de la spontanéité enfantine. Je le souligne, une vraie magie, et par conséquent une ambivalence : la force alliée à la tendresse, la grandeur à la simplicité, la bonhomie au sublime, mais avec par surcroît l'élan d'un rythme vécu (...), un rythme d'une telle ampleur que nous le sentions accordé sur la respiration d'un géant ; et quel géant ! si gentil parfois et si malicieux ... Un magnifique Saint-Bernard, me dit Darius, lorsque je l'interrogeais sur le personnage de Claudel après leur première rencontre<sup>147</sup>.

Quelques années avant cette rédaction de souvenirs d'une lointaine adolescence, Milhaud rappelait à des auditeurs américains ces séances du dimanche où "ensemble (ils) découvraient des œuvres d'écrivains qui (les) remplissaient d'enthousiasme."<sup>148</sup> :

Chaque dimanche, Armand me lisait les premières pièces de Claudel, et sa voix s'élevait avec l'euphorie de leurs qualités dynamiques. Il lisait et relisait toujours le théâtre de ce mystérieux Claudel qui nous paraissait être une sorte de surhomme très lointain et inaccessible<sup>149</sup>.

### 7.3.2 La sensualité du mot

Que peut-on comprendre rétrospectivement à cette étrange et surprenante conversion qui va déterminer pour de longues années la figure du jeune compositeur ? Qu'apporte donc à la démarche artistique de Darius Milhaud la mise en jeu musicale de ces textes déroutants échappant aux catégories littéraires à la mode dans ce début du siècle ?

Insistons tout d'abord sur l'aspect oral de cette poésie. Alors que la poésie symboliste s'attarde à des jeux d'écriture qui se perdent dans les subtilités d'une versification virtuose, Claudel en dénonce le caractère artificiel,

---

<sup>147</sup> Armand Lunel, *Souvenirs, Découverte de Paul Claudel, Hommage à Paul Claudel ...*p. 555

<sup>148</sup> *My Music written for the theater*. Conférence inédite en anglais, datée de 1949 par Madeleine Milhaud (archives Milhaud). Jeremy Drake signale ce document à la page 219 de *Notes sur la musique* (ouvrage cité), il date cette conférence du 7 janvier 1943 elle a été prononcée à la Maison Française, Columbia University, États Unis: Together we discovered works of writers which filled us with enthusiasm.

<sup>149</sup> *Ibid*. Every sunday Armand would read Claudel's early plays to me, and his voice would rise with the intoxication of their dynamic qualities. He would read over and over again the theater of this mysterious Claudel who seemed to us to be a sort of super-human, faraway and inaccessible.

"essentiellement gnomique et mnémotechnique", où "l'arrangement des mots entre eux devient un jeu purement cérébral comme l'algèbre ou les échecs".<sup>150</sup> Henri Guillemin insiste tout particulièrement sur cette dimension essentielle de la création de Claudel, en rappelant que "même écrite, elle reste orale et audible avant tout."<sup>151</sup> Le plaisir des mots, c'est d'abord la "délectation" qui "résulte de la qualité intrinsèque de la matière utilisée, c'est-à-dire soit de la sonorité propre du vocable, soit d'un rapport de sonorités différentes, soit de la ligne mélodique de la phrase, soit des significations expresses ou latentes dont chaque mot ou chaque ligne de mots suivant un arrangement propre est chargé, soit de l'ordre, celui que j'appellerai de la troisième dimension, d'avancement ou de recul, suivant lequel ces significations nous sont présentées".<sup>152</sup> Cette délectation dans l'appréhension de la matière verbale était aisément perceptible pour des interlocuteurs éblouis par "ce paquebot fumant".<sup>153</sup> Adrienne Monnier a été frappée par la diction de Claudel, témoignant d'une approche très particulière de la substance sonore des mots:

(La parole de Claudel ne peut se) comparer qu'à l'action de manger ; elle se repaît des mots ; elle en éprouve le goût et en assimile la substance ; elle ne les savoure point avec longueur, mais elle s'en délecte avec force<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, p. 9 et 10, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité

<sup>151</sup> Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, ouvrage cité, p. 23

<sup>152</sup> Paul Claudel, *La poésie est un art*, in *Positions et propositions*, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 51

<sup>153</sup> selon le mot de Francis Jammes rapporté par Darius Milhaud, (*Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 40), ce terme avait déjà été évoqué dans la traduction anglaise par Milhaud de la conférence de 1943 : "A fuming steamer". Claudel semble appeler les métaphores de ses collègues écrivains ; Armand Lunel rappelle dans ses souvenirs que "Darius, pour mieux me préciser l'énorme nature (?) de Claudel le compara à "un magnifique Saint Bernard" (A.L. *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 46) et si Gide l'assimilait à un "marteau pilon", Charles-Albert Cingria " disait un jour, l'apercevant à la descente d'un train, "ce n'est pas un homme, c'est un astre", in Stanislas Fumet, Claudel, coll. *Pour une bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, p. 105

<sup>154</sup> cité dans Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, ouvrage cité, p.22

Paul Morand a éprouvé, lui aussi, le besoin de noter lors de sa première entrevue au Quai d'Orsay avec le diplomate alors en poste à Rome, cette surprenante élocution :

Que son aspect m'a surpris ! C'est un homme trapu sans cou ni poignets, qui est entré chez le Président du Conseil avec un caoutchouc jaune et des bottines boueuses, à croire qu'il avait couru les ruisseaux tout le jour ; une cravate toute faite, de vilaines lunettes et tout dépeigné. Et un curieux accent de terroir. Si Claudel savait ce que *Connaissance de l'Est* a été pour moi !

Il n'a rien de dominant au premier abord, si ce n'est une façon frappante de mastiquer sa phrase puis de cracher ses mots avec humeur et autorité<sup>155</sup>.

Cette caractéristique est, à n'en pas douter beaucoup moins anecdotique qu'elle n'en a l'air. Le poète lui-même célèbre "ce je ne sais quoi de moelleux et d'humide conféré par la salive aux mots que forme la bouche humaine."<sup>156</sup>

Les jeunes aixois avaient tout de suite compris qu'il s'agissait d'une poésie qui s'écoute, forgée dans une langue inédite qui explique la stupeur<sup>157</sup> de l'élite culturelle de l'époque :

Claudé est le seul avec Rimbaud (là est leur vrai lien) à avoir pris pour matière première de son art le français de l'Est, celui qui n'ayant pas accès à la littérature a mis son génie dans une parole dense et violente. Ce génie-là (...) montre dans *Tête d'Or* toutes ses vertus de dialogue et démontre dans *Connaissance de l'Est* qu'il est de tous les modes français, le plus apte à affronter la description<sup>158</sup>.

Claudé lui-même n'aura de cesse de rappeler la primauté du français parlé, trouvant des accents qui l'apparentent à Raymond Queneau !

Le français parlé est beaucoup trop oublié aujourd'hui au profit du français écrit, qui est un français artificiel et

---

<sup>155</sup> Paul Morand, *Journal d'un attaché d'ambassade*, Gallimard, 1963 (première édition 1948), 299 pages, 28 octobre 1916, pp. 47-48

<sup>156</sup> Paul Claudel *La Cloche, Connaissance de l'Est, Œuvre poétique*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 71

<sup>157</sup> rappelée par Pierre Brunel lorsqu'il rapportait les propos du début du siècle prétendant que "ce n'était pas du français"

<sup>158</sup> Jean Grosjean, Préface aux *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel, coll. Poésie Gallimard, 1957, p. 5

desséché et qui a apporté une contrainte détestable à notre "parlure" vivante, matière infiniment délectable<sup>159</sup>.

"Mettre en musique" ces "poèmes" obligeait à explorer des pistes inédites ; d'emblée le compositeur confrontait sa force créatrice à une œuvre qui n'avait rien de comparable et Milhaud a eu rétrospectivement conscience de la gageure que représentait ce traitement des textes de *Connaissance de l'Est* :

C'est par Francis Jammes que j'ai rencontré Claudel. En fait pendant la soirée tumultueuse passée dans la maison de ses vieilles cousines, j'avais chanté également quelques uns des "poèmes de la *Connaissance de l'est*" que je venais de mettre en musique. À cette époque le style de Paul Claudel, riche et intense, paraissait presque hermétique à beaucoup. L'idée d'écrire des mélodies pour cette prose tout à fait inhabituelle semblait relever pour moi du défi. Jammes avait été frappé par la correspondance entre le lyrisme de Claudel et mes accompagnements sonores<sup>160</sup>.

### 7.3.3. De la notion de rythme à celle de modulation

L'extrême sensibilité du compositeur à ces aspects révolutionnaires de l'écriture poétique permet, dans la prosodie, d'explorer les ressources d'une double liberté. Celle qui, d'une part, manifeste la sensualité artistique dans la matière verbale elle-même, comme nous venons de le voir, et celle qui, d'autre part, rompt délibérément avec les contraintes de règles métriques constamment ridiculisées :

(*En effet Claudel espère*) nous débarrasser une fois pour toutes de cet abominable métronome dont le battement de tournebroche couvre notre jeu et de la voix de cette vieille maîtresse de piano qui ne cesse de hurler à notre coude : -un -deux -trois -quatre -cinq -six<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Paul Claudel, *Du côté de chez Ramuz*, Œuvres en prose, Pléiade, ouvrage cité, p. 585

<sup>160</sup> conférence inédite déjà citée : *My Music written for the theater*, It was through Francis Jammes that I met Claudel. As a matter of fact, during the tumultuous evening spent at his old cousin's house, I had also sung several of the "poèmes de la *Connaissance de l'Est*" which I had just set to music. At that time, Paul Claudel's rich, intense style seemed almost hermetic to many people. The idea of writing melodies for this very unusual prose seemed to challenge me. Jammes was struck by the correspondance between Claudel's lyricism and my sonorous accompaniments.

<sup>161</sup> in *Réflexions et propositions sur le vers français : Parabole d'Animus et d'Anima ...* Claudel, Œuvres en prose, bibliothèque de la Pléiade, ouvrage cité, p. 30

L'importance du rythme dans un art qui s'efforce de "fonder en droit la prétention de la poésie à exercer connaissance"<sup>162</sup>, correspond aux recherches qui ont fait l'objet des premiers échanges de Milhaud et du poète admiré. C'est très probablement dès leur première rencontre que ces problèmes si souvent évoqués dans leur correspondance prennent corps.<sup>163</sup> Milhaud ne pouvait que se retrouver dans des convictions fortement affirmées dès l'Art Poétique.<sup>164</sup> Si bien que l'affirmation "Pas de poésie sans un rythme" se doit d'être précisée ainsi : "mais le rythme ne se confond pas avec tel nombre stipulé [...] Le nombre doit être si parfait qu'il nous ôte l'envie de compter." On ne peut parler de mesure que "lorsqu'elle est à la fois plénitude sensible et introuvable"<sup>165</sup>. Si bien que cette notion essentielle de "rythme" est une des sources de l'engouement du musicien pour la production claudélienne "J'ai toujours aimé le rythme de la langue de Claudel, ce martèlement qui tombe et se soulève comme une vaste mer, ce lyrisme immense"<sup>166</sup>. En fait la ductilité de la pulsion musicale épouse, sans jamais altérer le texte, les fluctuations d'une phrase qui trouve "l'accord entre une dominante choisie à un point variable de la phrase et la cadence finale"<sup>167</sup>. Henri Guillemin propose de retenir, pour caractériser ce rythme qui échappe aux codes alors acceptés, la notion de modulation avancée par Claudel :

"Modulation" ; c'est le terme qu'en définitive Claudel préfère et trouve le plus juste pour désigner ce rythme de la phrase, ce nombre inconnu où réside le secret de la poésie<sup>168</sup>.

---

<sup>162</sup> Claude-Pierre Perez, *Voies pour la poésie, Claudel et la connaissance sensible*, Cahier de l'Herne consacré à Paul Claudel, ouvrage cité, p. 167

<sup>163</sup> cf. lettre à Léo

<sup>164</sup> par exemple au moment où Claudel évoque "l'état de la connaissance qui sera celui de l'âme séparée après la mort", le poète affirme : "Et de même qu'un vers dans sa mesure uniforme peut renfermer tous les rythmes et tous les êtres, de même toute la création pourra s'inscrire sur le mètre que l'âme constitue". *Art Poétique, Traité de la Co-naissance, Œuvre poétique*, bibliothèque de la Pléiade, ouvrage cité, p. 203

<sup>165</sup> Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, ouvrage cité, p.43

<sup>166</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 39

<sup>167</sup> Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, p. 36, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité

<sup>168</sup> Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, ouvrage cité, p.45

Une conversation du poète avec son exégète vient préciser le propos :

Rimbaud m'a révélé la modulation : la phrase avec son sommet quelque part et sa résolution finale et ces échos intérieurs des syllabes fortes dont la mémoire garde la trace<sup>169</sup>.

La notion de modulation met en avant "le dessin mélodique que crée tout au long de la phrase la succession harmonieuse des sonorités".<sup>170</sup> Les choix du poète le portent vers "une phrase sonore où les mots, par leur timbre et leur couleur rendent l'idée concrète et sensible".<sup>171</sup> Et c'est bien la perception immédiate de cet aspect essentiel de l'entreprise créatrice de Claudel qui a retenu l'attention de Milhaud, lorsqu'au tout début des années cinquante<sup>172</sup> il précise à ses auditeurs de la radio :

La langue de Claudel est un formidable tremplin. Sa métrique contient le musicien d'une façon implacable<sup>173</sup>.

Rien d'étonnant alors à ce que le recueil du compositeur relève d'une variété et d'une recherche de l'inspiration qui a frappé maints analystes (sans oublier les sentiments de Claudel lors de la première rencontre en 1912 !) :

Milhaud exalte la musique de ces poèmes en prose par une déclamation souple mais ferme et un accompagnement soutenu, varié. Pas de métrique étroite, pas de structure cyclique : le compositeur se laisse guider par les rythmes, la robustesse, l'élan, la passion, les intensités et la plénitude de chaque texte<sup>174</sup>.

#### 7.3.4 Statut du texte dans *Connaissance de l'Est* : une "zone indécise" entre prose et poésie

D'emblée, la distinction classique de la prose et de la poésie se pose pour Claudel, et pour Milhaud par ricochet, dans une toute autre perspective

---

<sup>169</sup> Propos d'une conversation de 1942 rapportés in Henri Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, ouvrage cité, p.45

<sup>170</sup> Yvette Bozon-Scalzitti, *Le verset claudélien-une étude du rythme (Tête d'Or)* Archives des lettres modernes, 1965, n° 63, édit. Minard, 70 pages, p.46

<sup>171</sup> *ibid.*, p. 60

<sup>172</sup> très précisément 1952, Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, *Avant-propos*, p. 13

<sup>173</sup> *ibid.*, p. 102

que celle acceptée comme allant de soi parmi les gens faisant alors autorité dans le domaine littéraire, nous l'avons déjà vu. Si le poète donne comme caractéristique de la prose une langue "où les éléments primordiaux de la pensée sont en quelque sorte laminés et soudés, raccordés pour l'œil et leurs ruptures natives sont artificiellement remplacées par des divisions logiques", c'est pour mieux désigner la poésie comme "le lingot (qui) a été accepté comme tel et soumis seulement à une élaboration additionnelle"<sup>175</sup>. La distinction peut paraître schématique dans un désir de classification et d'opposition, mais Claudel ouvre un autre domaine de recherche lorsqu'il précise qu'il existe "une zone médiane indécise" et que cette "séparation entre les deux catégories de l'expression humaine " exprime "les tendances divergentes et les différences extrêmes"<sup>176</sup>. En effet "cette zone médiane indécise [...] est surtout vraie pour la littérature française où la poésie n'est souvent que de la prose "montée", tandis que la prose de son côté est toute chargée et agitée de vers infus."<sup>177</sup> Depuis Fou-Tchéou, en 1903, Claudel revendiquait déjà l'originalité de son écriture et réclamait de son interlocuteur un examen de sa production selon des critères appropriés :

Ce sont des vers que j'ai écrits, quoi que vous en pensiez, et non pas de la prose. Quelques explications à ce sujet :

Quand vous écoutez des gens parler, spécialement un orateur qui poursuit un long discours, vous notez que sa parole est interrompue de moment à autre par la nécessité de reprendre haleine. Ces aspirations seront plus rares ou plus fréquentes suivant le sentiment qui l'anime, passionné ou dialectique. En dehors de la signification que les mots comportent, elles nous rendent sensibles l'émotion de celui qui les profère (ce qui est une chose toute différente), et qui en est la source, nous assistons au travail même de leur élaboration. [...] Je définis mon vers une expiration, un testament intelligible, ou plus précisément, cette action double et réciproque par laquelle l'homme absorbe la vie et

---

174 Christian Goubault, in *Guide de la mélodie et du Lied*, article *Darius Milhaud*, Paris, édit. Fayard, coll. "Les indispensables de la musique", ouvrage cité, p. 434

175 Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français* (ouvrage cité). p. 4

176 *ibid.* p. 5

177 *ibid.*



restitue une parole intelligible. Il est notre vie elle-même, notre rythme essentiel par quoi nous vivons et nous sommes<sup>178</sup>.

Gilbert Gadoffre a tenté de comprendre comment, dans ce recueil, Claudel a redéfini une manière d'écrire, s'est forgé un outil linguistique original dont il lui fallait conquérir la maîtrise. "Pourquoi le lyrisme claudélien a-t-il besoin de s'épancher dans des textes en prose"<sup>179</sup> ? Reprenant l'expression de Claudel lui-même, le commentateur attentif au jeune Claudel immergé dans l'univers extrême-oriental estime que le poète, à travers ce texte "change de banquette"<sup>180</sup>, il délaisse l'inspiration théâtrale qui fut la sienne pour tourner le dos à la nostalgie et "passer à l'exploration"<sup>181</sup>.

De quel œil Milhaud pouvait-il aborder ces textes ? Par le fait même que Claudel s'écarte délibérément d'une norme littéraire acceptée et reconnue, il impose de reconsidérer la façon dont peut se mettre en place l'acte de lecture lui-même. Le problème se pose ici avec une acuité particulière dans la mesure où *Connaissance de l'Est* met la plupart du temps en avant (et principalement dans les morceaux choisis par Milhaud) un "Je" qui se trouve au centre de l'appréhension d'un monde étrange et fascinant, qu'il s'agit de définir, de comprendre, de connaître<sup>182</sup>, de chanter. Si bien que le statut ambigu du "Je" des poèmes en prose de *Connaissance de l'Est* met en jeu l'expérience autobiographique du poète dans sa découverte de la Chine, une expérience autobiographique dont l'autre aspect, plus tardif, est à trouver dans *Partage de Midi* :

---

<sup>178</sup> Lettre de Paul Claudel à Georg Brandes du 24 août 1893 citée in *Œuvres en prose*, ouvrage cité, Notes, p. 1407

<sup>179</sup> Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par Gilbert Gadoffre, Paris, Mercure de France, 1973, 390 pages, *Introduction*, p. 15

<sup>180</sup> selon l'expression même de Claudel

<sup>181</sup> *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par Gilbert Gadoffre (ouvrage cité)

<sup>182</sup> c'est-à-dire de développer ce que Claudel appelle la "co-naissance" dans son *Traité de la Co-naissance* dans *L'Art poétique*, ouvrage cité.

Exil, contemplation, passion de l'Asie, : le *Je* de *Connaissance de l'Est* s'affirme comme sujet de cette triple expérience dont le Je-Mesa se dit lui aussi sujet<sup>183</sup>.

Cette expérience autobiographique n'est pas simplement la découverte d'un pays et d'une civilisation étrange et étrangère, c'est surtout une mise à l'épreuve d'un "Moi" à la recherche de lui-même, tout d'abord dans l'expérience de la plus extrême solitude, dans le désarroi d'une écriture littéraire à la recherche d'elle-même et enfin dans les affres du drame passionnel sublimé dans *Partage de Midi*. C'est en utilisant la parabole d'Animus et d'Anima, "l'esprit et l'âme"<sup>184</sup>, qu'apparaît la dualité essentielle qui "travaille" l'expression du "Je" dans le texte poétique bien plus que les caractéristiques "grammaticales" ; le poète n'affirmait-il pas que "la faute grammaticale est le plus souvent le remède à une faute euphonique"<sup>185</sup> :

Rêver et penser sont les deux pôles entre lesquels oscille le "je" de la prose, qui réalise ainsi sur le mode personnel la parabole impersonnelle d'*Animus* et d'*Anima*. Ce faisant il transforme les oppositions externes en une tension interne, propre à son moi, entre une voix discursive et une voix intuitive. La prose claudélienne est donc propulsée par le pas fondamental d'un "Je" qu'anime en profondeur l'échange fondamental de ses deux inspirations critique et lyrique.<sup>186</sup>

Même si l'analyse de Marie-Victoire Nantet concerne des textes critiques plus tardifs de Claudel<sup>187</sup>, la dualité, qui accentue la tension dans l'écriture du poète, ouvre des perspectives dramatiques (au double sens du terme) dans une quête particulièrement exigeante. D'autant plus que pour Claudel, le poème, bien loin d'être "considéré comme une émersion" doit l'être "comme une lacune"<sup>188</sup> :

---

<sup>183</sup> Anne Ubersfeld *lit Paul Claudel, "Partage de Midi"*, édit. Temps Actuels, 1981, 131 pages, p. 15

<sup>184</sup> Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, p. 27, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité

<sup>185</sup> *ibid.*, p. 41

<sup>186</sup> Marie Victoire Nantet, *Quand Claudel dit Je*, p. 19, Revue *L'Herne* consacrée à Claudel, ouvrage cité.

<sup>187</sup> En l'occurrence *Paul Verlaine et Le chemin dans l'art*.

<sup>188</sup> Paul Claudel, *Jules ou l'homme-aux-deux-cravates*, *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p.852

Mais comme c'est ennuyeux quelquefois de parler avec des mots dont le meilleur est un à peu près et de ne pouvoir échapper pour les réunir à la phrase et à la grammaire ! Le sens ne passe que par les interstices<sup>189</sup>.

La ferveur avec laquelle Milhaud et ses amis les plus proches accueillent les textes de Claudel, trouve ici sa justification théorique, d'autant plus qu'en 1907, au moment où le poète publie conjointement *Connaissance de l'Est* et *l'Art Poétique*, "prend fin ce qu'on peut considérer la période non seulement de formation, mais d'élaboration d'une poétique tout à fait originale, qui ne variera plus jusqu'à la fin de sa vie"<sup>190</sup>.

On peut trouver comme un écho de cette adoption précoce et définitive d'une esthétique dans la démarche du compositeur. Milhaud est resté, lui aussi, fidèle à des options artistiques que ses maîtres du Conservatoire avaient précocement décelées (tout particulièrement Xavier Leroux aux dires de Milhaud lui-même !<sup>191</sup>). Cette stabilité parallèle, une fois acquise la maîtrise des moyens d'expression, dénote sans doute des tempéraments proches qui ont facilité l'approche et la collaboration amicale des deux artistes. Jeremy Drake est en effet frappé par la stabilité des idées adoptées très tôt par Milhaud :

Lorsque l'on considère l'ensemble des écrits de Milhaud, on remarque que, une fois assimilées diverses influences, tant

---

<sup>189</sup> *ibid.*, p. 859

<sup>190</sup> Anne-Marie Hubat-Blanc, *Paul Claudel*, Paris, coll. Référence, éditions Bertrand-Lacoste, 127 pages, 1994, p. 13

<sup>191</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 32.

Dans une lettre inédite à Léo Latil de mars 1911 (archives Milhaud), Milhaud rapporte une scène vécue au Conservatoire : "Hier, Leroux est venu à la classe et a trouvé mon devoir d'harmonie très mauvais !!!!! (et je l'avais travaillé !!!!!), il reconnaît que c'est contraire à ma nature ; il ne croit pas que ça puisse être nuisible mais il ne sait pas si je pourrai m'adapter. Moi, je suis bien tranquille, va, jamais les formules ne me prendront, mais reste à savoir si cela vaut la peine de s'en embarrasser. C'est si difficile après pour retrouver son idiosyncrasie et sa libre indépendance (Dukas et Debussy ont tellement lutté pour se débarrasser de ce bagage inutile) des types comme Ravel n'ont jamais pu s'habituer et ont toujours pataugé dans la scholastique, ils ont perdu leur temps en le faisant."

sur les plans littéraire, géographique que musical, les idées majeures ne changent point<sup>192</sup>.

Nous pouvons essayer de comprendre alors comment Darius Milhaud trouvait dans les textes de Claudel matière à alimenter des recherches qui tournaient délibérément le dos à la tradition d'un certain art de la "mélodie à la française" et qui alimentaient une exploration systématique des ressources de la prosodie, sans exclusive. Rappelons avant tout que :

la poétique claudélienne est une poétique de l'assemblage des faits : le modèle phrastique présuppose que chaque mot reçoit de l'ensemble des autres constituants de la phrase sa valeur propre. Au fond l'art n'imité la nature que parce que la nature est déjà écrite et possède un sens. [...] L'homme de parole, c'est-à-dire le poète est donc celui qui établit l'harmonie dans une création pénétrée en toutes ses parties, même les plus humbles, de l'être divin, tout panthéisme étant écarté par la notion de différence essentielle qui garantit la singularité de tout étant, et qui restitue au créateur, dans l'acte poétique même, cet être<sup>193</sup>.

À cette dimension cosmique de la création artistique répond l'émotion qui justifie la musique polytonale de Milhaud. À la question de Paul Collaer s'étonnant de l'utilisation précoce de cette technique d'écriture<sup>194</sup>, Milhaud répond :

Quand je me trouvais à la campagne, en pleine nuit, plongé dans le silence, et que je regardais le ciel, il me semblait au bout d'un instant que je sentais venir vers moi, de partout, de tous les points du ciel, de sous terre, des rayons, des mouvements ; et tous ces rayons portaient une musique ; chacune différente ; et cette infinité de musiques s'entrecroisaient, continuant à scintiller, tout en restant distinctes. C'était une émotion inouïe. J'ai toujours cherché à exprimer cette émotion depuis lors, ces milles (sic) musiques simultanées qui se précipitaient de toutes part (sic) vers moi ...<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Jeremy Drake, *Introduction*, p. 10, in Darius Milhaud *Notes sur la Musique*, ouvrage cité

<sup>193</sup> Didier Alexandre, "L'Art poétique de Paul Claudel : une poétique thomiste ?", cahier de *l'Herne*, article cité, p. 189 sqq.

<sup>194</sup> "mais enfin Darius, qu'est-ce qui vous a mené vers la polytonalité ; qu'est-ce qui vous a fait entendre cela avant que vous ne l'écriviez ?" Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.66

<sup>195</sup> *ibid.*, p. 67

Ainsi se rejoignent deux tempéraments dans une démarche parallèle qui permettait à Claudel de dire dès 1914 "Je crois en votre étoile, jeune homme !" <sup>196</sup> Cette correspondance de tempérament avait été déjà fortement soulignée par Frédérick Goldbeck l'année même de la mort du compositeur :

Chez lui <sup>197</sup>, la confiance en soi n'a jamais été un masque ou une attitude, ou même une seconde nature. C'est une certitude congénitale. Quand il se sentit incapable d'apprendre les règles de l'harmonie telles qu'on les enseigne au Conservatoire, il ne décida pas –comme d'autres rebelles– de se plaire à violer les règles : il décida simplement de les ignorer complètement. [...] Sa rencontre et l'association qui s'ensuivit avec Paul Claudel [...] renforça certainement cet état d'esprit. Car Claudel, forte personnalité et grand poète déjà célèbre, était apte à influencer Milhaud, étant son aîné de 24 ans. Et Claudel était candidement convaincu que chaque ligne écrite par lui-même était dictée par le plus pur esprit de poésie, et assez fréquemment par le Saint-Esprit <sup>198</sup>.

### 7.3. 5 Un recueil recomposé et intériorisé

L'ordre choisi par Claudel pour publier la suite des textes de la *Connaissance de l'Est* est l'ordre chronologique : de Juillet 1895 à octobre 1899 pour la première partie et de 1900 <sup>199</sup> à 1905 pour la deuxième partie. Gilbert Gadoffre a reconstitué avec soin et précision, à partir des agendas du poète, la longue maturation de textes qui, envisagés d'abord comme simples "exercices", sont en définitive des morceaux relevant de "poèmes en prose, qui à partir de *La Dérivation* envahissent le recueil." <sup>200</sup> Plus qu'une juxtaposition fortuite de notations éparses que justifieraient uniquement les dates de composition, cette "collection [...] de poèmes en prose

---

<sup>196</sup> *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, ouvrage cité, lettre de Paul Claudel à Darius Milhaud du 15 mai 1914, p. 44

<sup>197</sup> C'est-à-dire Darius Milhaud

<sup>198</sup> Frédérick Goldbeck, *Des compositeurs au XX<sup>e</sup> siècle –France, Italie et Espagne*, éditions Parution, 1988, traduction française d'un ouvrage en langue anglaise paru en 1974, p.137

<sup>199</sup> bien que le premier des neuf textes soit daté de 1902. Remarquons également qu'aucun de ces textes n'est accompagné de l'indication du mois de composition, contrairement à la plupart des textes de la première partie.

<sup>200</sup> Gilbert Gadoffre, *Introduction* à l'édition critique de *Connaissance de l'Est*, ouvrage cité, p. 15

admirables"<sup>201</sup> correspond à une quête où les différentes stations<sup>202</sup> sont autant d'épreuves vers une connaissance (co-naissance selon la notion développée par Claudel dans son *Art Poétique*) substantielle qui fait l'objet d'une conquête toujours remise en question :

Et je vous<sup>203</sup> ai dit que j'avais été frappé par une certaine peur de Dieu, et ce n'est que peu à peu, semble-t-il, que vous apprivoisiez l'été souverain et meurtrier et que vous montriez vraiment, dans *Connaissance de l'Est*, comme l'homme de la jubilation et non pas comme l'homme de la mélancolie et de l'abandon de la volonté. (...) Avant de vous sentir accepté dans la gloire de l'été, on a le sentiment que vous avez fait une découverte très importante et très douloureuse : c'est que le marcheur, le nageur – formes sous lesquelles vous vous représentez constamment – doit apprendre qu'on n'arrivera jamais, qu'il n'y a pas de port, qu'il n'y a pas autre chose que de brèves escales sur une route dont on ne connaît pas la fin, et que par conséquent cet édifice de la connaissance patiemment construit par l'esprit, eh bien cet édifice on ne posera jamais dessus le toit<sup>204</sup>.

Le drame initial<sup>205</sup> "étalé dans sa composition, donné dans son mouvement chronologique, retrace le progrès d'une exploration que doublent une évolution intérieure et –Gilbert Gadoffre l'a montré– une recherche littéraire."<sup>206</sup> Même si l'on sait maintenant par l'examen attentif des agendas du consul de Fou-Tchéou que la première rencontre avec Ysé date du 19 octobre 1899<sup>207</sup>, donc avant le moment où s'est manifesté le désir de fuir au couvent, la solitude de celui qui s'adonne à l'étude systématique et approfondie de la *Somme théologique* de Saint Thomas d'Aquin trouvera son

201 Anne Ubersfeld *lit Paul Claudel, "Partage de Midi"*, Paris, édit. Temps Actuels, 1981, 131 pages, p. 15

202 au sens religieux du terme.

203 Jean Amrouche s'adresse à Paul Claudel à propos de *Connaissance de l'Est*

204 Jean Amrouche in Paul Claudel, *Mémoire Improvisés*, dix-huitième entretien, ouvrage cité, p. 163

205 c'est-à-dire celui qui correspond à la première partie du recueil.

206 Jacques Petit, *Préface à Connaissance de l'Est*, 21 pages, collection Poésie/Gallimard, 1974, p. 9

207 cf. la préface de Gérald Antoine à l'édition Folio/Gallimard, 1994, de *Partage de Midi*, 35 pages, p. 10, cf également le commentaire de Gilbert Gadoffre du poème *La Terre Quittée*, p. 329, édition critique de *Connaissance de l'Est*. "Il n'en a pas moins fait connaissance avec Mme V.-sic- (qui deviendra Ysé) six jours avant son départ, comme en témoigne son Agenda en date du 19 octobre (1899)"

dénouement dramatique dans le refus de la vie monastique signifié par le père abbé de Ligugé<sup>208</sup> enjoignant à celui qui voulait s'adonner pleinement à la vie religieuse de revenir "pour l'heure à sa tâche de diplomate et à la Chine où la guerre des Boxers a créé une situation difficile"<sup>209</sup>. On sait que Claudel a été profondément meurtri par ce qu'il a considéré alors être un échec dans l'approfondissement de sa vie spirituelle. La première partie du recueil qui se clôt sur cet épisode douloureux porte les traces de ce cheminement :

Claudel poursuit moins dans ces textes une interprétation de la Chine ou du Japon, même s'il l'a cru à certains moments, qu'il ne se cherche lui-même<sup>210</sup>.

Les dates de la deuxième partie correspondent à la crise que Claudel aura beaucoup de mal à surmonter malgré les secours de la religion et la rédaction de *Partage de Midi*. Est-il encore utile de rappeler l'histoire de la liaison tumultueuse de Rosalie Vetch avec le jeune consul en poste à Fou-Tchéou ? La rupture torturante et inexplicquée du premier août 1904 laisse le poète en proie "à une crise aiguë de désespoir [...] qui connaît son paroxysme dans l'affreuse nuit de la Sexagésime (26 février 1905)"<sup>211</sup>. N'oublions pas non plus que peu de temps après leur rencontre, lors du séjour à Hellerau, Claudel confiera au jeune compositeur ami le secret brûlant du *Partage de Midi*<sup>212</sup>. Enfin, pour souligner encore l'intimité des deux artistes, il n'est pas inutile de rappeler également que Milhaud, comme Henri Hoppenot, sera le témoin lointain et involontaire, à Rio, de la réception de la lettre d'Ysé (lettre de Rodrigue ?) et du bouleversement d'un Mesa/Rodrigue dont la passion couve encore sous la cendre.

*Connaissance de l'Est* porte donc la trace d'un double drame, le pivot étant constitué par le retour en France et la tentative de renoncement au

---

208 lettre de l'abbé de Ligugé, datée du 27 septembre 1900, *ibid.*

209 *ibid.*

210 Jacques Petit, *Préface à Connaissance de l'Est*, 21 pages, collection Poésie/Gallimard, 1974, p. 13

211 cf. la préface de Gérald Antoine à l'édition Folio/Gallimard, 1994, de *Partage de Midi*, ouvrage cité, p. 16

monde profane à Solesmes et à Ligugé. Anne Ubersfeld, dans son petit livre si éclairant sur la pièce de théâtre qui "double" en quelque sorte les textes sur lesquels a travaillé Milhaud dans la deuxième partie du recueil, ajoute à cette complexe démarche biographique une perspective historique qui renforce la densité de textes décidément inclassables :

Quand Claudel, en 1899 quitte la Chine pour son congé en Europe, il a déjà fait le tour des ignominies qu'y commet l'Occident. Il n'a plus d'illusions et la fuite à Ligugé est aussi fuir cela que le petit paysan-bourgeois français, nourri de valeurs chrétiennes, ne peut plus supporter : d'être par état obligé de faire le lit des fauves. Mais cette fuite est une vraie fuite, il le sait ; aussi entend-il à son oreille le "Non" intérieur qui le renvoie à la Chine. Après quoi, revenu en Chine, il plonge, il se permet l'adultère, il se jette à corps perdu dans l'amour fou, il est compromis jusqu'au cou dans les petits trafics du mari d'Ysé ; et tout à coup, menacé dans sa carrière, il a une frousse de tous les diables. Moins tragique, plus simplement humain, plus fraternel en définitive que son Mesa puritain et criminel, Claudel aime les paysans chinois et ne se pardonne pas d'aider à les opprimer. Que l'on excuse cette "construction" biographique : elle aide peut-être à comprendre les réponses du *Partage*<sup>213</sup>.

Le Milhaud de 1912, et pour cause, est loin de ces précisions biographiques et des élucidations qu'un regard rétrospectif autorise. Comme il le fera pour l'œuvre de Latil, le compositeur choisit quelques textes et décide d'une disposition dans leur succession qui corresponde à son propre projet artistique. Il ne faut pas entendre par là qu'il procède à un montage de citations ou qu'il use de poèmes tronqués, nous ne sommes pas dans la même perspective que celle qui a présidé à la longue élaboration d'Alissa, autrement dit, il ne s'agit pas de métamorphoser un texte narratif en exaltation lyrique. La poésie se révèle dans l'équilibre de la phrase dont l'altération serait mutilation : tous les "poèmes" choisis respectent scrupuleusement la lettre des formulations de Claudel. Milhaud pousse même le scrupule jusqu'à donner deux versions du même texte, en l'occurrence "La nuit à la vérandah". Souvenons nous de la fièvre qu'il manifestait quand il

---

212 Entretien avec Madeleine Milhaud



recherchait les différentes éditions des textes de Claudel. Armand Lunel, en mobilisant les souvenirs de sa lointaine jeunesse, prenait un extrême plaisir à rappeler cette chasse aux livres et éditions rares.<sup>214</sup> La conséquence de cette "fringale" bibliographique permet à la musique de Milhaud de superposer deux versions du texte en ajoutant une deuxième portée pour la ligne mélodique réservée à la voix soliste, l'une pour la version donnée à la Revue Blanche en 1898, l'autre pour la version définitive du Mercure de France en 1907<sup>215</sup>. Armand Lunel évoque les "scrupules" de Milhaud qui prend en compte les différents états du texte.<sup>216</sup> Calquant son élocution sur la prosodie du poète, Milhaud parvient ainsi, en passant d'une version à l'autre, à faire glisser l'écho d'une même cadence en combinant rythme ternaire et rythme binaire dans la nomination des constellations et des planètes (les Portes et les Trivoies<sup>217</sup>) et leur évocation analogique empruntée à la Bible (Jupiter/un veau d'or<sup>218</sup>). La version primitive<sup>219</sup> du texte ne permettait pas ce parallélisme puisque la constellation "Les Rues" ne comporte que deux syllabes. Or la musique appelait déjà cet écho puisque la dernière syllabe accentuée du mot *Trivoies* (qui parachève un groupe propositionnel), premier temps de la mesure 24<sup>220</sup>, correspond à des arpèges surgissant du registre le plus grave du piano. Avec un savant décalage de la voix et de l'instrument dans le point d'orgue conclusif de la mesure 28, après un épisode soutenu par l'exploration arpégée des registres les plus aigus du clavier, le même schéma rythmique<sup>221</sup> se fait reconnaître sur une descente de quintes et de quarts qui s'apaisent dans la zone où avaient justement

---

213 Anne Ubersfeld *lit Paul Claudel, "Partage de Midi"*, ouvrage cité, p. 20

214 Armand Lunel, *Souvenirs, Découverte de Paul Claudel*, p. 554

215 Sept poèmes extraits de la *Connaissance de l'Est*, éditions Salabert, (réédition de 1991). 1. *La nuit à la véranda*, p. 7

216 Armand Lunel, *Souvenirs, Découverte de Paul Claudel*, N. R. F., *Hommage à Paul Claudel*, ouvrage cité, p. 554.

217 Mesures 23 et 24

218 mesure 28

219 c'est-à-dire celle de la *Revue Blanche* de septembre 1898

220 longue tenue sur une blanche à la voix

221 croches, triolet, blanche

commencé les arpèges ascendantes, donnant ainsi une cohérence quasi cyclique qui laisse mesurer un double travail, celui de Claudel d'abord qui minutieusement tente de rééquilibrer sa phrase<sup>222</sup>, celui du compositeur ensuite qui s'efforce d'obéir aux injonctions mélodiques et rythmiques du poète:

---

<sup>222</sup> L'on pourrait également insister sur le bénéfice vocal que Milhaud a retiré de l'inversion des voyelles fermées et ouvertes (*Je reconnais/j'ai reconnu* et *les Rues /les Trivoies* :     )

Je re-con-nais les Por-tes et les Rues. A l'en

J'ai re-con-nu les Por-tes et les Tri-voies. A l'en

droit le plus dé-cou-vert ga - gnant le point le plus

droit le plus dé-cou-vert ga - gnant le point le plus

haut Ju - pi - ter pur et vert mar - che comme un veau - d'or.

haut Ju - pi - ter pur et vert mar - che comme un veau - d'or.

Handwritten annotations: 25, 26, 27, 28, *quinté just*, *haute just*

Toute altération du texte écrit étant exclue, le choix de Milhaud va donner des perspectives d'interprétation, qui, pour être inattendues, ne sont pas surajoutées et ne relèvent pas du hasard. Notons d'abord que le musicien notifie explicitement à son public qu'il s'agit de textes poétiques et que cette production s'inscrit dans la continuité des recueils inspirés par les poèmes de

Léo Latil, de Francis Jammes ou des poètes romantiques précédemment étudiés. Claudel, en publiant son recueil en 1907, ne précise rien quant à la teneur de ce "petit livre" pour lequel Gide manifeste sa "grande admiration"<sup>223</sup> et l'on a vu combien étaient imprécises les intentions de l'écrivain quand il a commencé à accumuler ses "exercices", "notes de voyage", "photographies"<sup>224</sup>. Milhaud surajoute donc un titre qui revendique simultanément l'appartenance à un genre (la poésie) et le choix anthologique dans une œuvre à laquelle renvoie le musicien<sup>225</sup>. De plus en utilisant l'article défini féminin devant le substantif *Connaissance*, alors que le titre adopté par Claudel l'élude, Milhaud gauchit quelque peu la teneur et la portée du vocable puisqu'il lui prête une valeur quasi encyclopédique dans une quête de savoir sur un univers lointain. Le fait est d'autant plus paradoxal qu'on se souvient de la satisfaction de Claudel qui avait remercié Milhaud de ne s'être pas aventuré dans une musique exotique ! En outre on peut, bien sûr, considérer que l'article défini donne une valeur emphatique au titre du recueil, qu'il traduit l'admiration éprouvée par le jeune musicien en valorisant la singularité et l'originalité d'un texte révolutionnaire. Le livre est en quelque sorte sacralisé et l'approche musicale se teinte de sentiments de respect, de déférence, et de l'émotion d'avoir à faire partager à ses auditeurs l'enthousiasme pour une œuvre essentielle et paradoxalement méconnue dans le monde d'avant la Première Guerre mondiale.

La collection des soixante et un textes que compte le recueil de Claudel est donc prise comme un tout et la coupure entre la première et la deuxième partie est ignorée ; en conséquence, les poèmes retenus sont empruntés indifféremment aux deux périodes qui structurent le livre. Milhaud organise le cahier de ses mélodies en répondant à des exigences qui s'appuient sur les impératifs de la composition musicale prenant ainsi valeurs structurantes. Par

---

<sup>223</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 20 juin 1907, *Correspondance Claudel-Gide*, ouvrage cité, p. 75

<sup>224</sup> Gilbert Gadoffre, ouvrage cité, p. 14

<sup>225</sup> en parlant de "Poèmes extraits de ...", éditions Salabert, (réédition de 1991), p. 7

exemple, la dernière pièce du recueil *Dissolution*, de la seconde partie, en se situant entre la deuxième pièce *Décembre* et la quatrième *Ardeur*, toutes deux pièces de la première section, révèle des résonances inattendues dont Claudel lui-même, implicitement, a reconnu la valeur. En effet, alors que *Dissolution*, selon Gilbert Gadoffre termine *Connaissance de l'Est* par un "soutirage de la matière", qu'il assimile à "un point d'orgue", terminant ainsi "son recueil de la manière dont il avait si souvent terminé ses poèmes"<sup>226</sup>, Jacques Madaule écrit qu'avec *Dissolution*, "il est bon que le livre se termine ainsi, (...) dix ans de la vie du poète, joies et peines, sacrifices et péchés ont passé"<sup>227</sup>. On pourrait craindre alors que Milhaud, en choisissant de clore son cycle par *Le Point*, ne détruisît l'équilibre d'un ensemble à qui les échos sonores d'une conclusion manqueraient. Il n'en est rien puisque le poète ne ménage pas son témoignage d'admiration en écrivant au compositeur :

J'ai relu au piano avec ma femme vos poèmes de *Connaissance de l'Est* et nous en sommes ravis. [...] *Le Point* est d'une franchise de lignes magnifique<sup>228</sup>.

L'équilibre du cahier des mélodies de Milhaud est donc à rechercher bien plus dans le jeu sur des thèmes récurrents qui font alterner la double connotation du verbe et de la musique que dans la stricte observation d'un ordre chronologique, en l'occurrence inopérant. Par là Milhaud trouve d'emblée un principe organisateur qui correspond à la recherche qui fut celle du jeune Claudel de 27 ans, dans la quête d'une joie que le monde promet et qu'il refuse tout à la fois. Cette plongée au plus profond d'une poétique dont l'intensité ne fait que renforcer l'évidence, permet de saisir ce que seule l'appropriation artistique légitime : une logique d'organisation qui ne relève plus des règles de la "composition" au sens classique du mot :

---

<sup>226</sup> Gilbert Gadoffre, édition critique de *Connaissance de l'Est*, ouvrage cité, p. 368

<sup>227</sup> Jacques Madaule, *Le génie de Paul Claudel*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 1933, p. 148

<sup>228</sup> *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 44

Bien entendu il ne saurait être question ici de composition au sens où l'entendent les professeurs de rhétorique. L'ordre suivi par Claudel n'est ni l'ordre logique (on ne voit pas bien d'ailleurs ce qu'il pourrait être), ni l'ordre chronologique ; sans doute le premier poème évoque-t-il Ceylan qui est la porte de l'Extrême-Orient, mais je ne crois pas qu'il faille attacher à ce détail une importance excessive. C'est l'ordre mystérieux que les choses soutiennent entre elles par le fait seul de leur coexistence. Qui prétendrait qu'il n'y a pas d'ordre dans un paysage ou dans les traits d'un visage humain ? Mais cet ordre n'est pas un ordre analytique, parce que les choses ne s'y succèdent pas suivant la ligne droite ; c'est un ordre synthétique ou circulaire. Tout se groupe autour d'un centre ou d'une figure, comme un lieu géométrique ! Ce qui est le centre, ici, ce qui est le lieu géométrique de ces fragments épars, que seule la disposition inévitable du livre fait paraître successifs, c'est l'Extrême-Orient et c'est encore le poète lui-même, tel qu'il co-naît à l'Extrême-Orient et que l'Extrême-Orient co-naît à lui. "Et puis on doit sentir que derrière ce paysage il y a un drame qui passe. Il y règne quelque chose de menaçant comme cette extrême lucidité des jours qui précèdent les typhons<sup>229</sup>.

### 7.3.6 Les échos d'une cohérence recomposée

En adoptant une thématique qui renvoie à l'ensemble de l'œuvre claudélienne, Milhaud construit un parcours initiatique qui s'ouvre sur la recherche de la correspondance de ce qu'on pourrait nommer un peu pompeusement microcosme et macrocosme. Quoi de plus étonnant en effet qu'amorcer ce recueil de mélodies par l'évocation des Peaux-Rouges dans un ensemble qui se veut une exploration de l'Extrême-Orient ? Si l'on a voulu voir dans *La nuit à la véranda* la seule pièce "chinoise" du recueil, à cause de l'emploi "d'arpèges sur les touches noires du piano et (d'un) contre-chant pentatonique"<sup>230</sup>, il n'empêche que l'atmosphère musicale est bien loin d'une "couleur locale" qui réduirait la portée "cosmique" du poème. Sur l'écho recherché entre l'Est et l'Ouest se greffe l'image des espaces infinis qui se reflètent dans le miroir tendu dans la chambre (espace clos), miroir qui "révèle" au sens photographique du terme l'envol du poète vers un monde

---

<sup>229</sup> Jacques Madaule, *Le génie de Paul Claudel*, ouvrage cité, p. 148, la dernière citation est empruntée par J. Madaule à un livre d'entretiens de Frédéric Lefèvre avec Paul Claudel : *Une heure avec ...*, 3<sup>e</sup> série, p. 156 (note de J.M.)

<sup>230</sup> Christian Goubault dans *Le guide de la Mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 436

qui échappe à ses limites terrestres. La volubilité de l'accompagnement pianistique de la première partie de la mélodie laisse place à une expression ralentie et grave pour les vingt-sept dernières mesures qui font deviner dans le murmure des vibrations sonores<sup>231</sup>, les harmonies secrètes liant la perception du monde et les sensations les plus intimes du poète.

De même, plus loin, dans la cinquième pièce, Tristesse de l'eau, on retrouve la mise en place systématique d'une suite d'images qui entremêlent inextricablement deux thèmes : "celui de la Terre femelle fécondée, et celui de l'amour qui tue"<sup>232</sup>. Par là sort renforcée la correspondance entre l'être humain et l'univers tout entier. Le parallélisme entre la goutte de pluie qui "choit" du ciel et la larme "débordant" de la paupière est accentué par l'installation dans la partie pianistique d'un rythme qualifié en toutes lettres par le compositeur de "monotone"<sup>233</sup>, laissant s'égrener inexorablement une suite d'accords semblables tenus sur deux temps avec le redoublement d'une même quarte obstinée à la main gauche.

---

<sup>231</sup> par exemple on peut relever à la mesure 67 l'indication donnée au pianiste : un double piano suivi de "laissez vibrer" édition Salabert, Page 17

<sup>232</sup> Gilbert Gadoffre, in édition critique de *Connaissance de l'Est*, ouvrage cité, p. 238

<sup>233</sup> mesure 15 dans l'édition Salabert, p. 40 (ouvrage cité)

je t'ex-pli-que-rai la tristes-se de l'eau. Du ciel choit ou de la par

*p* *monotone*

pie - re dé - bor - de u - ne larme i - den - ti - que. Ne pen - se point

Comme le précise Gilbert Gadoffre, "Le microcosme et le macrocosme, à partir de ce moment, sont rapprochés, et les images en association libre, parlent d'elles-mêmes de désir et de mélancolie"<sup>234</sup>. N'oublions pas que Milhaud, au moment où il compose ces pièces, connaît tout l'œuvre alors publié de Claudel, en particulier les Cinq grandes Odes. La correspondance entre les deux ordres de la création s'y trouve amplement magnifiée et dans la deuxième Ode "L'esprit et l'eau" le poète prolonge dans une atmosphère de jubilation les échos beaucoup plus douloureux que les pièces de *Connaissance de l'Est* suggéraient :

Ainsi l'eau continue l'esprit, et le supporte, et l'alimente,  
Et entre  
Toutes vos créatures jusqu'à vous il y a comme un lien  
liquide<sup>235</sup>.

Pourtant il serait faux de penser que Milhaud adopte ici comme allant de soi, dans une perspective franckiste<sup>236</sup>, une structure cyclique dans la mesure

<sup>234</sup> Gilbert Gadoffre, in édition critique de *Connaissance de l'Est*, ouvrage cité, p. 238

<sup>235</sup> Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, NRF, Poésie/Gallimard, 1957, 189 pages, p. 43 sqq.

<sup>236</sup> comme le suggèrent, certes prudemment, Paul Collaer et Jean Roy



même où "les harmonies ne recherchent pas la grâce mais l'accent"<sup>237</sup> et où la musique souligne avec une grande liberté rythmique la progression métrique. Milhaud évite soigneusement les effets de répétition, pariant de ce fait sur une fidélité absolue à la lettre même des textes qu'il emprunte à ce recueil décidément inclassable. La poésie repose ici sur une énergie tournée essentiellement vers l'avenir, qui, dans une souffrance maîtrisée, ouvre délibérément sur un futur qui se refuse à l'itération. La musique suit la tension de ces "poèmes" en privilégiant la dynamique de l'agencement même des mots.

Parallèlement, le contraste entre l'obscurité et la lumière devient un fil directeur, décliné sous ses formes les plus extensives pour prendre valeur emblématique du rapport que le moi du poète entretient avec l'équilibre même du monde. Ce contraste, qui, comme nous l'avons déjà vu, se retrouve dans nombre des poèmes romantiques dont Milhaud a nourri sa création musicale dans les années correspondantes, est l'occasion d'un travail incessant qui fait là encore varier rythmes et dessins mélodiques. S'opposent et se complètent les thèmes de l'adieu à l'enfance et la splendeur d'une sensualité puissante où l'adieu au passé surmonte avec force un sentiment de nostalgie et de tendresse blessée. C'est d'ailleurs peut-être cette référence à une jeunesse suspendue, révolue, et pourtant toute proche, qui a permis la rencontre exceptionnelle du musicien et du poète au-delà de la différence des générations.

À ce propos, Jean-Louis Barrault a fort bien transcrit ce que pouvait avoir de surprenant le commerce de Claudel lorsqu'il évoque la correspondance qu'ils échangèrent dans les années 1940 :

C'est la plume d'un passionné —un jeune homme passionné de son art. Il semble brûlé de désir comme au premier jour. C'est toujours le jeune homme de Connaissance de l'Est.

Je crois que pour le comprendre, il ne faut pas voir dans Claudel le grand homme célèbre, chevronné, le génial poète, le patriarche trônant avec sagesse autour d'une grande et noble

---

<sup>237</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p.96

famille, mais un jeune cheval, entier, hennissant, donnant des coups de sabots, s'emballant, gambadant, se roulant dans le pré, et qui parfois vient accrocher son licou au pied de l'autel ... pour se calmer. (...) Victorieux des années, il a sauvegardé cette jeunesse. Ceux qui n'ont pu que vieillir et s'attiédir avec les ans ne le lui pardonnent pas<sup>238</sup>.

Le témoignage de Barrault est d'autant plus précieux qu'il concerne celui qu'on a coutume de désigner (il le rappelle lui-même) comme "le patriarche de Brangues", poète consacré et reconnu. L'enthousiasme juvénile de l'artiste vieillissant permet d'appréhender ce qui a pu, trente ans auparavant, lorsque Milhaud rencontre pour la première fois Claudel, construire les signes annonciateurs d'une œuvre commune où l'amitié de ces deux hommes (que tout aurait dû séparer) est avant tout la traduction affective d'une complicité essentiellement esthétique.

Ainsi la reconstruction par le musicien, au sein même du recueil, d'une mise en perspective du thème de la lumière permet de jouer sur des significations symboliques que les mots mêmes éveillent dans l'oreille de l'auditeur. La dernière pièce, *Le Point*, lie la présence de la mort à la tombée de la nuit. L'amuïssement de l'intensité lumineuse correspond à une structuration de la mélodie en trois temps : tout d'abord une suite de "calmes accords" puis l'émergence "d'un lugubre contre-chant" avant le retour à "l'atmosphère initiale"<sup>239</sup>. Ces trois temps prennent en compte, dans "cette prose claudélienne (qui) n'a jamais été plus compacte ni d'un grain plus serré"<sup>240</sup>, le schéma organisateur du poème. L'arrêt sur le mot "point" dans la quatrième mesure délivre le terme d'une acception univoque et "fermée", il joue sur le parallélisme phrase/promenade, arrêt du mouvement de la marche et signe de ponctuation marquant une pause longue, il

---

<sup>238</sup> Jean-Louis Barrault, *Paul Claudel, notes pour des souvenirs familiers*, p. 53, Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, Première année, premier cahier, édit. Juillard, 1953, 127 pages,

<sup>239</sup> Christian Goubault dans *Le guide de la Mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 434

<sup>240</sup> Gilbert Gadoffre, in édition critique de *Connaissance de l'Est*, ouvrage cité, p.357

accompagne le retour du mouvement initial lorsque le soleil n'est précisément "qu'un point rouge dans le ciel bouché".<sup>241</sup>

De plus, l'organisation retenue par Milhaud privilégie par là même, un thème double qui accompagne le passage du passé vers l'avenir. En effet, l'omniprésence du thème de l'eau conduit le musicien de la suspension du temps dans Décembre à la célébration d'une nouvelle aurore à la rencontre de laquelle conduit le courant du fleuve de la Descente. Dans cette dernière pièce, on peut relever un effet rythmique étonnant qui donne l'impression d'une accélération alors que Milhaud insiste sur la régularité d'une même mesure à cinq temps (en mentionnant à la mesure 73 "Mouvement du début"<sup>242</sup>). La pièce débute par un accompagnement pianistique qui répète "des tierces languides" et qui joue sur des "mouvements réguliers de quintes"<sup>243</sup> :

*6. La descente*

Poème de  
Paul CLAUDEL

Assez lent. *p*

Ah! que ces gen

Assez lent. *p*

Accentuant le mot "joie" qui couronne une longue phrase exclamative profondément rythmée de mouvements parallèles et symétriques, la main gauche du pianiste parcourt deux octaves dans les registres graves du clavier avec des triolets qui opposent leur mouvement fébrile aux croches des

<sup>241</sup> *Connaissance de l'est, Le point*, p. 356, édition critique, ouvrage cité

<sup>242</sup> éditions Salabert, p. 55 (ouvrage cité)

<sup>243</sup> Christian Goubault dans *Le guide de la Mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 434

mesures initiales. Ainsi le voyage sur l'eau se métamorphose en voyage initiatique, voyage d'accomplissement qui se termine dans le murmure d'un double piano "très lent et grave" où la félicité triomphe dans une paix et une harmonie de l'homme et du monde, retrouvée, attendue et désirée. Cette trouvaille qui oppose le murmure des sons au triomphe des paroles est une des caractéristiques du traitement par Milhaud de conclusions d'œuvres "militantes" ultérieures. Qu'il suffise d'évoquer la façon dont le Château du feu sur le texte de Jean Cassou ou La Tragédie Humaine sur des textes d'Agrippa d'Aubigné soulignent, dans leurs dernières mesures, la victoire fragile et toujours précaire de l'esprit de justice en privilégiant la discrétion sonore<sup>244</sup>.

L'ambivalence de l'eau, si elle conduit au triomphe de La descente, est aussi parallèlement le signe même de l'informe et du désespoir le plus absolu dans la troisième pièce *Dissolution*, donnant ainsi des résonances harmoniques au deuxième moment de ce recueil : *Décembre*. La rupture avec le passé de l'enfance s'apparente aussi à l'appel de la mort. Toute forme solide se dilue dans une nature submergée où le piano souligne avec des "harmonies funèbres et mystérieuses"<sup>245</sup> l'accablement que le sentiment de déréliction fait peser sur l'ensemble de la pièce. On retrouve, sous jacents, les accents et la thématique d'un écrivain pour lequel Claudel a toujours manifesté la plus grande admiration. Le rythme d'une langue avant tout oratoire et cadencée lui faisait en effet placer Bossuet parmi les grands "poètes" de la littérature française comme nous l'avons déjà vu à propos de Chateaubriand<sup>246</sup> :

De quelque superbe distinction que se flattent les hommes, ils ont tous une même origine, et cette origine est petite. Leurs années se poussent successivement comme des flots : ils ne

---

<sup>244</sup> comme l'a rappelé à maintes reprises Jean Roy, cf. en particulier p. 120 dans le *Darius Milhaud* des éditions Seghers, ouvrage cité

<sup>245</sup> Christian Goubault dans *Le guide de la Mélodie et du Lied*, ouvrage cité, p. 434

<sup>246</sup> Claudel, *Positions et Propositions*, "Sur l'inspiration Poétique", Œuvres en prose, Pléiade, p. 44

cessent de s'écouler, tant qu'enfin, après avoir fait un peu plus de bruit, et traversé un peu plus de pays les uns que les autres, ils vont tous ensemble se confondre dans un abîme où l'on ne reconnaît plus ni princes ni rois, ni toutes ces autres qualités superbes qui distinguent les hommes ; de même que ces fleuves tant vantés demeurent sans nom et sans gloire, mêlés dans l'Océan avec les rivières les plus inconnues<sup>247</sup>.

Bien sûr en arrière-fond, indubitablement, se font entendre les propos désenchantés de l'Ecclésiaste auxquels renvoyait explicitement l'orateur officiel de Notre Dame. Les deux lecteurs de l'Ancien Testament<sup>248</sup> que sont le poète et le musicien fondent leur complicité sur les échos toujours mystérieux des mots et des sons qui prolongent ainsi des émotions qui traversent les textes privilégiés de l'histoire religieuse et de l'histoire littéraire.

L'opposition des deux thèmes (eau et lumière) se retrouve dans une complémentarité paradoxale par le moyen de constructions parallèles et croisées dans la sixième pièce "La descente". En effet, l'action dissolvante de l'eau est, dans ce cas, intensément désirée pour effacer le transitoire et l'inessentiel. C'est la lumière intense du soleil à son lever qui devient élément liquide :

Oh lumière ! noie toutes les choses transitoires au sein de ton abîme <sup>249</sup>

"Ce somptueux poème sur l'attente du soleil d'été à l'aurore où l'exaltation des sens et celle de l'esprit se confondent magnifiquement"<sup>250</sup> est l'occasion, pour le compositeur, de célébrer dans un contraste violent d'atmosphères, d'une part la paix qui s'affirme dans le statisme d'une suite d'accords "très lents et très graves" soulignant à travers le murmure de la voix un dessin mélodique très simple confié à la main droite du pianiste, et,

---

<sup>247</sup> Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, Première Partie

<sup>248</sup> *La Bible, Ancien Testament*, traduction œcuménique, Le livre de Poche, 1978, tome 2, p. 297, *Qohélet ou l'Ecclésiaste*, 1,7.

<sup>249</sup> *Connaissance de l'est, La descente*, p. 222, édition critique, ouvrage cité

<sup>250</sup> Gilbert Gadoffre in édition critique de *Connaissance de l'est, La descente*, ouvrage cité, p. 223

d'autre part, l'attente impatiente et avide de "l'immense jour", formulation éminemment rimbaldienne<sup>251</sup>, expression "d'une poésie qui est faite de mouvement, du désir de ce lieu où nous ne sommes pas"<sup>252</sup>. Le règne de l'Été succède ainsi à une longue série de mesures au rythme beaucoup plus vif et fluide marqué par une suite de triolets évoquant la coulée irrépressible du courant du fleuve et matérialisant la force du désir.

Bien des années plus tard, en 1937, Milhaud sera confronté à un poème de Claudel abordant une thématique voisine<sup>253</sup>. L'atmosphère de cette mélodie, restée inédite, est d'une tout autre facture. Plutôt que d'évoquer le combat entre l'immobilité triomphante du soleil de midi s'opposant au mouvement sinueux et enveloppant de l'élément liquide, Milhaud exalte la force du désir qui pousse à déchirer les ténèbres pour parvenir à la "Splendeur là-haut dans l'invisible, grande Vierge inaccessible". Une suite de sextolets dans un mouvement ascendant souligne l'intensité des mots qui évoquent "l'immensité de son désir" :

---

251 selon la remarque de Gilbert Gadoffre, *ibid.*

252 *Du côté de chez Ramuz*, Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Pléiade, ouvrage cité, p. 580

253 *Ô Bienheureuse Lumière*, archives Milhaud, la partition manuscrite porte la date de 1937

Comme un cri et comme un soupir l'instrument de son de

Dans cette pièce de la maturité, l'impatience de l'irruption de la lumière se fait entendre dès les premières mesures qui ponctuent du même mouvement ascendant l'expression de la lassitude de l'âme qui s'égaré dans les ténèbres. L'aspiration prend valeur mystique puisqu'il s'agit d'un appel où toutes les contradictions trouveront leurs résolutions et leur accomplissement :

Qu'elle est douce, qu'elle est belle  
 La voix là-haut qui nous appelle  
 Et quand elle s'est tue, descend, pour se mêler à notre encens  
 Ô ! Bienheureuse Lumière  
 Dans notre obscure bienveillance  
 La couronne du silence !<sup>254</sup>

La comparaison des deux morceaux, au-delà des aspects formels qui peuvent souligner les imperfections de la production de 1912<sup>255</sup>, permet de saisir toute la nouveauté de l'approche du texte poétique dans le processus créateur du jeune Milhaud. "Une sensibilité personnelle et neuve"<sup>256</sup> révèle ce

<sup>254</sup> *ibid.*

<sup>255</sup> "la musique est encore imparfaite. Certains triolets debussystes, un abus d'arpèges, comme au temps de Franck ..." Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 265

<sup>256</sup> *ibid.*

qu'est et ce que sera le musicien, "avec son ardeur lyrique, ses vues larges, son indépendance, sa conviction et ce don, qui lui est propre, d'aller droit à l'essentiel"<sup>257</sup>.

Quelque point de vue que l'on adopte, l'œuvre qui a été l'occasion de la rencontre décisive entre les deux artistes est l'occasion de découvrir un cheminement dont l'originalité contient tous les accomplissements futurs. Se confirme ainsi l'idée que tout au long de la vie créatrice foisonnante du musicien se développe une esthétique dont les prémices ont été posées dès les premières confrontations avec les textes poétiques de Claudel. Il faut toujours garder présent à l'esprit que Milhaud a choisi en toute indépendance et en toute liberté, sans aucune contrainte, de structurer comme il l'a fait, ce recueil qui inaugure une des expériences les plus marquantes de sa vie de créateur. Claudel donnera postérieurement avec un enthousiasme renouvelé toutes les autorisations nécessaires pour permettre l'édition des "2 beaux cahiers !" <sup>258</sup>. Le poète interdit toute autre tentative musicale sur ces textes qui lui "ont fait tant d'impression" <sup>259</sup>, il semble ainsi avoir trouvé l'expression définitive qu'il attendait. Les tergiversations concernant Florent Schmitt rappellent les exigences du poète en la matière ! Après avoir donné une première assurance d'exclusivité en mars 1913, la lettre du 10 octobre sacre en quelque sorte le pacte qui va lier les deux hommes jusqu'à leur mort :

J'autorise exclusivement M. Darius Milhaud à mettre en musique les sept poèmes suivants de la *Connaissance de l'Est* :

*La nuit à la vérandah.*

*Décembre.*

*Dissolution.*

*Ardeur.*

*Tristesse de l'eau.*

*La Descente.*

*Le Point.*

Francfort, 9 octobre 1913.

---

<sup>257</sup> Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 97

<sup>258</sup> *Cahiers Paul Claudel 3*, ouvrage cité, lettre de Paul Claudel à Darius Milhaud du 13 décembre 1913, p. 41

<sup>259</sup> *ibid*



Remarquons que Claudel adopte l'ordre et la disposition de Milhaud, cautionnant ainsi la qualité d'une recreation où le musicien devient l'interprète privilégié d'une œuvre qui, à l'époque, était encore à la recherche de ses lecteurs.

#### 7. 4. Conclusion, Claudel, poète nourricier.

Les *Quatre poèmes pour baryton* jalonnent les années où Claudel reconnaît en Milhaud le musicien qui correspond à ses aspirations. Milhaud les découvre à Paris en 1915 dans le volume de *Corona Benignitatis anni Dei* que lui a prêté un poète qui a abandonné le ton protocolaire de mise jusque-là. En lui réclamant la restitution de ce livre Claudel écrit :

Mon cher Milhaud, si vous n'avez plus besoin de la Corona, je vous serais bien vivement reconnaissant de me renvoyer le bouquin ? J'ai des choses à y regarder. Je vous serre la main.  
Paul Claudel<sup>261</sup>

C'est en 1917, à Rio, que Milhaud termine ces quatre mélodies. Elles témoignent de la familiarité avec l'œuvre poétique renforcée par la fréquentation quotidienne de l'écrivain. Elles prolongent en les accomplissant les découvertes de *Connaissance de l'Est*. Elles mériteraient un examen minutieux que cette évocation forcément limitée est bien loin d'épuiser. Qu'elles soient simplement l'occasion de signaler des prolongements qui témoignent d'une lecture assidue et permanente de textes dont Milhaud s'est nourri constamment.

---

<sup>260</sup> ibid, lettre de Paul Claudel à Darius Milhaud du 10 octobre 1913, p. 41

<sup>261</sup> ibid. Lettre de Paul Claudel à Darius milhaud du 8 juillet 1915.

## 8. L'expérience des limites : Verlaine, Rimbaud et Mallarmé

Si l'on envisage les choix de Milhaud à l'aube de sa carrière, on ne peut qu'être frappé de la concomitance de la fréquentation quotidienne de Claudel et de l'apparition des noms de Mallarmé et de Rimbaud dans le catalogue de ses compositions. Est-ce à dire que Milhaud a subitement infléchi son travail sous l'influence pressante du poète-ambassadeur ? On peut légitimement formuler la question mais si problème des influences il y a, il se pose dans de toutes autres perspectives que celles qui feraient du musicien le simple épigone d'un poète avec lequel il a déjà réalisé et continue de réaliser des œuvres importantes (ne serait-ce que la trilogie d'Eschyle !). On sait combien le séjour brésilien a été décisif pour le musicien, tant du point de vue du développement de sa personnalité que de l'évolution de son esthétique, ce dont témoigne *Ma Vie Heureuse*. Observons que le choix relativement tardif de deux poètes décisifs (si l'on envisage le catalogue de ses compositions depuis 1909) intervient à un moment où il s'agit pour lui de rompre définitivement avec tout ce qui le rattachait au "monde d'hier". La conférence qu'il vient de consacrer à Albéric Magnard est là pour signaler, avant même le départ pour le Brésil, le souhait que s'affirme le primat d'une forme qui ne puisse se diluer dans les subtilités d'un "impressionnisme<sup>1</sup>" exsangue. C'est bien cette recherche poursuivie activement à Rio qui, d'emblée, va faire de Milhaud la figure marquante des bouleversements des années vingt.

N'oublions pas qu'en s'embarquant pour le Brésil, il laisse derrière lui le chagrin de la perte de Léo. Cet éloignement, sans être aucunement oublié, lui a permis d'aller au-delà du vide laissé par la disparition de cet ami rare, témoin de ses premières ardeurs créatrices et confident de sa vie sentimentale pleine d'inconnu et d'interrogations. Le compositeur n'aura de cesse de donner à cet être d'exception son existence d'artiste en publiant à ses frais la fameuse

---

<sup>1</sup> la notion d'impressionnisme en musique pose autant de problèmes qu'elle prétend en résoudre, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir à plusieurs reprises.

plaquette des *Poèmes* dont l'édition s'est révélée impossible à Paris<sup>2</sup>. Il faut situer la découverte et la pratique de Mallarmé et de Rimbaud dans ce contexte, d'autant plus que, selon la pertinente remarque d'Albert Béguin, "les deux tentatives de Mallarmé et de Rimbaud mènent jusqu'à deux frontières différentes du possible les ambitions du Romantisme"<sup>3</sup>. Pour le compositeur, c'est aussi, d'une certaine façon, une manière de rompre avec la lecture affadissante de poètes qui ont enchanté cette jeunesse maintenant irrémédiablement révolue :

Parmi les poètes éminents, capables de sauver Milhaud de l'imprécision et de la nébulosité de l'impressionnisme mourant, se trouve Stéphane Mallarmé. Il redécouvrait en 1917, à la fin de son séjour à Rio<sup>4</sup>, les *Chansons bas* et quelques sonnets de ce pionnier de la poésie moderne<sup>5</sup>.

Milhaud, au contact quotidien du poète d'élection, confronté à un pays que ce même poète qualifie "d'espèce de Luna Park géographique", est donc d'emblée plongé dans des bouleversements qui lui font réviser les valeurs anciennes et découvrir les perspectives nouvelles ouvertes par deux poètes qui ont jalonné les débuts de la création claudélienne. Les vingt-et-un mois passés à Rio font basculer toute une vision du monde et marquent de façon définitive la sensibilité et les formes expressives du jeune compositeur :

On peut dire tout ce qu'on voudra du Brésil, mais on ne peut nier que ce soit un de ces pays les plus *mordants* qui imprègnent l'âme et lui laissent je ne sais quel ton, quel tour et quel sel dont elle ne parviendra plus à se défaire. À

---

<sup>2</sup> Cf. chapitre 4

<sup>3</sup> Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1939, réédition 1967, p. 381.

<sup>4</sup> Précisons que Milhaud débarque le premier février 1917 à Rio et qu'il quitte la capitale brésilienne fin novembre 1918, selon ce qu'il précise dans *Ma Vie Heureuse*. La date de composition de *Chansons bas* est 1917, et l'on ne peut guère parler d'une fin de séjour ! Ce détail a son importance dans la mesure où l'exaltation de l'arrivée à Rio correspond à une période de recherches intenses.

<sup>5</sup> Jens Rosteck, *De Rio à Petrograd, un voyage autour du monde avec les mélodies de Darius Milhaud*, in livret de présentation du disque Darius Milhaud, *Mélodies* par Györyi Dombrádi et Lambert Bumiller, CD CPO 999 408-2 en coproduction avec Südwestfunk, 1997, Georgsmarienhütte, Allemagne.

la mélancolie foncière et parfois accentuée jusqu'à une grandeur funèbre qui est la caractéristique générale du Nouveau Continent depuis la baie d'Hudson jusqu'à la Terre de Feu, le Brésil sous le manteau magnifique et un peu accablant de la *floresta*, ajoute cette poésie traditionnelle, cette allure et ce prestige que lui confère, seul entre tous les pays de l'Amérique du Sud, son long passé monarchique et aristocratique. Je ne saurais mieux me faire comprendre qu'en conseillant au lecteur, s'il est musicien, de feuilleter l'album que mon secrétaire, Darius Milhaud, a consacré sous le nom de *Saudades do Brazil*, à ce merveilleux quartier de la planète où la forêt vierge vient somptueusement marier ses plis à ceux de l'océan. Plainte sourde de la volupté, mélodie nostalgique de l'âme à qui des horizons démesurés adressent un appel à la fois irrésistible et irréalisable, tout cela, parmi les tambours du carnaval et les détonations des guitares, par-dessus les arpèges du piano mécanique, finit par être emporté en un tumulte sans joie dans les refrains syncopés et trépidants de la *matchiche*<sup>6</sup>.

On comprend mieux par là comment Milhaud a pu se détourner d'une certaine utilisation de la poésie propre aux musiciens du début du siècle. Il s'est agi pour lui de s'éloigner des langueurs affadissantes dont on avait chargé par exemple les vers de Verlaine rejoignant en cela l'appréciation de Claudel évoquant ses souvenirs de jeunesse et la découverte des recueils du "pauvre pèlerin" dont il lui semble entendre encore "le choc sur l'asphalte du bâton et du pied claudicant<sup>7</sup> " :

J'aimais Verlaine. [...] Je me répétais à moi-même les vers délicieux de *la Bonne chanson*, des *Fêtes galantes*, dont les musiciens à ce moment ne nous avaient pas encore expropriés<sup>8</sup>.

### 8.1. Présence paradoxale de Verlaine

Les poèmes de Verlaine participent en effet de ce climat dont Milhaud se libère sous le regard à la fois curieux et amusé de Claudel (nous verrons comment Claudel en créant un pastiche de Mallarmé accompagne Milhaud dans sa recherche). Milhaud n'a certes pas été insensible dans sa prime

---

<sup>6</sup> Claudel, *Au Brésil* (1936), in *Contacts et circonstances, Œuvres en prose*, op. cité, p. 1095

<sup>7</sup> Claudel, *Paul Verlaine in Accompagnements*, ibid. p. 488

<sup>8</sup> ibid.

jeunesse à une atmosphère propice à développer tout ce qui caractérisait le Symbolisme fin de siècle, nous l'avons déjà vu. Alors que la présence de Verlaine dans son catalogue (et il faut attendre les années soixante) se résume essentiellement<sup>9</sup> au poème *Traversée*<sup>10</sup>, Milhaud, au seuil de la vieillesse, précise que son choix s'est porté sur ce texte dans la mesure où il déroutait et n'entraînait pas dans une vision attendue d'un Verlaine rendu familier par les mélodies de Fauré ou de Debussy<sup>11</sup> inscrites au répertoire et conformes au "champ de célébration de la langue française cultivée"<sup>12</sup>, selon la célèbre formule de Barthes :

Le Festival de Cork, en Irlande, réunit tous les ans des chorales étrangères. Je composai, à leur demande un chœur a cappella sur un poème de Verlaine, *Traversée*. Je l'aimais particulièrement, il avait paru dans l'édition de la Pléiade et était pratiquement inconnu, nous en avons souvent la preuve car Madeleine s'était amusée à lire *Traversée* à maints amis, écrivains ou poètes, et aucun d'entre eux n'en soupçonnait l'auteur, on l'attribuait plutôt à un poète contemporain. Je devais choisir mes interprètes pour Cork. Je priai Yvonne Gouverné, qui a toujours servi la cause de la musique chorale avec tant de talent et de dévouement, de réunir les chanteurs et de les préparer. Elle s'adressa au Madrigal de la Radiodiffusion française<sup>13</sup>.

Le poème *Traversée* publié dans la *Revue Blanche* en 1894, se présente sous la forme d'une suite de tercets où la douleur de l'exil et l'angoisse du retour occasionnent une suite d'interrogatives désenchantées :

[...]

---

<sup>9</sup> mais non exclusivement. Milhaud a utilisé également dans son recueil de 1964 *L'Amour chante* le poème *Nevermore*, en le couplant avec un poème de Rimbaud, voir ci-après dans la partie consacrée à Rimbaud.

<sup>10</sup> *Traversée*, op. 393, composé en 1961, première exécution mai 1962 à Cork

<sup>11</sup> sans qu'il y ait de la part de Milhaud un quelconque mépris de ces mélodies qu'il a toujours appréciées ! « Debussy, pur rossignol, nous ramena à une musique toute de pudeur et de tendresse contenue.[...] L'écriture classique dont il [Fauré] use contribue à maintenir intacte cette impression [de fraîcheur], la nouveauté chez Fauré résidant seulement dans la fantaisie des modulations et le dessin de ses mélodies, c'est-à-dire dans l'élément musical pur et essentiel, presque organique ». Darius Milhaud, *Hommage à Gabriel Fauré*, 1924, in *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 114.

<sup>12</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Editions du Seuil, 1982, p. 249

<sup>13</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, op. cité, p. 263

Vous si calmes, ô cœur, ô mer,  
 Immobile mer, impassible  
 Cœur, qu'attendre ici, cœur et mer,

Sinon plutôt du doux-amer ?<sup>14</sup>

L'homme mûr sait effectivement ce que représente le retour après un long exil et les souffrances qu'il occasionne. Les vers de Verlaine jouant sur les deux mots de *mer* et de *cœur* offrent d'autre part à Milhaud l'occasion de souligner les équivoques et les contrastes qu'il a toujours appréciés dans les textes qu'il choisit.

Mais, bien avant cette résurgence inattendue d'un poète favori des compositeurs les plus divers, lorsque dans la conférence de Lisbonne, il se moque des musiques dont on a pu "affubler" Verlaine, il pense peut-être à ses propres essais de jeunesse et en particulier à une mélodie de 1909 qui vient juste de réapparaître de façon fortuite :

Verlaine fut peut-être le poète qui fut le plus interprété (j'allais dire le plus maltraité) par les compositeurs. Oublions tous les médiocres qui s'acharnèrent à mettre ses vers en musique, ce qui fait dire avec ironie à Paul Claudel dans son grand poème sur Verlaine : "C'est que nous comprenons tous ses vers, maintenant que nos demoiselles nous les chantent, avec la musique que de grands compositeurs y ont mise et toutes sortes d'accompagnements séraphiques"<sup>15</sup>.

La mélodie "opus 35"<sup>16</sup> fait partie de ce lot de compositions dont Milhaud et Lunel ont tenté l'édition chez "Le Mouflon" à Marseille<sup>17</sup>. Elle confirme l'enchantement dans lequel la découverte de *Pelléas* a plongé le jeune musicien et relève pleinement de l'esthétique debussyste. Le texte est

---

<sup>14</sup> Paul Verlaine, *Traversée*, in *Posthumes*, p. 1471, *Œuvres Complètes*, édition Jacques Borel et H. de Bouillane de Lacoste, Le club du meilleur livre, 1960.

<sup>15</sup> Darius Milhaud, conférence inédite de Lisbonne, juillet 1940, conférence dactylographiée déjà citée, archives Milhaud.

<sup>16</sup> Madeleine Milhaud précise dans son catalogue que "ces numéros des opus doivent correspondre à un certain nombre d'œuvres composées par Darius Milhaud pendant sa jeunesse, mais dont les manuscrits ont disparu pendant la guerre" (catalogue p. 558). Cette mélodie a été rachetée récemment au cours d'une vente par le professeur Wales et versée aux archives de la famille Milhaud.

<sup>17</sup> Cf. chapitre 9

emprunté à la troisième partie du recueil des *Poèmes saturniens*, *Paysages tristes*, et s'intitule *Chanson d'automne*. La mélodie est construite en deux parties à peu près symétriques dont le pivot valorise le vers "Je me souviens des jours anciens et je pleure". La première partie développe une ligne mélodique étale sur un accompagnement de triolets réguliers qui transmet l'impression de mélancolie et de tristesse suggérée par ce poème d'automne. Une bizarrerie dans la graphie du texte désarticule le deuxième vers de la deuxième strophe et introduit un point, après "tout suffocant et blême", pour amorcer une autre phrase avec "Quand sonne l'heure", d'autant plus étrange que la suite de triolets du pianiste fait couler la mélodie sans arrêt ni accent particulier pour souligner l'utilisation inhabituelle d'un vers de quatre syllabes. Alors que pour les premiers vers, Milhaud ménage une syncope qui ponctue et structure ce qu'il écrit, ce fragment fait partie d'un continuum en *mezzo piano* où seule la nuance *forte* détache la circonstancielle temporelle "Quand sonne l'heure". L'insistance sur le souvenir associé aux pleurs ménage de forts contrastes puisque le piano accompagne de manière insistante cette proposition conditionnelle de temps (il passe brusquement d'un *forte* à un triple *piano*) en répétant à la main gauche pendant cinq mesures un *si* grave qui évoque le tintement d'une sonnerie de glas. La dernière note est prolongée par un point d'orgue avant que Milhaud, dans la nuance triple piano, ne propose la résolution de cet épisode dans une cadence ralentie qui vibre comme un écho :

A mademoiselle Boyer.

Musique de Milhaud op. 35 Chanson d'Automne

Andantino mesto

Chant

Piano

rythme mélancoliquement pp.

Les sauglots longs des rivières de l'Automne Pleurent sur

l'eau et fleurissent quand soude l'heure Je me souviens les jours au ciel et

rais au vent m'aurait-il en porte de ça de la pareil à la feuille

cresc.

p.



*Parole de Verlaine*

mon cœur d'une langueur morte tout suffo--

et se pleure

*Milhaud*  
mars 09

18

La deuxième partie de la mélodie ménage une lente montée de la voix vers une longue tenue (cinq mesures) qui valorise l'adjectif épithète "morte" dans "feuille morte" (ne peut-on lire ici en filigrane la façon dont Milhaud termine *Le Rossignol*, op. 20 sur le texte de Léo Latil, où la voix s'étire sur les légers tremblements des trilles du pianiste<sup>19</sup>). L'accompagnement pianistique très discret se contente de donner une atmosphère tonale dans une succession d'accords où quelques dissonances n'entravent pas le sentiment d'équilibre construit autour de l'accord parfait *d'ut* dièse mineur.

18 inédit, archives Milhaud

19 cf. l'analyse chapitre 5

La dédicace à Marthe Boyer, fille d'un magistrat d'Aix, rappelle le jeune homme torturé qu'ont révélé et la correspondance entre Armand, Léo et Darius, et le *Journal* de Léo. Le fait même de la désigner par un "Mademoiselle" très conventionnel, de compléter la dédicace par la mention d'un "souvenir respectueux" impliquent toute la distance que le jeune homme constate entre lui et la jeune fille, reflet de cette obsession de la pureté, de la virginité, de l'idéalisation de la féminité qui hantent les pages de tous ces jeunes gens. La calligraphie de cette pièce inédite est particulièrement soignée, alors que les mélodies de l'opus 1 sur les poèmes de Francis Jammes en 1910 (soit quelques mois plus tard) reflètent une graphie inégale et relâchée, signe d'une recherche impatiente où les correspondances entre texte et musique sont parfois bien difficiles à saisir. On sent dans la mélodie précoce sur le poème de Verlaine, le jeune homme appliqué à plaire, à séduire dans une émouvante recherche de respectabilité bourgeoise, pour s'affirmer aux yeux de la bonne société aixoise comme compositeur à part entière. Cette mélodie est bien proche du climat de *Désespoir* op. 33 sur un poème de Lunel (même si le pseudonyme de Mme de Grandmaison rappelle l'esprit du Khâgneux canularique) renvoyant à une période où le musicien n'est pas encore sorti de sa chrysalide. L'inscription dans le catalogue définitif avec le nouveau numéro d'opus des poèmes de Francis Jammes signale la rupture que le nouveau classement opère et renvoie ces essais juvéniles à un passé révolu :



## 8.2. Présence de Rimbaud

Si la présence de Verlaine dans le catalogue de Milhaud est somme toute épisodique et quelque peu marginale, d'une importance extrême fut la

rencontre du compositeur avec la poésie de Rimbaud. On retrouve ici une de ces "voies parallèles" qui relient les années d'expérimentation avec les années de l'accomplissement. Pour permettre l'épanouissement des directions esthétiques prises par le compositeur, il semble que certaines des rencontres déterminantes s'étalent sur les deux extrémités de la période créatrice comme le prouve la longue maturation des poèmes de Francis Jammes<sup>20</sup>. La rencontre avec Rimbaud fait indéniablement partie de ce travail en partie souterrain. Milhaud a gardé dans ses cartons d'inédits les deux mélodies composées en 1918, empruntées aux *Illuminations* (*Marine* et *Aube*). Après quasiment un demi-siècle de latence, il a réutilisé un poème des *Illuminations* (*Veillées I*) à Aspen en juillet 1964 pour l'inclure dans une suite intitulée *L'amour chante* (op. 409). Les neuf courts poèmes rassemblés dans ce recueil sont empruntés au Moyen-Âge et à la Renaissance ; Verlaine et Rimbaud, dont les textes se succèdent, sont la seule incursion dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Un mois plus tard, toujours à Aspen, le compositeur utilise *Adieu*, dernière partie d'*Une Saison en Enfer*, pour une pièce (op. 410) où Cathy Berberian est confrontée à un trio flûte, alto et harpe. Cette partition est dédiée à la fois à son interprète et à son épouse Madeleine, ce qui est toujours signe d'une prédilection particulière<sup>21</sup>. À ce propos, on ne peut passer sous silence la présence à Aspen cette année-là de Benjamin Britten, en tant que compositeur invité. Il est tout à fait plausible que cette occasion ait déclenché ce retour vers un poète absent du catalogue depuis 1918. S'il semble que Britten ait besoin de la poésie pour prendre son vol<sup>22</sup>, il a effectivement composé en 1939 une pièce qu'il intitule *Les Illuminations* op. 18 où il utilise deux poèmes : *Marine* et *Being Beateous*. Son attention avait été attirée par Auden sur la relation du jeune poète avec Verlaine, autre façon

---

<sup>20</sup> Cf. chapitre 5

<sup>21</sup> L'exemple le plus manifeste est la *Suite* pour piano seul opus 245 intitulée *La Muse Ménagère* et dont la dédicace est formulée ainsi : "M. M. M. M. (Madeleine Milhaud Muse Ménagère) !"

<sup>22</sup> Jacques Lonchamp, *Benjamin Britten est mort, Un compositeur officiel et contestataire*, article nécrologique, *Le Monde*, 5 décembre 1976.

pour le compositeur britannique, alors aux USA, de vivre son homosexualité et le compagnonnage avec Peter Pears. Aux dires de la cantatrice Sophie Wyss, "il était si plein de cette poésie qu'il ne pouvait cesser d'en parler<sup>23</sup>". Britten pensait qu'il avait écrit là "deux belles (!) "mélodies" ... des mots français. Arthur Rimbaud – des poèmes merveilleux"<sup>24</sup>. La rencontre annuelle à Aspen était l'occasion pour Milhaud d'étudier à fond la musique de celui qu'il avait fait convier<sup>25</sup>. On sait qu'il appréciait la musique de Britten (certes avec quelques réserves, la trouvant un peu timide<sup>26</sup>). Ne peut-on penser que les pièces de l'auteur des *Sept sonnets de Michel Ange* aient réactualisé les textes d'un poète qui avait illuminé sa jeunesse à Rio ? Que Britten ait utilisé *Marine* dans ce diptyque, était bien sûr une invitation supplémentaire pour Milhaud de se pencher sur un texte qu'il avait lui-même fait sien à Rio, dans une tout autre perspective il est vrai que celle de son collègue anglais. Si *Veillées I* s'inscrit dans un hommage à la poésie d'amour d'expression française, *Adieu* prend l'ampleur d'un défi et signe un véritable *credo* où la renaissance de l'espoir domine malgré tout les forces de la damnation.

### 8.2.1. Une découverte partagée à Rio

Rimbaud n'était pas un inconnu pour le jeune Milhaud encore aixois. Armand Lunel a rappelé dans ses souvenirs, nous l'avons déjà vu, combien leur adolescence aixoise fit "table rase" d'une "littérature officielle enseignée dans les classes"<sup>27</sup>, et combien ils étaient friands d'une création brisant avec les poncifs. Il suffit de rappeler comment le héros des *Amandes d'Aix* se

---

<sup>23</sup> témoignage rappelant l'année 1938

<sup>24</sup> Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten, a biography*, Faber and Faber, London, 1992, 680 pages, p. 126 "He was so full of his poetry he just could not stop talking about it".[...] "two good (!) songs ... French words. Arthur Rimbaud – marvellous poems"

<sup>25</sup> Cf. chapitre 5

<sup>26</sup> *Est-ce que Milhaud aimait sa musique ?* Dans l'ensemble, oui, mais il désirait vraiment que ses œuvres soient parfois un petit peu plus risquées. *Did Milhaud like his music ?* On the whole, yes, but he did wish his works would sometimes be a bit more daring.

Madeleine Milhaud, *Conversations with ...*, p. 86

<sup>27</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, op. cité, p. 30

délectait du *Bateau Ivre* de Rimbaud et comment cette poésie subversive participait de sa révolte contre une société provinciale douillette et médiocre<sup>28</sup>. Mais la "révélation" de cette poésie qui se "détache du Beau", qui s'attaque à la tradition, et pour laquelle le sujet "ne précède pas l'écriture" mais est "suscité par le travail poétique lui-même"<sup>29</sup>, n'a lieu que dans la fréquentation quotidienne de Claudel, pendant le séjour à Rio. C'est dans cette optique qu'il nous faut essayer de comprendre la façon dont Milhaud a intégré la poésie de Rimbaud à son univers musical, d'autant plus qu'il faut attendre les années soixante pour que cette présence soit revendiquée, comme nous venons de le voir. La fréquentation de Mallarmé, l'autre patronage dont s'est réclamé Claudel, est, à cet égard, bien différente puisque, comme nous le verrons, elle est affirmée publiquement dès le début des années 20. Milhaud, dans ces quelques mois décisifs de son séjour au Brésil, en approfondissant sa connaissance de l'univers claudélien, s'initie du même coup aux filiations qu'il découvre en les faisant siennes.

Le vieux Claudel, en effet, à la proposition de Jean Amrouche de reconnaître en Rimbaud "non pas un maître mais un frère" répond avec gravité :

Plutôt qu'un frère, il serait plus juste de dire "un père", en ôtant à ce mot le sens vénérable et respectueux qu'il comporte : je veux dire, comme je l'ai dit d'ailleurs, que Rimbaud a exercé sur moi une influence séminale, et je ne vois pas ce que j'aurais pu être si la rencontre de Rimbaud ne m'avait pas donné une impulsion absolument essentielle<sup>30</sup>.

Cette reconnaissance, à laquelle l'auteur de *Connaissance de l'Est* est resté fidèle jusqu'au bout, a chez lui quelque chose de recueilli, et pourrait-on dire presque de pudique. On comprend que Rimbaud constitue un domaine secret, essentiel, dont il lui est difficile de parler, qu'il ne s'agit pas seulement

---

<sup>28</sup> cf. chapitre 8

<sup>29</sup> Matthieu Letourneau, "*Illuminations*" et révolte poétique, p. 78, in Pierre Brunel, Anne-Gaëlle Robineau-Weber, Matthieu Letourneau, *Une saison en enfer, Illuminations*, Profil d'une œuvre, éditions Hatier, août 2000, 128 pages

pour lui d'une "influence" littéraire mais d'une révélation qu'il serait impensable de galvauder. C'est ce qu'il confie à Mallarmé (qui lui paraît injuste dans son appréciation du jeune poète) dans la dernière lettre qu'il lui expédie en 1896 :

Depuis le coup de foudre initial dont m'a frappé la livraison de *la Vogue* où je lus pour la première fois *les Illuminations*, je puis dire que je dois à Rimbaud tout ce que je suis intellectuellement et moralement, et il y a eu, je crois, peu d'exemples d'un si intime hymen de deux esprits<sup>31</sup>.

Ainsi s'expliquent les réticences du poète à s'exprimer sur l'adolescent génial de Charleville et son désir de garder intacte en lui la germination vivifiante après la découverte de cette œuvre essentielle. Rien d'étrange alors s'il adresse en 1911 une fin de non-recevoir à Paternie Berrichon<sup>32</sup> qui lui demandait de s'associer à un hommage public :

[...] Il n'y a pas d'homme en effet dont la mémoire me soit plus chère, à qui j'aie plus d'obligations et à qui j'ai voué un culte plus respectueux qu'à Arthur Rimbaud. D'autres écrivains ont été pour moi des éducateurs et des précepteurs, mais seul Rimbaud a été pour moi [...] un révélateur, un *illuminateur* de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie, de sorte qu'il m'est impossible d'imaginer ce que j'aurais pu être sans la rencontre de ce prodigieux esprit certainement éclairé d'un rayon d'en haut. Forme, pensée et principes, je lui dois tout et je me sens avec lui les liens qui peuvent vous rattacher à un ascendant spirituel.

Ce sont ces raisons mêmes qui m'empêchent de m'associer à l'hommage populaire qu'une piété bien naturelle vous engage à rendre au grand disparu<sup>33</sup>.

En 1942 encore, depuis sa retraite de Brangues, il se sent en quelque sorte dépossédé de Rimbaud, agrégé par la force des choses à l'histoire littéraire et, de ce fait banalisé. Il ironise sur la façon dont le public s'est

---

<sup>30</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés, troisième entretien*, ouvrage cité, p. 29

<sup>31</sup> Lettre de Paul Claudel du 26 juillet 1896 à Stéphane Mallarmé, citée dans Claudel, *Œuvres en prose*, p. 1470

<sup>32</sup> L'époux d'Isabelle Rimbaud, sœur du poète.

<sup>33</sup> Paul Claudel, lettre du 13 juin 1911, sans doute adressée à Paternie Berrichon, in *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 1469

approprié l'œuvre de celui qui "n'est pas un poète", qui "n'est pas un homme de lettres", mais qui "est un *prophète*"<sup>34</sup> :

Maintenant c'est fait. Rimbaud figure dans les manuels scolaires à côté d'Eugène Manuel et de Sully Prudhomme. On lui a élevé un monument. Son nom revient toutes les trois lignes dans les manifestes littéraires et dans les articles de critique, et il n'est copie de grimaud et morve de morveux, qui ne serve de prétexte, grand Dieu ! à des comparaisons. Je suis comme le touriste imprudent qui aurait parlé d'un site inouï par lui découvert (sur les pas de ce chèvre-pied appelé Verlaine). Il revient quelques années après, et sur les bords sacrés du lac auroral il trouve installés un restaurant, un bastringue, une pompe à essence, tandis qu'au milieu des papiers gras et du verre cassé, à la tête d'un groupe de pèlerins résignés, se démène un monsieur éperdument qui explique et qui explique !<sup>35</sup>

Ce sentiment de répulsion devant le spectacle d'un Rimbaud mêlé, à son corps défendant, à "la foire sur la place"<sup>36</sup>, suppose de la part de Claudel, un refus de livrer au tout venant le rapport si intime qui le lie à l'homme "aux semelles de vent". Les réticences de l'auteur des *Cinq Grandes Odes* à vouloir s'exprimer publiquement sur Rimbaud en sont d'autant plus fortes. Il va même jusqu'à considérer comme sacrilège toute tentative d'interprétation quelle qu'elle soit :

J'avais pourtant bien résolu de me taire ! N'avais-je pas déjà commis assez de dégâts ? causé assez de torts à une mémoire sacrée en violant la double enceinte du silence farouche à quoi donnent droit l'évasion et la mort ?<sup>37</sup>

Claudel veut réserver le commerce de Rimbaud à ceux qui le méritent vraiment. On se rappelle que lors de sa première rencontre avec Milhaud en octobre 1912, Claudel s'était écrié après l'audition des mélodies de *La Connaissance de l'Est* : "Vous êtes un mâle"<sup>38</sup>. Quelques mois auparavant, en

---

<sup>34</sup> Paul Claudel, *Un dernier salut à Arthur Rimbaud*, (7 mai 1942) *Œuvres en prose*, op. cité, p. 521

<sup>35</sup> *ibid.*

<sup>36</sup> selon l'expression de Romain Rolland, son condisciple au lycée Louis le Grand.

<sup>37</sup> Paul Claudel, *Un dernier salut ...*, op. cité, p. 521

<sup>38</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, op. cité, p. 41



juillet 1912, il est pour le moins troublant de trouver des termes similaires sous la plume du poète lorsqu'il veut caractériser la "première manière" dans la vie littéraire de Rimbaud :

La première [manière] est celle de la violence, du mâle tout pur<sup>39</sup>, du génie aveugle qui se fait jour comme un jet de sang, comme un cri qu'on ne peut retenir en vers d'une force et d'une roideur inouïes<sup>40</sup>.

Ces échos expliquent aussi, d'une autre façon que celle envisagée dans le chapitre six, l'entente immédiate des deux artistes. L'approfondissement de leur commerce n'a été possible que par cette complicité dans laquelle ils se sont reconnus. Claudel retrouvait dans le jeune Milhaud une veine rimbaldienne, un homme d'exception à qui il pouvait transmettre la fièvre inspirante de la lecture des *Illuminations* ou d'*Une Saison en Enfer*. Cette exaltation de la virilité juvénile se retrouve aussi dans le choix de Milhaud d'écrire ses deux premières mélodies rimbaldiennes pour une voix d'homme. Le compagnonnage à Rio, les confidences partagées, sont l'occasion pour le poète aîné de faire découvrir et d'approfondir avec son cadet tout ce que son œuvre doit à la découverte de textes dans la revue *La Vogue* en 1886 :

J.A - *Voulez-vous maintenant peut-être nous parler des conditions concrètes dans lesquelles vous avez fait la rencontre de Rimbaud ?*

P.C.- Ah ! C'est au mois de mai 86, au Luxembourg. Je venais d'acheter la livraison de *La Vogue* où paraissait la première série des *Illuminations*. Je ne peux pas l'appeler autrement qu'une véritable illumination. Ma vie a été complètement changée par ces quelques fragments parus dans cette petite revue [...] Les *Illuminations* m'ont réveillé, révéilé, pour ainsi dire, le surnaturel, qui est l'accompagnement continuel du naturel. [...] Et quelques mois plus tard, révélation plus importante encore ...*Une saison en enfer* qui a paru en octobre<sup>41</sup>.

En effet, Milhaud ne fréquente dans sa musique que des textes qui relèvent de cette découverte première : trois textes des *Illuminations*, et le texte

---

<sup>39</sup> c'est nous qui soulignons.

<sup>40</sup> Paul Claudel, *Arthur Rimbaud, Préface* (1912), in *Accompagnements, Œuvres en prose*, op. cité, p. 516

<sup>41</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, op. cité p. 34

ultime d'*Une Saison en enfer*. À Rio précisément, il se penche sur *Aube* et *Marine*, deux textes que Claudel découvrit en 86 justement et dont les titres prennent, pour le musicien, valeur emblématique. Même en acceptant de contribuer à l'édition de 1912 (assurée par Paterné Berrichon) qui regroupe poèmes en prose et poèmes en vers, Claudel, "comme dédaigneux de l'édition qu'il préface, reste fidèle à celle qui parut pour la première fois l'année de ses dix-huit ans"<sup>42</sup>. La discrétion de Claudel, qui se refuse à profaner une rencontre essentielle, fait écho à la discrétion de Milhaud qui décide de ne pas publier les deux mélodies alors que, comme nous l'avons déjà mentionné, il n'hésite pas à livrer au public son travail sur Mallarmé.

### 8.2.2. Un Rimbaud claudélien ?

En parlant de lui comme "un mystique à l'état sauvage"<sup>43</sup>, Claudel installe celui qu'il nomme "l'ange de Charleville"<sup>44</sup>, dans la lignée des prophètes annonciateurs du *Christus venit*<sup>45</sup>. Il fait de sa vie "un *malentendu*, la tentative d'échapper à cette voix qui le sollicite et le relance, et qu'il ne veut pas reconnaître : jusqu'à ce qu'enfin, réduit, la jambe tranchée, sur ce lit d'hôpital à Marseille, il sache !"<sup>46</sup> Cette "christianisation" de l'œuvre de Rimbaud a déclenché les sarcasmes et les hurlements d'André Breton et des Surréalistes, on le sait. Mais la lecture de Claudel est inséparable de son œuvre propre, et il s'agit pour lui de justifier *a posteriori* la portée spirituelle de la lecture de ses dix-huit ans. En revenant dans ses vieux jours sur la qualification de "prophète", l'ermite de Brangués veut voir dans "le garçon de seize ans, le nez encore plein de lait, la figure encore barbouillée de M. Izambard"<sup>47</sup>, le continuateur de ceux qui "ont connu cet « esprit de langue » qui dépassait les limites de la discipline et de l'orthodoxie, et sur lequel

---

<sup>42</sup> Pierre Brunel, in *Rimbaud, Œuvres complètes*, La Pochothèque, Le livre de Poche, Librairie Générale française, 1999, 1039 pages, p. 881

<sup>43</sup> Paul Claudel, *Arthur Rimbaud ...*, op. cité, p. 514

<sup>44</sup> Paul Claudel, *Un dernier salut ...*, op. cité, p. 523

<sup>45</sup> Paul Claudel, *Arthur Rimbaud, ...*, op. cité, p. 514

<sup>46</sup> *ibid.*

l'autorité autorisante n'a jamais cessé de fixer un regard à la fois attentif et anxieux"<sup>48</sup>. Il s'agit pour lui "de tout autre chose que de sainteté ou de vertu"<sup>49</sup>. Il invite son lecteur à suivre ces manifestations de "l'esprit de langue" à travers "l'antiquité judaïque, les premiers siècles du Christianisme, le paganisme lui-même, avec les pythies et les sibylles"<sup>50</sup>. Il veut y voir la justification de toute expression véritable de l'art, opposant déjà implicitement l'échec d'un art sans Dieu (Mallarmé) à la réussite de la manifestation de l'esprit :

Cet esprit de prophétie, l'Inspiration, la *gratia gratis data*<sup>51</sup>, n'a jamais à aucun moment cessé de souffler sur l'Humanité. C'est lui qui a suscité tant d'artistes, tant de poètes, tant d'initiateurs de toutes sortes, tant de pousseurs désespérés ! Son accent est inimitable, aucune espèce de talent et d'artifice ne saurait en tenir la place, nous le reconnaissons aussitôt au fond de notre cœur, à cette espèce d'émoi panique ! Éruption d'ailleurs à quoi peuvent se mélanger toutes sortes d'éléments suspects qui justifient la prudence, phénomène à la fois inestimable et dangereux<sup>52</sup>.

L'enthousiasme communicatif de Claudel ne peut se réduire à cette perspective "convertissante". Nous avons déjà vu que les rapports entre le poète et Milhaud ont évacué bien vite les divergences religieuses<sup>53</sup>. La relation du musicien avec l'œuvre de Rimbaud ne peut passer, et pour cause, par le filtre exclusif du christianisme. Yves Bonnefoy a dégagé fort justement la place qu'on pouvait accorder à la "conversion de Marseille" dans l'appréciation d'une œuvre aussi riche :

---

47 Paul Claudel, *Un dernier salut ...*, p. 522, Georges Izambard a été le professeur de lettres de Rimbaud en classe de rhétorique en janvier 1870

48 *ibid.* p. 523

49 *ibid.*

50 *ibid.*

51 dans *l'Introduction à un poème sur Dante*, Claudel définit ainsi cette expression : ce souffle mystérieux que les Anciens appelaient la Muse et qu'il n'est pas téméraire d'assimiler à l'un des *charismes* théologiques, ce que l'on désigne dans les manuels sous le nom de *gratia gratis data*. In *Œuvres en prose*, p. 422.

52 *ibid.*

53 cf. correspondance Claudel-Milhaud

Il n'est pas vrai, comme certains catholiques ont aimé le dire, que cette vie ait été la fuite d'une conscience devant une divinité à laquelle – jusqu'au moment où vaincue, ravie, elle se rend à son amour inexorable –, elle eût tenté de se refuser. [...] De cette âme incapable d'oublier la promesse de Jésus, la « conversion » de Marseille n'a pas été la première poussée d'espoir. Mais dans toutes les autres – tant que Rimbaud fut conscient – il apparaît que Dieu ne répondit pas. Souvent détesté pour cette morale qu'il cautionne, quelquefois attendu avec *gourmandise*, le Dieu chrétien fut toujours dans *Une Saison en Enfer* ou les *Illuminations* un absent, et si l'œuvre de Rimbaud peut avoir valeur de témoignage, c'est bien et c'est seulement de cette mort du divin que Nietzsche aussi a décrite. Qu'on fasse de la conversion d'un mourant le signe du réveil de Dieu si l'on veut. Mais qu'on ne cherche pas la présence de celui-ci dans une poésie qui l'a souvent provoqué sans rien rencontrer que son silence<sup>54</sup>.

L'écho de cette œuvre sur la sensibilité de Milhaud ne peut donc se placer que sur un autre terrain que celui d'une ferveur religieuse étroitement "catholique". La "leçon", si leçon il y a, relève plutôt de l'esthétique et de la vision du monde qu'elle implique. Milhaud découvre un poète qui non seulement "rejette toute la tradition poétique" mais encore "l'association, déjà mise à mal par Baudelaire, de la poésie et du Beau"<sup>55</sup>. Il s'agit pour "l'ange de Charleville"<sup>56</sup> d'œuvrer bien plutôt "à la manière d'un demiurge, et de proposer de refaire le monde, l'homme et la vie"<sup>57</sup>. Pour Milhaud, l'importance de Rimbaud a donc d'abord été d'être un artiste capable de rompre avec le conformisme d'un art officiel. "C'est surtout à l'art et à la poésie académique qu'[il] s'est attaqué"<sup>58</sup>. Milhaud trouve dans cette lecture, matière à justifier ses propres cheminements qui, depuis ses études au Conservatoire, l'ont détourné du conformisme frileux des autorités. Cet aspect iconoclaste, c'est celui que célèbre aussi Claudel :

Arthur Rimbaud apparaît en 1870, à l'un des moments les plus tristes de notre histoire, en pleine déroute, en pleine

---

54 Yves Bonnefoy, *Arthur Rimbaud*, coll. Ecrivains de toujours, éditions du Seuil, 1961, 190 pages, p. 184

55 Matthieu Letourneux, *Illuminations et révolte ...*, op. cité, p. 78

56 selon l'expression de Claudel

57 Pierre Brunel, *Rimbaud*, op. cité, p. 447

58 Matthieu Letourneux, *Illuminations et révolte ...*, *ibid.*, p. 76

guerre civile, en pleine déconfiture matérielle et morale, en pleine stupeur positiviste<sup>59</sup>.

Cette rupture absolue est inséparable de la tentative "de réinventer l'amour, de voler le feu, se plaçant dans ce que [Yves Bonnefoy voudrait] nommer la causalité héroïque"<sup>60</sup>. Dans sa fameuse lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud définissait en effet le poète comme un "voleur de feu"<sup>61</sup>, réinventant une langue qui sera "de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant"<sup>62</sup>. En privilégiant le thème de l'éveil du jour dans *Aube* et de l'entremêlement des éléments marins et terrestres dans *Marine*, Milhaud met à l'épreuve la portée révolutionnaire de cette poésie "qui est recommencement", "qui ranime"<sup>63</sup>. Milhaud est alors dans des dispositions qui lui font accueillir la distinction entre "poésie subjective" et "poésie objective". Il y trouve une des justifications qui lui font rechercher des expériences novatrices, non pour le plaisir un peu vain d'être "absolument moderne"<sup>64</sup>, mais pour obéir à une impérieuse nécessité intérieure :

La poésie subjective semble bien celle qui s'en tient à l'idéalité, à l'esthétisme "artiste" et au jeu ; et celle, sentimentale et lyrique, qui ne retient de l'émotion que sa part domesticable, celle en un mot, qui enferme l'homme dans sa nature conventionnelle, sans l'ouvrir à l'obscur de ce qui est<sup>65</sup>.

Le jeune homme révolté n'a pas trop de sarcasmes pour rejeter le "jeu ancien des vers", les premiers Romantiques, "voyants sans trop bien s'en rendre compte" mais "étranglé[s] par la forme vieille"<sup>66</sup>. En demandant "*aux*

---

59 Paul Claudel, *Arthur Rimbaud, Préface*, ..., op. cité, p. 515

60 Yves Bonnefoy, *Arthur Rimbaud*, op. cité, p. 21

61 Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, édit. Brunel, op. cité, p. 246

62 *ibid.*

63 Yves Bonnefoy, *ibid.* p. 21

64 selon l'expression de Rimbaud dans *Adieu*.

65 Yves Bonnefoy, *ibid.* p. 53

66 Arthur Rimbaud, *ibid.* p. 247

*poètes du nouveau*"<sup>67</sup>, Rimbaud en appelle à une poésie objective qui soit "comme un brûlement de nos sensations qui ne sont qu'une vue partielle, un "réglage" des sens parmi bien d'autres possibles, dans la flamme réelle de l'Inconnu"<sup>68</sup> :

C'est dans la consommation de ce que [notre vie] est devenue qu'il faut réinventer le réel. L'être s'identifie au nouveau, au sens le plus radical, le plus *monstrueux*, le plus destructeur de ce terme ; et le vrai à la vision non médiante, à la libération, de cet être identique à l'inconnu<sup>69</sup>.

Mais du même coup, "en choisissant de se rebeller contre les formes figées de la tradition, Rimbaud s'est condamné à toujours aller de l'avant, à toujours inventer de nouvelles formes. Car sa poésie se pense en mouvement"<sup>70</sup>. Cette exploration dynamique d'un monde en devenir correspond donc à ce que construisent *Les Illuminations*, ultime étape de celui qui "travaille à [se] rendre voyant"<sup>71</sup> :

Rimbaud se donne les moyens de librement rêver à sa vigueur en train de s'éveiller, à ce pouvoir de métamorphose qui l'occupe et qui va le transformer en un *on*, ou quelqu'un d'autre. Mais cette vigueur, ce pouvoir, il ne les accepte en lui qu'en les découvrant au même moment hors de lui, dans les choses. Ainsi plus tard<sup>72</sup>, aux derniers moments de la *Saison*, voulant se ressaisir comme un individu solide et séparé, il tâchera d'êtreindre une réalité rugueuse : dans les *Illuminations*, il s'écoute au contraire naître et grandir au sein d'un réel instable et dynamique, à la fois tranchant et velouté, foisonnant et déchiré, d'une nature en voie de devenir<sup>73</sup>.

---

67     ibid.

68     Yves Bonnefoy, *ibid.*

69     ibid.

70     Matthieu Letourneux, *ibid.* p. 80

71     Arthur Rimbaud, *Œuvres ...* *ibid.* p. 248

72     Jean-Pierre Richard commente ici la lettre dite du voyant, c'est-à-dire la lettre adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871, et les conséquences qu'il faut en tirer sur la poésie de Rimbaud.

73     Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou la poésie du devenir*, in *Poésie et profondeur*, éditions du Seuil, 1955, coll. Points, p. 198

Cette *voyance* que le jeune poète annonce, suppose un usage du langage qui "se justifie uniquement par cette volonté de saisir ce que ne saisit aucun autre des moyens dont nous disposons"<sup>74</sup>. Jean-Pierre Richard précise à ce propos que si "Rimbaud se veut voyant", il ne se veut pas "voyeur"<sup>75</sup> :

Nulle indiscretion, nul quant à soi ne viennent chez lui ternir la fraîcheur d'un monde recréé, le jaillissement et le dynamisme des choses. Au contraire, il se met à côté des choses, il se projette en elles, il tâche d'en épouser du dedans la liberté. [...] Telle est la *poésie objective*, telle que l'entend et la pratique Rimbaud : poésie à la troisième personne, dont le mot d'ordre est justement « JE est un autre », poésie d'un JE devenu IL, d'une conscience qui se met pleinement du côté de l'objet<sup>76</sup>.

"Le déni du langage -dans ses emplois rationnels"<sup>77</sup>, n'en suppose pas moins de "trouver une langue"<sup>78</sup> car le poète est "chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe"<sup>79</sup> :

Le mot séparé redevient parole et donne corps à notre intuition de cet ailleurs qu'est tout absolu. Si bien qu'il n'est de poète qui ne croie dans le mot rejoindre ce qu'il aime. [...] Mais ce n'est plus l'Idée ou la présence sensible qui l'obsède, c'est au-delà des réalités sensorielles l'en-soi substantiel, lumineux, en marche de ce réel si proche bien que toujours si lointain. Nommer alors, c'est se tourner vers cet *inconnu*. Nommer semble permettre une participation immédiate et plus qu'aveugle à la flamme violente de ce qui est<sup>80</sup>.

Cette révolution dans l'usage de la langue, Claudel en a exalté en artiste toute la portée. Son appréciation est d'autant plus précieuse pour Milhaud qu'il la rattache à une lignée qui lui était particulièrement chère. Au fond de la

---

<sup>74</sup> Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, librairie José Corti, Paris, 1939, édition 1967, chapitre XVIII, *Naissance de la poésie*, p.386

<sup>75</sup> Jean-Pierre Richard, *ibid.*, p. 241

<sup>76</sup> *ibid.*

<sup>77</sup> Yves Bonnefoy, *ibid.*, p.65

<sup>78</sup> Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, in *Œuvres ...*, op. cité, p. 246

<sup>79</sup> *ibid.*

révolte et du rejet de la norme du "tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré<sup>81</sup>", Claudel signale que la prose de Rimbaud est l'aboutissement du travail d'écriture de Chateaubriand et Maurice de Guérin, mettant à l'écart une forme de Romantisme dont Musset devient le symbole. "Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées !" <sup>82</sup> :

Là, Rimbaud, arrivé à la pleine maîtrise de son art, va nous faire entendre cette prose merveilleuse tout imprégnée jusqu'en ces dernières fibres, comme le bois moelleux et sec d'un Stradivarius, par le son intelligible. Après Chateaubriand, après Maurice de Guérin, notre prose française, dont le travail en son histoire si pleine et si différente de celle de notre poésie, n'a jamais connu d'interruption ni de lacune, a abouti à cela<sup>83</sup>.

On comprend l'impact d'une telle révélation et l'intérêt que cette filiation pouvait éveiller chez le jeune musicien qui spontanément s'était tourné vers cet univers romantique en compagnie de l'ami massacré sur les champs de bataille<sup>84</sup> ; d'autant plus que Claudel voit dans cette prose unique une pensée qui ne relève pas de la logique mais de la musique :

Toutes les ressources de l'incidente, tout le concert des terminaisons, le plus riche et le plus subtil qu'aucune langue humaine puisse apprêter, sont enfin pleinement utilisés. Le principe de la « rime intérieure » de l'accord dominant, posé par Pascal, est développé avec une richesse de modulations et de résolutions incomparable. Qui une fois a subi l'ensorcellement de Rimbaud est aussi impuissant désormais à le conjurer que celui d'une phrase de Wagner. La marche de la pensée aussi qui procède non plus par développement logique, mais, comme chez un musicien, par dessins mélodiques et le rapport de notes juxtaposées, prêterait à d'importantes remarques<sup>85</sup>.

---

80 Yves Bonnefoy, *ibid.*, p.66

81 Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, *op. cité*, p. 247

82 *ibid.*

83 Paul Claudel, *Arthur Rimbaud ...*, *op. cité*, p. 518

84 voir chapitre 4

85 Paul Claudel, *Arthur Rimbaud*, *ibid.*



Il ne restait plus au musicien qu'à se tourner vers ces textes si prometteurs, qui lui permettaient de nourrir son commerce avec son mentor à la légation de Rio. La dédicace des "poèmes d'Arthur Rimbaud" (c'est le titre adopté par Milhaud) en fait foi : "pour Paul Claudel".

### 8.2.3. Les deux mélodies de janvier 1918 : *Marine* et *Aube*

D'emblée, Milhaud prend le parti d'affronter la révolution du langage mise en œuvre dans les *Illuminations*, en adoptant d'ailleurs un ordre progressif qui le fait passer du poème en vers libres (pour la première mélodie composée le premier janvier 1918) au poème en prose (pour la deuxième mélodie composée entre le 6 et le 9 janvier 1918) :

Cette réinvention totale n'a pour instrument que le langage, le verbe lui-même à la faveur d'une autre alchimie du verbe qui ne se laisse pas confondre avec celle des poèmes tenus de 1872. À deux exceptions près, et encore plus apparentes que réelles, celles de poèmes en vers libres cette fois, *Marine*, une étude de superposition ouvrant sur des tourbillons de lumière, et *Mouvements* [...], les *Illuminations* adoptent la forme du poème en prose : ni celle, pittoresque, [...]d'Aloysius Bertrand, [...]ni celle de Baudelaire [...], mais fulgurante plutôt, portée par des enthousiasmes fiévreux, des exclamations fréquentes, des invocations qui peuvent devenir, au sens le plus fort du mot, évocations<sup>86</sup>.

#### 8.2.3.1. *Marine*

En effet, en choisissant comme première pièce *Marine*, où Rimbaud s'est "livré à l'étude du vers libre"<sup>87</sup>, Milhaud se trouve confronté tout d'abord au problème de ce "vers" bien particulier. *Marine* est une "pièce singulière", tout comme *Mouvement*, qui met en œuvre cette "technique" qu'on peut définir ainsi :

Le vers libre se situe entre le vers régulier et le poème en prose. Ne possédant aucune régularité identifiable, il ne permet pas de compter les syllabes. [...] Contrairement à la prose, il s'organise en vers et en strophes : le retour à la

---

<sup>86</sup> Pierre Brunel, *préface aux Illuminations in Arthur Rimbaud ...*, op. cité, p.448

<sup>87</sup> *ibid.* Notice p. 906

ligne n'est pas marqué par un retrait qui signale un nouveau paragraphe, mais par une majuscule qui marque le début du vers, et non de la phrase<sup>88</sup>.

Pierre Brunel a qualifié cette œuvre "d'œuvre de transition", dans la mesure où elle constitue une "étude" qui se déploie dans quatre directions : "étude du vers libre auquel une évolution comme naturelle conduisait Rimbaud ; étude de vision (la superposition de deux paysages, un paysage marin et un champ labouré) ; étude d'expression (l'échange des termes caractérisant l'un et l'autre de ces paysages) ; étude de syntaxe (le redoublement)"<sup>89</sup>. Ce côté expérimental joue d'abord sur l'hésitation entre vers et prose. Matthieu Letourneux a mis l'accent sur la façon dont Rimbaud utilisait deux types de retours à la ligne : "l'un, aux lignes 1 et 5, qui propose une indentation (décalage à droite du premier mot), comme pour un début de paragraphe, l'autre, pour toutes les autres lignes, sans indentation, mais avec une majuscule, même lorsque la phrase de la ligne précédente n'est pas achevée, obéissant ainsi aux règles de la versification"<sup>90</sup>. Milhaud a respecté cette ambiguïté en marquant l'indentation par une mesure instrumentale répétée à l'identique, faisant attendre le début des lignes 1 et 5 et s'il respecte les majuscules dans la graphie pour les autres lignes, il enchaîne les termes pour souligner la structure de la phrase en laissant la voix s'amuir sur les syllabes finales (écume et ronces premier paragraphe ?/première strophe ? ) :

---

88 Matthieu Letourneux, ..., p. 61

89 Pierre Brunel, *Notice* p. 906

90 Matthieu Letourneux, ..., p. 83

Marine

des chars d'argent et de cuivre, des roues d'acier d'argent. Ballent l'écume soulevant les vagues des courants de la lande

Reprenant l'examen de la pièce par André Guyaux, Matthieu Letourneux fait remarquer que le retour à la ligne est à la fois rythmique et thématique. Le parallélisme des deux premiers vers met en place "le motif thématique à partir duquel se développera tout le poème : l'opposition et la confusion entre un véhicule terrestre et un véhicule marin"<sup>91</sup>. Et "cette opposition obéit à son tour à une régularité"<sup>92</sup> qui laisse deviner la réutilisation de la forme du sonnet, mais déplacée sur un plan thématique. En distinguant les allusions à la terre (a) de celle à la mer (b) on obtient le modèle suivant :

91 *ibid.*

92 *ibid.*

Les chars d'argent et de cuivre –	a
Les proues d'acier et d'argent –	b
Battent l'écume, –	b
Soulèvent les souches des ronces –	a
Les courants	b
[de la lande,	a
Et les ornières immenses	a
[du reflux	b
Filent circulairement vers l'est,	c (soit mer soit terre)
Vers les piliers	b
[de la forêt, –	a
Vers les fûts	a
[de la jetée,	b
Dont l'angle est heurté par des	
tourbillons de lumière	c (soit mer soit terre)

93

Rimbaud structure donc sa pièce en deux groupes de quatre éléments et un groupe de six, retrouvant la forme d'un sonnet que Milhaud avait travaillé sous toutes ses formes puisque Mallarmé venait de lui en offrir encore l'occasion. Intuitivement Milhaud a traité musicalement de la même façon les deux éléments (notés "c") qui confondent élément terrestre et élément marin. Il crée ainsi un événement qui ne peut trouver de traduction immédiate, répondant ainsi à la vision rimbaldivienne. En effet "en unissant des réalités relevant de registres thématiques différents, le poète empêche le lecteur de se référer à une réalité connue"<sup>94</sup>. Ce sont les seuls moments où le compositeur explore la partie aiguë du piano, où il joue sur un mélange de sonorités avec l'indication "laissez vibrer" ; il passe à un rythme fluide en 4/4 s'opposant à la progression hachée du 6/4 adopté pour l'ensemble de la pièce. Il dessine par là même une courbe mélodique qui répond à l'adverbe "circulairement". Cette ligne courbe ferme la pièce en revenant au point initial qui faisait naître le chant du tréfonds de l'instrument :

---

93      ibid. p. 64

94      Anne-Gaëlle Robineau-Weber, *La destruction du réel*, in *Profil ...*, p. 82

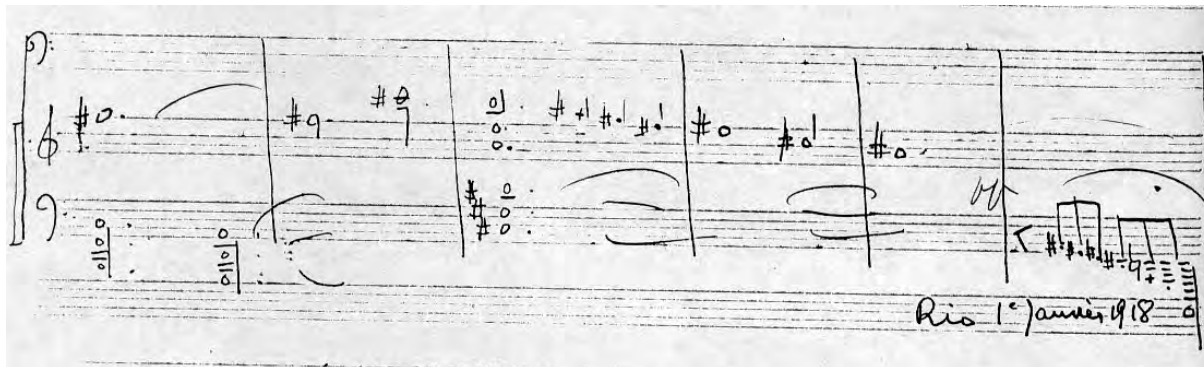
The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of several staves of music. The top staff has a treble clef and contains notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like 'fluo' and 'filent'. Below it, there are more staves with bass clefs and similar notation. The score is dense with notes and rests, and includes some text annotations in French like 'circulairement vers' and 'l'air'. The handwriting is somewhat messy and expressive, typical of a composer's draft.

Là encore, Milhaud exploite une des caractéristiques de ce texte en retrouvant la tension ambiguë (dans la mesure où la courbure mène à la ligne droite) qui le caractérise :

Ligne non point molle et ondoyante, comme chez Baudelaire, toujours prête à épouser la fantaisie des expansions vitales : mais au contraire ligne tendue, fuyante, hâtive, partagée semble-t-il, entre la nécessité du droit et la folie de la dérive. Ainsi dans [...] *Marine*. [...] La courbe tend ici vers le havre final d'une ligne droite, "les piliers de la forêt" - et la lumière tourbillonne autour d'une dureté angulaire, "les fûts de la jetée". Le stable l'emporte sur la courbure, et cette victoire de la rectitude suffit à donner des coordonnées à la vision, donc à la transformer en paysage, presque en spectacle. Un champ fraîchement labouré y devient un tableau, une *Marine*<sup>95</sup>.

"Les tourbillons de lumière" qui dissolvent la vision et qui dispersent le fugace de cette construction trouvent leur écho dans les doux accords à peine énoncés qui concluent la pièce avant qu'ils ne s'effacent dans un double piano, pour résonner dans le silence d'où le réel instable et fragile a jailli :

<sup>95</sup> Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou ...*, op. cité, p. 236



### 8.2.3.2. Aube

Ces résonances d'arpèges qu'on laisse vibrer et qui accompagnent l'évocation de la lumière se retrouvent dans la deuxième des pièces inédites de 1918 : *Aube*. Pour Pierre Brunel, "c'est la prose la plus "innocente" cette fois des *Illuminations*, ou celle qui va le plus loin dans la quête de l'innocence retrouvée"<sup>96</sup>. Le titre lui-même symbolise tout ce que Milhaud pouvait attendre d'une année nouvelle et la métamorphose du JE dans le texte est aussi une manière d'exprimer tous les bouleversements de cette période, tendue vers un avenir où le monde pourrait renaître en paix après les années de guerre. En effet, le mot "Aube" est employé ici dans toute sa force originelle.:

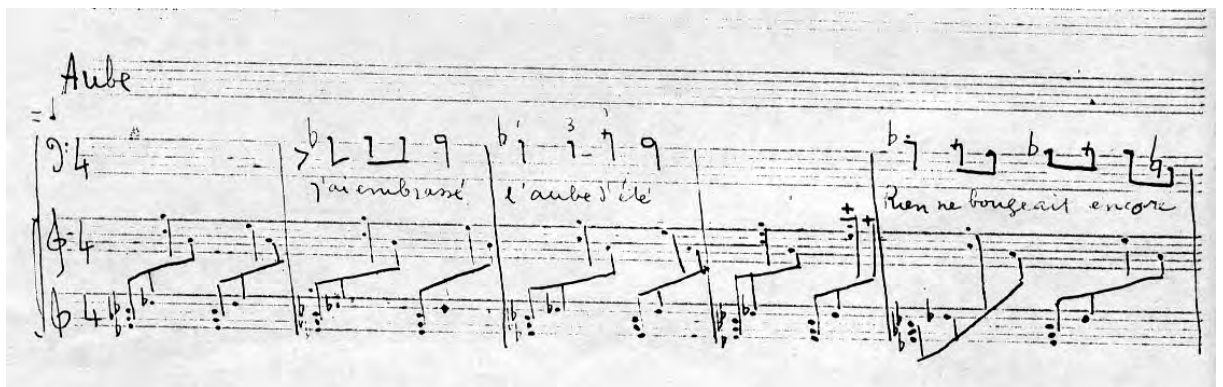
Cette heure indicible, c'est l'heure rimbaldienne par excellence, l'heure du commencement absolu, de la naissance. Rimbaud se lève en même temps que le soleil. [...] Dans ce creux temporel, cet hiatus sensible nommé aube, se produisent soudain une explosion de force et de pensée, une brusque giclée d'existence<sup>97</sup>.

Mais cet instant est fugace, par définition même et "début absolu, l'aube envolée n'est un avènement que pour en être en même temps une rupture<sup>98</sup>". Cette fragilité génère un rapport très particulier entre prose et poésie. Milhaud affronte donc encore ici, sous un angle différent, un problème rencontré dès le début de son activité de compositeur où, nous l'avons vu, il

<sup>96</sup> Pierre Brunel, in Rimbaud, *Œuvres ...*, *Notices*, op. cité, p. 903

<sup>97</sup> Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou ...*, op. cité, p. 191

s'est vite évadé d'une poésie codifiée et réglée. Anne-Gaëlle Robineau-Weber remarque que les cinq paragraphes de cette pièce "sont encadrés en un geste d'embrassement par deux vers blancs qui tendent vers l'octosyllabe. Le vers embrasse la prose et cette structure reflète à la fois l'étreinte et le dégagement"<sup>99</sup>. Le compositeur isole ces deux moments particuliers en les faisant précéder et suivre de mesures purement instrumentales. Il aménage cet effet très particulier voulu par Rimbaud. La première ligne vient se poser dans une énonciation douce sur le rythme berceur imposé par le pianiste qui poursuit calmement le même schéma d'accompagnement pour les deux premières phrases du premier paragraphe :



La dernière ligne reçoit un traitement tout autre. Une lente montée arpégée *mezzo forte* dans une mesure à trois temps la précède et Milhaud demande au pianiste de laisser vibrer les sonorités de l'accord obtenu, jusqu'à la fin du morceau par le jeu de la pédale. Il choisit alors un double piano pour murmurer les dernières syllabes sur ce fond sonore et laisser se perdre les dernières notes du piano égrenées dans une calme montée irrésistible et cristalline. Ce parti pris d'effacement et de silence, pour une affirmation ("Au réveil il était midi") qu'on pourrait très bien considérer comme un cri victorieux, annonce les conclusions murmurées des grandes cantates des années cinquante où la victoire laisse entendre son côté éphémère et fragile :

<sup>98</sup> ibid. p. 189

<sup>99</sup> Anne-Gaëlle Robineau-Weber, *Commentaire de Aube*, in *Profil ...*, op. cité, p. 104

Arrivée d'été midi.

6-9 Janvier 1918

Chacun des cinq paragraphes donne lieu à une étude particulière qui tente de structurer la pièce. En fait, le poème, dans son déroulement complexe, semble avoir offert quelques résistances au musicien. Des corrections parsèment la partie vocale alors que la partie pianistique est écrite sans rature ni repentir. Ainsi, en le reformulant, il corrige le début du quatrième paragraphe et il ménage un parallèle en doubles-croches du fragment de 15 syllabes "dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats" et celui de 17 syllabes "je ris au wasserfall qui s'échevela à travers les sapins" qu'il concentre sur une mesure en omettant l'adjectif "blond" qui qualifie le "wasserfall" dans le texte original :

La première eau pure fut dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats

une fleur qui me vit son nom je ris au wasserfall qui s'échevela à travers les sapins



Cet oubli traduit un malaise certain dans le traitement de cette prose qui ne ressemble en rien à celle qui avait éveillé jusque-là son inspiration<sup>100</sup>. On peut trouver un autre indice de ces difficultés dans l'adjonction d'une lettre majuscule au milieu de la dernière phrase du premier paragraphe. Il structure en effet cette phrase en trois moments ("j'ai marché/ en réveillant.../ et les pierreries...") en supprimant la pause, marquée par une virgule, qui sépare "et les ailes ..." de ce qui précède. Si bien qu'en écrivant "Et (avec une majuscule) les pierreries ...", après un silence d'une valeur de deux temps, il remodèle le texte en regroupant les deux accumulations marquées par le "et" dans une même unité. On peut noter alors l'effet qui, dans ce fragment recomposé, souligne les deux passés simples ("regardèrent/levèrent") par la même valeur rythmique (noire/ croche) et un intervalle descendant partant du même *do* dièse. Du même coup, le musicien privilégie l'aspect narratif du texte. En effet, il sépare nettement le passé composé du début du paragraphe, des passés simples de la fin. En maintenant l'émission vocale sur le passé composé, le musicien signale la persistance du passé dans le présent alors que les passés simples, décrivant des actions révolues, annoncent une progression chronologique :

The image shows a handwritten musical score. The top system is the vocal line, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "ai marché / en réveillant les halénes vives et les pierreries regardèrent et les ailes se levèrent soudainement". The bottom system is the piano accompaniment, consisting of two staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various rhythmic values and accidentals. The handwriting is in black ink on aged paper.

<sup>100</sup> que ce soit celle de Lucile de Chateaubriand, celle d'Eugénie de Guérin ou celle de Claudel lui-même.

Il ne s'agit pas de porter l'attention sur des maladresses et des erreurs, pour le plaisir malsain de prendre en défaut un créateur, il s'agit tout simplement d'apprécier à sa juste mesure des pièces qui mettent en jeu une expérience très particulière du langage et de la poésie. D'ailleurs, le fait que Milhaud ait gardé ces deux pièces inédites semblerait confirmer l'idée qu'il n'en était pas pleinement satisfait sur le plan musical. Mais qu'il les ait conservées indique aussi qu'il leur prête une certaine importance et leurs imperfections ne doivent pas pour autant en invalider l'intérêt, nous avons déjà eu maintes occasions de nous en rendre compte à propos de la masse des inédits conservés. En choisissant *Aube*, après *Marine*, Milhaud fait siens des textes qui fondent un nouveau rapport avec la langue et l'écriture poétique.

De façon significative, il retrouve le choix que Verlaine (Claudel lui avait prêté le rôle de chèvre-pied !) avait déjà fait (avec *Veillées I*) pour une publication dans *Les Hommes d'aujourd'hui* en 1888. Remarquons, en passant, que la deuxième de ces pièces se retrouvera dans le catalogue de Milhaud en 1964, preuve de la prégnance des souvenirs légués par Claudel. Verlaine parle de ces pièces comme de "deux divins poèmes en prose, détachés de ce pur chef-d'œuvre, flamme et cristal, fleuves et fleurs et grandes voix de bronze et d'or : les *Illuminations*<sup>101</sup>". L'examen de cette composition musicale oblige à revenir sur l'intérêt que Milhaud a pu trouver dans la lecture de *Aube*. En choisissant ce thème de l'aurore, le compositeur retrouve tout ce que peut laisser entendre, de façon symbolique, le lever du soleil car, d'après Jean-Pierre Richard, "le mythe de la naissance pénètre et dynamise tout l'univers des *Illuminations*"<sup>102</sup>. Claudel donne une dimension spirituelle à cet éveil et *Aube* (avec une citation modifiée par un "et moi" introductif) se trouve au centre d'un commentaire qui insiste sur l'extraordinaire d'une vision où la lumière jaillit d'un éclat de la nuit :

---

<sup>101</sup> Cité par Pierre Brunel, in Rimbaud, *Œuvres ...*, p. 453

<sup>102</sup> Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou ...*, p. 211

« Et moi, comme un mendiant sur les quais de marbre ...» Oui, pour atteindre cette vision évasive, cela valait la peine d'engager, seul et toujours à pied, ces courses interminables, à travers la Belgique, à travers le Nord, à travers l'Europe, et le monde et la mer, et l'Afrique enfin sur cette route horrible et calcinée ! [...] La nature n'est pas seulement un « opéra fabuleux », le répertoire de l'inconnu, l'archive balbutiante d'événements poignants, inestimables, une comédie où nous ne nous introduisons que par la voie nous-mêmes du travestissement, elle tremble à tous moments sur la limite de l'ineffable ! Il s'agit de la surprendre à l'instant voulu, si fragile ! et, comme qui dirait, en flagrant délit à cette heure, par exemple où, sortant de la nuit, elle n'a pas encore appris à se défendre contre la brutale inquisition de la lumière ! Il s'agit de ne pas effaroucher par un sursaut personnel les lentes et profondes confidences de l'ombre qu'elle récupère<sup>103</sup>.

Le "cheminement déroutant<sup>104</sup>" de *Aube* est à la fois linéaire et cyclique puisque le JE "part des palais pour arriver aux "dômes" qui peuvent être ceux des églises mais aussi ceux des palais<sup>105</sup>". S'il quitte "l'eau morte", s'il longe le torrent "à travers les sapins", c'est pour retrouver les quais d'un port. S'il traverse un bois de sapins, il finit par parvenir à un bois de lauriers. "Le mouvement parcouru par le JE semble donc mimer le geste qui consiste à embrasser, à entourer l'aube"<sup>106</sup>. Cette marche si particulière qui progresse pour mieux revenir sur des lieux qui entre-temps se sont métamorphosés, a trouvé en Claudel un écho particulièrement vif. Sensible au rythme de la langue d'un "pays de sources où l'eau limpide et captive de sa profondeur tourne lentement sur elle-même<sup>107</sup>", le traducteur d'Eschyle laisse entendre dans la prose de Rimbaud l'écho de la marche du vagabond céleste, du fugueur qui "meurt et se décompose<sup>108</sup>" lorsqu'il sacrifie sa liberté pour rester à Charleville prisonnier de "la platitude, la mauvaiseté, la grisaille<sup>109</sup>". Cette exaltation de l'errance ne pouvait que frapper un compositeur amateur

---

103 Paul Claudel, *Un dernier salut ...*, op. cité, p. 524

104 Anne-Gaëlle Robineau-Weber, *Commentaire de Aube*, in *Profil ...*, p. 105

105 *ibid.*

106 *ibid.*

107 Paul Claudel, *Arthur Rimbaud ...*, p. 519

108 lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870, p; 223

109 *ibid.*

dès l'adolescence de voyages et d'explorations, commençant à parcourir  
Provence et Camargue avant de découvrir la luxuriance brésilienne :

Le matin, quand l'homme et ses souvenirs ne se sont pas réveillés en même temps, ou bien encore au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujetti à un desport rythmique se produit une solution de continuité ; une espèce d'hypnose « ouverte » s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier. Le langage en nous prend une valeur moins d'expression que de signe ; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de *sensibilité* presque matérielle. Leur ombre se projette *directement* sur notre imagination et *vire* sur son iridescence. Nous sommes mis en communication. C'est ce double état du marcheur que traduisent les *Illuminations*<sup>110</sup>.

Le mouvement du marcheur prend ainsi valeur initiatique, approfondissant le rapport avec un réel qui se découvre dans la fraîcheur de sa perception. Du même coup, cette marche initiatique est jalonnée de signes magiques. La "fleur qui dit son nom" ne pouvait qu'éveiller des souvenirs dans la mémoire du musicien. On se souvient que Léo Latil et le jeune Darius avaient construit toute une imagerie symbolique autour des freesias, des roses ou des anémones. Darius connaissait également Novalis<sup>111</sup>, et dans son roman, la route initiatique de Heinrich von Ofterdingen croise la petite fleur bleue emblématique. Retrouver sous la plume de Rimbaud une célébration qui chante le secret de la fleur prolonge ces sensations en leur donnant leur véritable sens :

La vraie fleur est la plus silencieuse, la fleur entrouverte, tout comme l'aube la plus neuve est celle qui a su conserver en elle quelque trace de l'ombre et des prestiges de la nuit.

---

110 *ibid.*, p. 517

111 Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 7 juillet 1911, écrite au Château de Combault chez son cousin Xavier Léon. "Oh des nuits à la Novalis !" (Archives Milhaud).

La fleur parfaite est donc jaillissement et réserve, fraîcheur et impénétrabilité[...] <sup>112</sup>.

Dans sa mélodie, Milhaud isole toute la fin du deuxième paragraphe en détachant nettement l'attribut <sup>113</sup> des autres constituants de la phrase : sujet et verbe "être" initiaux <sup>114</sup>, circonstanciel intercalé <sup>115</sup> dont les quatorze syllabes sont concentrées dans un jeu serré de doubles-croches :

Ainsi Milhaud obtient que la voix détache "une fleur" et accentue le mot "nom", prêtant ainsi à la parole toute la force du Verbe créateur.

Cette marche initiatique, où le poète croise en les inversant les mythes antiques d'Aurore et Tithon, d'Apollon et Daphné <sup>116</sup>, baigne dans une atmosphère sensuelle où l'on a pu lire les étapes d'une initiation amoureuse. Mais ce poème signe aussi l'échec d'une entreprise qui, "en voulant enfermer l'aube dans des limites temporelles et spatiales strictes" risque "de la

<sup>112</sup> Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou ...*, op. cité, p. 204

<sup>113</sup> "une fleur qui me dit son nom."

<sup>114</sup> "La première entreprise fut,"

<sup>115</sup> "dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats,"

<sup>116</sup> Anne-Gaëlle Robineau-Weber, *Commentaire de Aube*, op. cité, p. 106

déformer et de la détruire"<sup>117</sup>. Si bien que l'aspiration à la transcendance se heurte à "un double mouvement de pénétration et de repli"<sup>118</sup> :

Dans *Aube*, après avoir poursuivi la "déesse" sur la cime des sapins, à travers les clochers et les dômes, l'enfant finit par la rattraper "en haut de la route, près d'un bois de lauriers" ; il sent un peu "son immense corps". Le désir a suscité, projeté en avant de lui, puis poursuit et rejoint une réalité en laquelle il s'incarne et se perd aussitôt. Le bondissement matinal de l'enfant s'achève en une aube charnelle, et cette rencontre fixe le paysage tout autour d'un zénith glorieux.

Mais aussitôt se produit la catastrophe : "l'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois". Très souvent chez Rimbaud la verticalité ascendante se trouve ainsi combattue et niée par un mouvement opposé, une poussée venue d'en haut, dirigée vers le bas, et qui semble avoir pour rôle d'humilier le bondissement humain<sup>119</sup>.

Milhaud retrouve dans ce poème "l'illumination", au sens propre, qui lui permet d'appréhender toutes les contradictions dont sa vie intime et artistique est pénétrée dans ces années cruciales. En effet, le mode de perception rimbaldien, "proche de l'hallucination, incertain et soudain"<sup>120</sup>, est le seul à pouvoir exprimer une "vision" de l'aube. Et l'on a compris que le choix d'un tel poème est aussi une manière de rendre hommage aux nouveaux chemins ouverts par Claudel à travers les textes de Rimbaud. Le mystère du monde est restitué dans toute la pureté d'un art qui partage deux époques.

#### 8.2.3.3. *Adieu* et la "note édénique"

Claudel est encore bien présent lorsque resurgit le nom de Rimbaud dans le catalogue de Milhaud en 1964. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la présence souterraine du poète ardennais qui conditionne les deux partitions d'*Aspen*. Le choix d'*Une saison en enfer* peut, en particulier, étonner dans cette dernière période de la vie créatrice de Milhaud. Cet

---

117    ibid. p. 110

118    ibid.

119    Jean-Pierre Richard, *Rimbaud ou ...*, op. cité, p. 226 sqq.

120    Anne-Gaëlle Robineau-Weber, ..., op. cité, p. 110

"épilogue de la *Saison* va [...] jusqu'à *l'Apocalypse de Saint Jean* dont elle nous semble constituer une reprise inversée"<sup>121</sup>. Mais loin d'être une fin du monde, *Adieu* célèbre la possibilité d'une naissance et d'un espoir, retrouvant une thématique déjà présente dans les deux mélodies de 1918. Dans cette "vraie musique de chambre, [...] le poème et la musique s'élancent sur la voie de la Révélation, de la Sagesse et du détachement de la maturité"<sup>122</sup>. En se portant sur *Adieu*, le travail du compositeur rejoint une dernière fois l'"admiration fervente"<sup>123</sup> de Claudel pour "ces quelques hideux feuillets [du] carnet de damné"<sup>124</sup>. Dans cette "cantate"<sup>125</sup> de Milhaud, on peut encore entendre la lecture par le poète-ambassadeur des paroles qui annoncent l'éthique nouvelle : "posséder la vérité dans une âme et un corps"<sup>126</sup>. Comment justifier un retour du Paradis dans l'évocation de l'Enfer, c'est bien là toute l'entreprise d'un Claudel qui voit en Rimbaud un "prophète", annonciateur d'un nouvel Eden :

Il n'est pas explicable [...] de voir un gamin de dix-huit ans, à peine échappé à l'uniforme des collèges et taché du "vin des cavernes", nous apporter le sanglot le plus déchirant que l'Humanité ait entendu depuis les jours d'Ephraïm et de Juda, le message de la Pureté édénique, au milieu d'un monde abruti, vautré dans le matérialisme inouï qui d'un seul coup détruisait l'ancienne prosodie et donnait à l'idiome français, à la langue d'oïl, un éclat, un timbre, un moelleux une vibration, une ligne mélodique, qu'il n'avait jamais réalisés jusqu'à ce jour<sup>127</sup>.

Cette "note édénique", Claudel l'a évoquée dès 1912 et elle lui semble la marque qui fait de Rimbaud ce "père" très particulier qu'il s'est choisi adolescent dans cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il abhorre :

---

121 Pierre Brunel, *Préface pour Une Saison ...*, op. cité, p. 378

122 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 283

123 Pierre Brunel, *Profil ...*, op. cité, p.48

124 in *Prologue d'Une saison en enfer*, Rimbaud, *Œuvres*, op. cité, p. 412

125 toujours selon Paul Collaer

126 ibid. in *Adieu*, op. cité, p. 442

127 Paul Claudel, *Un dernier salut ...*, op. cité, p. 523

Une ou deux fois, la note, d'une pureté édénique, d'une douceur infinie, d'une déchirante tristesse, se fait entendre aux oreilles d'un monde abject et abruti, dans le fracas d'une littérature grossière<sup>128</sup>.

*Une saison en enfer* est, de fait, le seul livre publié par Rimbaud en octobre 1873. Claudel ne le découvre que treize ans plus tard dans les trois livraisons de la revue *La Vogue* déjà évoquée. Cette œuvre, pour Claudel, est l'achèvement et l'accomplissement du destin d'un poète dont le statut d'enfance "au lieu d'être interprétée par le reflet dans le souvenir de gens tout faits, [...] s'exprime elle-même, humide de nuit et de mystère"<sup>129</sup> :

Ce qu'il y a d'étonnant, quand on lit les "Œuvres complètes" de l'ange de Charleville, c'est de voir le miracle se réaliser sous nos yeux, et d'un milieu d'éruclations brutales, de puérlités, d'ébauches informes, de réussites mutilées et vacillantes, se dégager peu à peu, à travers les *Illuminations* encore trébuchantes, à la fin dans la *Saison en enfer* le héros définitif et la note pure du grand Alector – désormais prêt à se taire. L'esprit a passé. L'œuvre est achevée.

On comprend par là que la fin d'*Une Saison* constitue pour Claudel le sommet de l'aventure rimbaldienne. En choisissant précisément *Adieu*, Milhaud privilégie la "lumière inattendue"<sup>130</sup> qui surgit au terme d'un itinéraire de damné. Cette lumière laisse deviner le Paradis au sein même de l'Enfer :

Rimbaud a hâte d'en finir dans la coda, *Adieu* : c'est un adieu aux damnés, mais aussi un adieu aux cantiques, à la "vieillesse poétique" qui était encore celle de la chanson à refrain, de l'espèce de romance, au profit de l'"absolument moderne". Une saison ne se referme pas comme l'enfer, elle ouvre sur une "aurore", sur la possible possession d'une "vérité".<sup>131</sup>

---

128 id. *Préface...*, p. 515

129 id. *Un dernier ...*, p. 522

130 Pierre Brunel, *Préface d'Une saison ...*, in Rimbaud, *Œuvres...*, p. 401

131 *ibid.*



C'est qu'*Une saison en enfer* repose en fait sur un double paradoxe. Le titre lui même "est impertinent, provocateur"<sup>132</sup>. L'Enfer catholique suppose l'éternité d'une damnation sans remède. En parlant d'"une saison", Rimbaud fait mentir cette vérité de catéchisme. Le séjour dans l'enfer n'aura qu'un temps, et dans *Adieu* "on percevra, désormais attardés, éloignés, modérés aussi, « les derniers grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés » "<sup>133</sup> :

Au moment même où il s'énonce, où il s'annonce, dans *Une saison en enfer*, l'enfer est vidé de sa substance (si tant est qu'il puisse avoir une substance ...), de sa signification. Rimbaud [...] a fait pendant l'été de 1873 une étude néante de l'enfer<sup>134</sup>.

Rimbaud joue sur un autre paradoxe légitimant le dernier volet d'une terrible aventure qui "se déroule comme dans un roman"<sup>135</sup>. Cette descente aux enfers tourne le dos à celle que Dante effectue en compagnie de Virgile en s'enfonçant dans les entrailles de la terre. Claudel certes apprécie en poète le sinistre voyage où "nous sommes transis par le froid de l'étang glacé", où "nous grimpons le long du corps poilu de ce grand Ver logé au centre du fruit terrestre"<sup>136</sup>. Mais l'enfer de Rimbaud, lui, est bien sur la terre et n'obéit pas à cette topographie traditionnelle. Le Milhaud des grandes cantates d'après guerre le savait mieux que quiconque. En chantant les misères de la guerre, en déplorant les massacres et les atrocités de son siècle, nous verrons que le compositeur a ressenti au plus profond de lui toutes les souffrances d'un monde déchiré<sup>137</sup>. Milhaud suit en quelque sorte les injonctions du poète car "la vie nouvelle, dans *Adieu*, exclura les « cantiques »", mais elle n'exclura pas "la musique"<sup>138</sup>. Ainsi Milhaud accorde par exemple une importance extrême

---

132    *ibid.* p. 403

133    *ibid.* p. 404

134    *ibid.* p. 405

135    *ibid.* p. 401

136    Paul Claudel, *Introduction à un poème sur Dante, Œuvres en prose*, p. 450

137    voir chapitre 9

138    Pierre Brunel, *ibid.*, p. 402

au cri "Paysan" à la fin de la première partie de cette prose, cri qui devient l'expression même de la "réalité rugueuse" :

70

je suis ren-du au sol a-vec un de-voir à cher-cher, et la ré-a-li-té ru-gueuse a é-

- trein-dre! Pay-san!

Do# f Do# ff Do#

Mais c'est bien la nature même de la langue poétique qui en dernier recours explique l'ascendant *d'Adieu* sur Claudel comme sur Milhaud. L'auteur de *Protée* définit "trois marques" qui donnent au poète le titre d'"impérial" ou de "catholique". On a déjà vu que la *catholicité*<sup>139</sup> constitue son interprétation indépassable de la destinée rimbaldienne. *L'intelligence*<sup>140</sup> sera

139 la troisième de ces marques

140 la deuxième de ces marques

le filtre par lequel Mallarmé sera intégré à la grande aventure de la modernité<sup>141</sup>. Mais la marque primordiale reste le génie de la langue :

L'inspiration poétique se distingue par les dons *d'image* et de *nombre*. Par *l'image*, le poète est comme un homme qui est monté en un lieu plus élevé et qui voit autour de lui un horizon plus vaste où s'établissent entre les choses des rapports nouveaux, rapports qui ne sont pas déterminés par la logique ou la loi de causalité, mais par une association harmonique ou complémentaire en vue d'un *sens*. Par le *nombre*, le langage est débarrassé de la circonstance et du hasard, le sens parvient à l'intelligence par l'oreille avec une plénitude délicieuse qui satisfait à la fois l'âme et le corps<sup>142</sup>.

Pierre Brunel a parlé de cette prose comme d'une prose oraculaire, y retrouvant une parole abrupte caractérisant justement la "parole oraculaire"<sup>143</sup>. La phrase, souvent brève, accumule exclamations, affirmations impérieuses, négations coupantes et des formules prenant valeur d'ordres. Cette parole est obscure dans la mesure où elle est d'une concision extrême, qu'elle juxtapose les termes et qu'elle joue de l'asyndète. Enfin cette parole "a du prix", "l'écrivain laisse exceptionnellement fuser un chant clair. Cette évolution est de plus en plus sensible dans la fin du livre, confirmant l'espoir d'une aurore"<sup>144</sup>. Si bien que cette poésie "n'est pas distincte de l'aventure courue, qui ne « l'exprime pas », -mais en fait partie"<sup>145</sup>.

C'est en décelant dans cette prose toute sa musicalité que Milhaud s'est lancé dans cette œuvre ultime qui signe un véritable testament. Deux exemples permettront d'envisager la manière dont Milhaud a travaillé sur ce texte. Par l'analyse de Pierre Brunel, on peut comprendre pourquoi Claudel avait une prédilection pour cette phrase : "Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes" :

---

141 voir ci-dessous

142 Paul Claudel, *Introduction à un poème sur Dante*, ... op. cité, p. 422

143 Pierre Brunel, *ibid* p. 403

144 tout ce paragraphe démarque les analyses de Pierre Brunel, *ibid*.

145 Albert Béguin, *L'âme ...*, op. cité, p. 387

Cette aurore marque la fin de la Nuit de l'enfer. Le mot même a un son clair, comme la naissance du soleil qu'il exprime. Une note aiguë, répétée et victorieuse, domine dans les « splendides villes », elles-mêmes rutilantes de lumière. Cette victoire est le fruit d'une « ardente patience » : le son vocalique, plus sourd, plus grave, est aussi redoublé dans cette expression. La musique recherchée aboutit à un prose harmonieuse qui, en cela, est bien une prose poétique<sup>146</sup>.

Cette progression est soutenue dans la partition de Milhaud par le contraste entre les *pizzicati* de l'alto qui ponctuent les ornements de la flûte avant que l'altiste ne reprenne l'archet pour un déferlement sonore des trois instruments réunis pendant la longue tenue sur "villes" :

140

*f*

Et, à l'au - ro - re, ar - mé d'une ar - den - te pa -

*mf*

*pizz.*

*mf*

*mf*

- tien - ce, nous en - tre - rons aux splen - di - des vil - - - - les.

*arco*

*f*

*gliss.*

8

Dob Mi# Fab Si#

Le deuxième exemple de cette prose musicale concerne les derniers mots du texte :

Cette poésie musicale s'épanouit dans les dernières phrases de la *Saison*, les plus pleines, les plus lumineuses aussi. Si la cadence de la toute dernière phrase est encore une cadence rompue, elle libère ce qui est bien un hémistiche d'alexandrin, souligné par Rimbaud lui même, et méritant cette épithète de « nombreux » qui, dans la poésie classique réunissait mesure et harmonie :

Posséder la vérité / dans une âme et un corps<sup>147</sup>

1. 6

Milhaud, comme chaque fois que Rimbaud utilise des italiques, met le texte en capitales dans sa partition et il choisit de terminer sa pièce dans des nuances très douces faisant balancer la voix par la triple répétition d'un même motif rebondissant sur une octave (sur la note *mî*) qui souligne les trois mots "vérité", âme" et "corps" dans une organisation rythmique qui donne l'impression d'un ralentissement et d'un effacement :

155 *p*

et il me se - ra loi - si - ble

*f* prenez la petite flûte  
*take piccolo*

*f* *pp*

Mîq Laq Siq

147 Pierre Brunel, *Le triomphe de la poésie*, *ibid.*, p. 50

160

de- POS - SÉ - DER LA VÉ - RI - TÉ DANS UNE ÂME ET UN CORPS...

*pp*

*p*

Do# Fa#

Cette partition met en place toutes les ressources vocales que le compositeur a déjà explorées : voix parlée<sup>148</sup>, cadences etc. Elle rejoint les grandes méditations sur l'aventure des hommes et sur le tragique de leur condition dont le Milhaud de la maturité a enrichi son catalogue.

Le travail sur ces quatre textes a donc permis à Milhaud d'aller au bout d'une des "tentatives"<sup>149</sup> [...] [qui] mènent jusqu'à deux frontières différentes du possible les ambitions du Romantisme"<sup>150</sup>, comme nous l'avons déjà évoqué au début de ce chapitre. Le compositeur a expérimenté ainsi une des pratiques extrêmes des pouvoirs de la langue. Mais le côté expérimental de cette exploration refuse le jeu intellectuel désincarné et retrouve un chant qui confère à la musique de Milhaud son humanisme chaleureux. Pas de meilleur prolongement de cette orientation que la *Parabole d'Animus et d'Anima* parue en 1925 dans laquelle Claudel veut "faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud"<sup>151</sup>. En mariant Animus (l'esprit) à Anima (l'âme), le poète évoque les déchirures qui minent le couple après une courte lune de miel. Animus a vite "révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. [...] Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot, il lui ôte comme on dit les mots de la bouche". Mais lorsque Anima se croit seule à la

148 mesure 83

149 Albert Béguin fait allusion à Mallarmé et Rimbaud

150 Albert Béguin, *L'âme ...*, p. 381

maison, réduite aux tâches les plus humbles, ignorant qu'Animus l'écoute, elle "chante toute seule derrière la porte fermée : une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne conn[âit] pas, pas moyen de trouver les notes ou la clef ; une étrange et merveilleuse chanson". Animus tente de faire répéter à Anima ce qu'il vient d'entendre. "Elle se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde". C'est seulement quand elle se croit seule que "sans bruit, elle va ouvrir à son amant divin. Mais Animus, comme on dit, a les yeux derrière la tête"<sup>152</sup>. Claudel fait prendre conscience ainsi de toutes les contradictions du jeune poète révolté et des conflits violents qui prennent forme dans des textes sans concession. Mais c'est bien la pureté du chant qui fait le prix de cet "hymen" hors du commun, cette pureté, on l'a vu, Claudel lui accorde le qualificatif d'"édénique". C'est bien cette "note édénique" que la musique de Milhaud a tenté de transmettre.

### 8.3. Présence de Mallarmé

À Rio, le choix de Milhaud s'est porté vers des pièces de Mallarmé qui ont un statut tout à fait particulier dans l'œuvre du Maître de la rue de Rome. En effet, que ce soit l'ensemble de *Chansons bas* ou *Petits airs I et II*, ces textes poétiques sont tous plus ou moins directement liés à des œuvres plastiques revendiquées et répertoriées, le cas est suffisamment rare pour être mentionné. Certes, comme Baudelaire, Mallarmé a entretenu avec les arts de la peinture et du dessin un contact privilégié. Non seulement il a exercé une activité critique intense, mais les créations poétiques sélectionnées par Milhaud prouvent que l'esquisse, le croquis, la gravure pouvaient également enclencher un processus créateur, ce que constate Kahnweiler, un des "découvreurs" des révolutions dans la peinture du XX<sup>e</sup> siècle :

L'on peut citer Mallarmé comme l'un des poètes très rares dont les écrits sur les arts plastiques, non seulement n'ont

---

<sup>151</sup> Paul Claudel, *Parabole d'Animus et d'Anima*, in *Positions et propositions sur le vers français*, Œuvres en prose, p. 27.

<sup>152</sup> Citations empruntées à la *Parabole ...*, p. 28

point été transformés en sottisier par le temps, mais sont de nature, comme ceux de Baudelaire, à nous apporter une nourriture spirituelle dispensée par eux seuls. [...] Mallarmé a été l'ami de beaucoup de peintres. [...] Il voyait fréquemment [...] (outre Manet, Monet, Degas, Berthe Morisot [...]) Renoir et Whistler. Ce sont des œuvres de tous ces peintres qui se trouvaient accrochées rue de Rome. Il y avait aussi un dessin de Guys. Ce furent Edvard Munch, Gauguin, Jacques-Émile Blanche, Whistler, Valloton, qui firent des portraits, peints ou gravés, de Mallarmé. Manet, Renoir, Degas, Berthe Morisot, Raffaëlli, Rops illustrèrent ses œuvres...<sup>153</sup>

Milhaud, à travers sa prédilection pour Cézanne<sup>154</sup>, dont témoigne la dédicace du premier Quatuor de 1912, a lui aussi manifesté un goût précoce très sûr pour la création plastique et a su repérer très vite les voies novatrices<sup>155</sup>. Est-ce une des raisons qui l'ont poussé dès 1917, à entreprendre de travailler sur l'ensemble des textes de *Chansons bas*, destinés primitivement à "illustrer<sup>156</sup>" des gravures, sans que cette fonction épuise leur sens et leur qualité ? Mais la question ne se réduit pas à ces termes simplistes. Mallarmé accorde en effet un statut paradoxal à ces textes accompagnant les dessins de Raffaëlli<sup>157</sup> en refusant d'une part d'accorder le moindre crédit à la notion de livre illustré :

Je suis pour —aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur [...]<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Mallarmé et la peinture*, p. 64, in numéro spécial de la revue *Les Lettres*, N° 9-10-11, 1948, 240 pages.

<sup>154</sup> La découverte de l'œuvre de Cézanne en compagnie de Lunel sera relatée dans le chapitre 8

<sup>155</sup> Dufy, Picasso, Braque, Masson, Léger, Jean Hugo, Kokoschka, Piaubert entre autres, ont tous entretenu, à un moment ou à un autre, des relations étroites avec Milhaud (cf témoignage de Madeleine Milhaud in Roger Nichols, *Conversations with Madeleine Milhaud*, ouvrage cité, p. 52)

<sup>156</sup> Le mot demande à être nuancé et précisé dans la mesure où l'entreprise mallarméenne ne peut se réduire à établir une correspondance entre gravure et poésie, et il serait vain d'y vouloir trouver une "traduction" de l'œuvre graphique.

<sup>157</sup> (1880-1924), peintre, sculpteur et graveur, ami de Verlaine, Forain, Duranty. Peintre de la banlieue dans une veine populiste, il participe, soutenu par Degas, aux expositions impressionnistes de 1880 et 1881. (in *L'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, éditions Citadelles)

<sup>158</sup> Stéphane Mallarmé, *Sur le livre illustré*, réponse à une enquête publiée dans *le Mercure de France* de janvier 1898, in *Œuvres complètes*, ouvrage cité, p. 878.



mais d'autre part, et de façon presque simultanée, il précise dans la justification de l'édition Deman<sup>159</sup> :

*Chansons bas I et II* commentent, avec divers quatrains, dans le recueil les *Types de Paris*, les illustrations du Maître Peintre Raffaëlli, qui les inspira et les accepta<sup>160</sup>.

Que peut-on induire de cette double postulation, qui n'a rien de contradictoire pour peu qu'on suive la démarche patiente et exigeante de Mallarmé ? Mallarmé nous aide à apporter un élément de réponse en proposant lui-même la définition "d'un projet que Bonnefoy n'hésite pas à qualifier de «métaphysique»<sup>161</sup>" :

La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle<sup>162</sup>.

Certes, les commentateurs hésitent sur le statut qu'il faut accorder à ces poèmes :

Ces petits poèmes furent écrits pour servir de prétextes ou de légendes à des dessins de Jean-François Raffaëlli qui parurent sous le titre général de *Les types de Paris* en livraisons successives d'une dizaine de pages [...] (éditions du *Figaro* ...). [...] Celle à laquelle collabora Mallarmé est le numéro 7. Elle contenait une esquisse de Paul Bourget intitulée *Professeur libre* et les poèmes de Mallarmé sous le titre de *Types de la Rue*. [...] Chacun des poèmes est illustré d'un dessin de Raffaëlli, dont un en couleur pour *la Marchande d'habits*<sup>163</sup>.

---

159 Voir ci après

160 Bibliographie établie par Mallarmé pour le volume *Poésie*, in Mallarmé, *Poésie*, édition établie par Jean-Pierre Lecercle, Paris, éditions Libro (Flammarion), 1996, 155 pages, p. 97.

161 Pierre Brunel, *Lectures d'une œuvre : Les poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, Paris, éditions du temps, 1998, 158 pages, p.9

162 Stéphane Mallarmé, *Lettre à Léo d'Orfer* du 18 mai 1884, p. 572, in *Correspondance, Lettres sur la poésie*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Folio classique, 1995, 689 pages.

163 Note pour *Chansons bas* de Henri Mondor et G. Jean-Aubry in Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition Pléiade, ouvrage cité, p. 1480.

Cette hésitation laisse justement le champ libre à l'imagination du compositeur dans la mesure où "l'œuvre de Mallarmé, exigeant de chacun une interprétation assez personnelle, n'appelait, n'attachait à soi que des intelligences séparées, conquises une à une, et de celles qui furent vivement l'unanimité"<sup>164</sup>. Milhaud intuitivement saisit dans cet ensemble ce qui fait le prix d'une approche de la langue tout à fait révolutionnaire où la syntaxe n'est plus la garantie de l'établissement d'un sens univoque :

La syntaxe n'est pas, ne peut pas être, une simple "garantie d'intelligibilité", au sens où l'exégèse classique peut comprendre ces termes. Elle sera prise comme un élément purement formel, fournissant des répétitions, des accents, des envols et des retombées, bref une musique où se retrouve l'idée<sup>165</sup>.

Comme le précise le poète Maurice Regnaut, la langue qu'utilise Mallarmé ne *représente* pas mais répond à une fonction essentielle :

Le langage en vérité ne représente pas, mais [...] il met au monde autre chose alors que le monde : un poète aboli totalement dans et par sa parole, oui, le voilà aussi, ce qu'il voulait, lui dont le vœu en fait était que la parole en sa totalité soit apparition du poète enfin, du poète en tant que tel, du poète même<sup>166</sup>.

La place ambiguë des textes que Milhaud a sélectionnés dans la production de Mallarmé dénote chez le compositeur un effort délibéré d'emprunter à l'œuvre du Maître de la rue de Rome une de ses tentatives qui échappent à ce qui avait fasciné Debussy et Ravel au cours de l'année 1913. En effet, les deux aînés s'étaient intéressés à *Soupir* et *Placet futile*, Ravel avait complété sa série avec *Surgi de la croupe et du bond ...*, alors que Debussy avait choisi *Éventail*. Pour Ravel, dans ses *Trois Poèmes de Stéphane*

---

<sup>164</sup> Paul Valéry, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé ...*, in *Variété, Études littéraires*, p. 647, *Œuvres*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>165</sup> Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973, 87 pages, p.65

<sup>166</sup> Maurice Regnaut, *À son commencement était Mallarmé*, in *Revue Action Poétique*, N° 152, 3° trimestre 1998, p. 16

*Mallarmé*, il s'agit de donner sa pleine autonomie à la voix, tout en réservant à l'ensemble instrumental une indépendance toute nouvelle :

(La balance) penche en faveur de l'orchestre de chambre dans les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* [de Ravel] où l'invention sonore et le raffinement de l'instrumentation sont tels qu'ils retiennent toute notre attention, la voix se trouvant du même coup libérée, et non plus astreinte à suivre les inflexions de la parole mais vivant de sa vie propre<sup>167</sup>.

Debussy (dans la même année 1913, avec deux des poèmes choisis par Ravel) affirme "une volonté d'en finir avec le symbolisme, avec ce qu'il représente de plus achevé toutefois<sup>168</sup>", en donnant à ces trois mélodies "une transparence sonore particulière. Il y atteint d'abord par l'extrême économie de la partie de piano, ensuite par la délicatesse spiritualisée de la déclaration<sup>169</sup>" :

Si l'œuvre de Mallarmé partage avec celle de Cézanne et de Debussy le privilège d'être hautement significative quant à notre modernité, ce n'est point par hasard. Ces trois artistes ont en commun d'avoir scruté leur propre art jusqu'à l'origine, et tout sort de là. [...] Si nous nous plaçons maintenant sur le plan de l'organisation horizontale de la forme, un nouveau rapprochement paraît s'imposer entre le style du poète et celui du musicien. Dans les deux cas la linéarité fonctionnelle s'efface au profit de ce qu'on pourrait nommer une picturalisation de la musique et de la poésie<sup>170</sup>.

Bien des années plus tard, à Lisbonne sur le point de quitter l'Europe, Milhaud avec le recul des années livre ce que, dans sa lecture du poète, les œuvres de ses grands aînés lui ont permis de percevoir. Certes, le candidat à l'exil ne parle pas directement de son expérience de compositeur lorsqu'il évoque le rapport des musiciens et de Mallarmé. En confrontant les pratiques de Ravel et de Debussy, il suggère que la poésie de l'auteur *d'Hérodiade*

---

<sup>167</sup> Jean Roy, *Les mélodies de Maurice Ravel*, p. 103 in revue *Musical*, N° 4, Juin 1987.

<sup>168</sup> Marie-Claire Beltrando-Patier, in *Guide de la mélodie ...* ouvrage cité, p. 172

<sup>169</sup> Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, p. 206, traduction d'André Coeuroy, éditions Plon, Paris, 1952, 239 pages.

<sup>170</sup> Raymond Court, *Mallarmé et Debussy*, RSH, N° 205, ouvrage cité, p. 56 et 69

suppose un art d'une concentration suprême où la subtilité de l'écriture interdit tout effet immédiat de traduction de l'émotion :

Mallarmé, dont la poésie est si près de la musique par son choix et son sens caché (déjà Chateaubriand avait dit : "La poésie : l'art de choisir et de se cacher), devait inspirer bien des musiciens. Ne parlons que des plus grands. Comment un Debussy aurait-il été insensible à cette élégance suprême et ce rôle magique que le mot, et la place qui lui est assignée dans un poème, prend aux yeux de l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune* ? [...] Vers la fin de sa vie, Debussy écrivit trois mélodies sur des vers de Mallarmé. Au même moment Ravel mit aussi des poèmes de Mallarmé en musique, et le hasard fit que, sans le savoir, ils avaient choisi dans leur groupe un poème<sup>171</sup> commun. Mais si Ravel rendit avec ses quelques instruments solistes qui soutiennent le chant les mille facettes du diamant mallarméen et leur reflet scintillant dans le miroir de sa musique, Debussy en capta le rayonnement intérieur et en traduisit davantage la force secrète et l'indescriptible émotion<sup>172</sup>.

On retrouve ici le témoignage de la réserve que la musique de Ravel a toujours inspirée à Milhaud, qui pourtant ne manquait jamais de souligner la chaleur de l'accueil de l'auteur de *Gaspard de la nuit*, sa générosité et son courage quand il s'agissait de défendre les créations de ses jeunes confrères. Mais du même coup, Milhaud réaffirme son admiration absolue pour Debussy dont *Pelléas*, rappelons-le, a enchanté sa première jeunesse. Ainsi, le choix des compositeurs dont Milhaud affirmait l'importance dans la vie musicale du début du siècle s'était porté vers des textes qu'évite le jeune homme plongé dans l'atmosphère de la légation française à Rio avec la vie grouillante d'une ville en plein Carnaval. Milhaud s'attache très vite à la série complète de *Chansons bas* alors que Mallarmé lui-même, pour l'édition Deman qui constitue ses dernières volontés éditoriales, rappelons-le, n'avait retenu de *Chansons Bas* que les pièces I et II, c'est-à-dire les deux premiers sonnets, et qu'il en avait exclu les quatrains:

---

171 En fait deux poèmes !

172 Darius Milhaud, *La poésie et les musiciens*, conférence inédite déjà citée.

Il faudra attendre plus de dix ans, et la mort du poète, pour voir paraître en 1899 l'«édition Deman», qu'il préparait depuis 1890 pour l'éditeur bruxellois, avec une particulière insistance en 1894. Elle devait être "la grande édition de (s)es poésies", et il l'annonçait telle quelle à Edmond Deman dans une lettre du 14 février 1891. [...] Elle ne parut qu'à titre posthume, l'achevé d'imprimer étant du 20 février 1899<sup>173</sup>.

On a souvent voulu classer ces textes parmi les œuvres mineures du poète "qui le délassent de la recherche du *Grand Œuvre* en même temps qu'(elles) font le régal de son entourage<sup>174</sup>". Les lectures critiques de ces dernières années refusent d'envisager une telle hiérarchisation. L'entreprise mallarméenne toute de tension dans un désir extrême de maîtriser l'expression pour atteindre "cet au-delà de la parole" que Milhaud évoque dans sa conférence de Lisbonne, "implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés, ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries<sup>175</sup>". Les pages elles-mêmes se "réfractent" également dans de mystérieux et profonds échos sans qu'on puisse prétendre à une hiérarchie ; mieux vaut "laisser jouer les textes les uns par rapport aux autres [...] interdisant toute hiérarchie trop commode entre «œuvres majeures» et celles qu'on a pu au contraire juger «mineures», marginales ou trop lacunaires"<sup>176</sup> :

Univers en éclats, décomposable à l'infini, naufrage en acte, chambre d'échos, l'œuvre de Mallarmé est aussi une grande méditation sur le temps. [...] On assiste à l'effacement de toute distinction entre "grand" et "petit" –constellation et bibelot s'y chargent d'une même valeur poétique–, au déplacement continu de la parole qui renonce à l'affirmation d'une présence pleine pour multiplier les identités vibrantes et dédoublées, creusées d'absence : mime, danseuse, histrion –

---

<sup>173</sup> Pierre Brunel, *Lectures d'une œuvre : Les poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, ouvrage cité, p. 10

<sup>174</sup> Guy Michaud, *Mallarmé*, Col. Connaissance des Lettres, Paris, Hatier, 1971, 224 pages, p. 160

<sup>175</sup> Mallarmé, *Variations sur un sujet, Crise de vers*, p. 366 in Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", édition établie par Henri Mondor et G. Jean Aubry, 1945.

<sup>176</sup> Gilles Quinsat, *Le rideau déchiré*, in *La Nouvelle Revue Française*, N° 550, juin 1999, p.244

autant d'"apparitions" qui goment la frontière entre l'éternel et le circonstanciel, la poésie et le "journalisme"<sup>177</sup>.

Pour justifier le choix des deux sonnets de *Chansons bas I et II* et *Petits airs I et II* pour l'édition Deman de 1899, Mallarmé, dans la maquette préparée en 1894, offre dans la "bibliographie" un document précieux qui justifie cette sélection. Le poète explique à quelle nécessité répond cette publication et un des paragraphes correspond particulièrement à l'ensemble des textes choisis par le musicien à Rio :

Beaucoup de ces poèmes, ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre, ont été distraints de leur carton par des impatiences amies de Revues en quête de leur numéro d'apparition : et prennent note de projets, en points de repère, qui fixent, trop rares ou trop nombreux, selon le point de vue double que lui-même partage l'auteur, il les conserve en raison de ceci que la Jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un Public se former<sup>178</sup>.

L'indépendance de Mallarmé par rapport à tout modèle préétabli qui limiterait son invention "à l'égard des choses" suppose une attitude qui "éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissements, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires"<sup>179</sup>. Pour illustrer ce propos, *Petit Air I*, que Milhaud choisira comme deuxième tentative d'exploration de l'univers mallarméen, a donné lieu à un jeu de chassé-croisé qui dépouille le texte de toute référence explicite au dessin auquel il devait sa naissance. Un certain M. Schwartz, rédacteur en chef du *Journal* avait eu l'intention de publier un recueil collectif intitulé *Les Cantiques d'amour*, dans lequel Mallarmé était chargé de composer un poème illustré par un dessin portant le titre *Les Baisers*. Quand il reçut le sonnet

---

<sup>177</sup> ibid., p. 243.

<sup>178</sup> Mallarmé, *Œuvres Complètes*, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", op. cité, p.46 et *Poésie*, Paris, éditions Librio, p.95

<sup>179</sup> Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes*, Pléiade, ouvrage cité, p. 647.

*Quelconque une solitude ...*, M. Schwartz constata que ce texte ne correspondait ni au dessin ni au thème du recueil. Le poème parut finalement dans *L'Épreuve* avec une lithographie de Maurice Denis. La lettre pleine de malice dans laquelle Mallarmé refuse son concours à M. Schwartz est représentative de la manière dont le poète envisage son travail dans le rapport avec une gravure :

À M. Schwartz, Paris, novembre 1894  
Monsieur,

Je me rappelle avoir jeté les yeux sur l'image que vous me remîtes, où le jeune calicot qui apparaît, devant un étang, me semble, tout autant qu'à lui prodiguer des baisers, inviter sa collègue de rayon à risquer un bain ; en outre, votre interprétation si spéciale et un peu directe pourrait n'être pas conforme à mes habitudes, ni à mon âge.

Je profite, à l'instant, du malentendu pour adresser ces quatorze vers à une Publication d'Art qui me sollicitait, et je n'ai qu'à gagner.

Je retire donc le Sonnet et décline votre flatteuse proposition de paraître, en treizième, pour résumer l'envoi de mes confrères : aussi je sais peu faire, principalement refaire, sur commande. [...] <sup>180</sup>

Dans la bibliographie de 1894, Mallarmé passe complètement sous silence ces péripéties et se contente d'indiquer :

Petits airs, I, pour inaugurer, 9bre 1894, la superbe publication *l'Épreuve*. II. Appartient à l'album de M. Daudet <sup>181</sup>.

Ces rapports complexes entretenus entre le monde des objets, des images et le texte poétique prêtent à l'écriture une extrême tension reposant avant tout sur une exploration systématique des ressources du langage. C'est d'ailleurs ce qui fait de Mallarmé l'initiateur de toute la modernité poétique du XX<sup>e</sup> siècle finissant :

C'est qu'en Mallarmé je trouve l'expression même de l'"exqu Coasté" de la langue, de la succulence, superlative de

---

<sup>180</sup> Lettre de Stéphane Mallarmé à M. Schwartz, p. 621 in Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, ouvrage cité.

<sup>181</sup> Bibliographie de Mallarmé de 1894, déjà citée, p. 97

ce qui me mène ordinairement par le nez ; on comprendra ce que je veux dire. L'amour des formes et le sentiment de la langue. De toute langue, et non pas seulement "des mots"<sup>182</sup>.

Comment aborder alors le travail de Milhaud sur *Chansons bas* ? La question est d'autant plus nécessaire qu'elle oblige à s'interroger à la fois sur la démarche de Milhaud et sur la façon dont s'opère la réception de l'œuvre achevée. La nature des textes choisis par le compositeur est déjà par elle-même problématique. En effet, les titres de la suite des huit poèmes renvoient explicitement au pittoresque des "petits métiers de Paris", source d'inspiration du graveur populiste Raffaëlli et dont le photographe Atget a immobilisé le côté "folklorique" dans ses précieux clichés. Mais Mallarmé, tout en jouant avec les allusions et les connotations, procède par petites touches allusives qui brouillent les frontières entre références réalistes et évocations purement mentales :

Apparemment futiles, les deux sonnets de *Chansons bas* ne le sont pas plus que ceux des *Petits airs*. Ils placent le poète et son lecteur entre le réel vil et l'absolu, représenté par le lys blanc, par l'azur, par "l'envie de renaître aux sentiments bleus"<sup>183</sup>.

Bien loin d'en rester à une poétique de la "carte postale"<sup>184</sup>, le Maître de la rue de Rome impose à son lecteur une gymnastique intellectuelle exigeante, source d'un plaisir singulier et raffiné. Il prend ainsi le contre-pied de l'esthétisme et du pittoresque dont Proust use quelques années plus tard pour évoquer ce même petit peuple que la modernité a fait définitivement disparaître :

C'est l'enchantement des vieux quartiers aristocratiques d'être, à côté de cela, populaires. Comme parfois les

---

<sup>182</sup> Lettre de Mitsou Ronat (qui en collaboration avec Tibor Papp, réalisa la première édition d'*Un coup de dés*, conforme au désir du poète) à Liliane Giraudon, in revue *Action Poétique*, N° 152, déjà citée, p. 11

<sup>183</sup> Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, ouvrage cité, p. 74

<sup>184</sup> dont Peter Altenberg fournit un modèle qui inspire Alban Berg (à vérifier ?)



cathédrales en eurent non loin de leur portail [...], divers petits métiers, mais ambulants, passaient devant le noble hôtel de Guermantes, et faisaient penser par moments à la France ecclésiastique d'autrefois. Car l'appel amusant qu'ils lançaient aux petites maisons voisines n'avait, à de rares exceptions près, rien d'une chanson. Il en différait autant que la déclamation – à peine colorée par des variations insensibles – de *Boris Godounov* et de *Pelléas* ; mais d'autre part rappelait la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices dont ces scènes de la rue ne sont que la contre-partie bon enfant, foraine et pourtant à demi liturgique. [...] Bien distincts dans ce quartier si tranquille [...] m'arrivaient, chacun avec sa modulation différente, des récitatifs déclamés par ces gens du peuple comme ils le seraient dans la musique, si populaire, de *Boris*, où une intonation initiale est à peine altérée par l'inflexion d'une note qui se penche sur une autre, musique de la foule, qui est plutôt un langage qu'une musique. C'était "Ah ! le bigorneau, deux sous le bigorneau", qui faisait se précipiter vers les cornets où l'on vendait ces affreux petits coquillages, qui, s'il n'y avait pas eu Albertine, m'eussent répugné, non moins d'ailleurs que les escargots que j'entendais vendre à la même heure. Ici c'était bien encore à la déclamation à peine lyrique de Moussorgsky que faisait penser le marchand, mais pas à elle seulement. Car après avoir presque "parlé" : "Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux", c'était avec la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy, que le marchand d'escargots, dans un de ces douloureux finales par où l'auteur de *Pelléas* s'apparente à Rameau : "Si je dois être vaincue, est-ce à toi d'être mon vainqueur ? " ajoutait avec une chantante mélancolie : "On les vend six sous la douzaine ..."<sup>185</sup>

Proust, dans cette page célèbre qu'il avait préparée et corrigée pour une publication "autonome" dans la NRF<sup>186</sup> sous le titre *Une matinée au Trocadéro*<sup>187</sup>, place ainsi sa perception de la musicalité des cris de Paris dans les polémiques qui ont suivi la création de l'opéra de Debussy en 1902. On sait que par le truchement des musiciens russes et tout particulièrement de *Boris*, l'art de Debussy s'est dégagé du poids de l'esthétique wagnérienne, dont à l'occasion il ne manque pas de se moquer comme en témoigne la citation impertinente (mesure 61) du leitmotiv de l'aveu (emprunté à *Tristan*

---

<sup>185</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière*, p. 116-117, Paris Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", T. III, 1954.

<sup>186</sup> qui sera une publication posthume puisque Proust meurt le 8 novembre 1922

<sup>187</sup> *La Nouvelle Revue Française, Hommage à Marcel Proust*, N° 112, 1° janvier 1923, p. 290

und *Isolde*) dans *Golliwogg's cake-walk*, dernière pièce de *Children's corner* de 1908. Remarquons que Milhaud revient sans arrêt dans ses *Mémoires* sur ces deux découvertes conjointes de Moussorgsky et de Debussy, et ceci dans la période évoquée par Proust, confirmant ainsi une tendance esthétique qui vise à recueillir dans la tradition et l'invention populaire la pureté d'un art typiquement français (puisque Proust renvoie précisément à Rameau). Ainsi se tissent des liens subtils entre les préoccupations de Maîtres admirés par le compositeur expatrié et les explorations nouvelles des artistes novateurs.

Milhaud a trouvé dans ces "chansons à chanter tout bas"<sup>188</sup>, dans ces deux sonnets "apparemment futiles"<sup>189</sup> la matière verbale qui lui était alors nécessaire. Le compositeur anticipe ainsi l'expérience de sa future élève, Betsy Jolas, tout à coup plongée dans la poésie de Reverdy. Rétrospectivement, celle-ci se souvient qu'"(elle) fut très vite retenue dans (sa) lecture par l'adéquation de ces textes à (sa) motivation musicale", elle rappelle alors le propos de Stravinsky qui pour sa cantate *Le roi des étoiles*<sup>190</sup> avait déclaré qu'il avait trouvé "des mots dont il avait besoin"<sup>191</sup>. C'est bien dans cette même perspective qu'il faut apprécier cette œuvre singulière par laquelle Milhaud, en 1917, découvre et explore de nouvelles possibilités expressives. Les textes de Mallarmé deviennent en quelque sorte la matière verbale nécessaire capable de révéler ce qui fait, à ce moment-là, l'objet de sa recherche. Milhaud renouvelle dans ces années cruciales l'expérience que Valéry avait eue dans sa jeunesse :

C'est que, dès le regard jeté sur elle, cette œuvre sans seconde touchait et s'attaquait à la convention fondamentale

---

<sup>188</sup> Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, ouvrage cité, p. 73

<sup>189</sup> *ibid.* p. 74 (c'est-à-dire *Petit air I et II*)

<sup>190</sup> composée en 1912 et créée en 1939

<sup>191</sup> Betsy Jolas, *Molto espressivo*, textes rassemblés, présentés et annotés par Alban Ramaut, Paris, L'Harmattan, L'itinéraire, 1999, *Entretien du 23 février 1996*, p. 67

du langage ordinaire : *Tu ne me lirais pas si tu ne m'avais déjà compris*<sup>192</sup>.

On retrouve ici une attitude que nous avons pu observer à propos de la poésie de Jammes. Milhaud semble renouveler en solitaire l'expérience de ses prédécesseurs et sa démarche créatrice le conduit ainsi vers les œuvres essentielles qui, à l'époque de sa prime jeunesse, restent encore confidentielles dans le cercle restreint des créateurs. Valéry précisera d'ailleurs ultérieurement :

Les œuvres qui nous exaltent nous indiquent aussi ce qui veut croître en nous, et le sens du développement de notre existence en tant qu'elle peut être une affaire d'univers [...] Ce qui ne paraissait que l'ornement de la vie en devenait l'objet essentiel (et même l'excuse)<sup>193</sup>.

En entamant ce travail concentré dans une forme on ne peut plus réduite, Milhaud découvre du même coup qu'il lui est légitime d'ajouter ses propres questions à l'interrogation perpétuelle de Mallarmé par ses collègues musiciens :

Mallarmé a fasciné les artistes de son temps par deux aspects de son œuvre : ce que Mallarmé a dit sur la musique, la manière dont il a pensé cet art, et la manière, toute musicale dont il a compris la poésie.

Mallarmé intervient à un moment où les musiciens remettent en cause les fondements de l'écriture classique, en particulier la tonalité et où les peintres pensaient que leur tableau ne passe pas par la volonté de représenter le réel.

Mallarmé s'interroge sur la nature du mot, non pas expression d'une notion ou d'un sentiment préexistant, mais rencontre entre une idée et un élément sonore. Le sens à proprement parler n'est alors qu'un élément de la poésie, et il peut lui faire défaut : la poésie devient un immense jeu de relations qui s'établissent entre les mots, par analogies sémantiques ou ressemblances phoniques, selon la syntaxe ou en dépit d'elle. C'est ainsi que Mallarmé peut écrire des poèmes

---

192 Paul Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, in *Variété*, ouvrage cité, p. 638

193 Paul Valéry, *Stéphane Mallarmé, conférence des Annales, 1933*, in *Variété*, ouvrage cité, p. 675.

qui sont "musicaux", et en même temps percevoir dans la musique autre chose qu'un prétexte au discours du sentiment <sup>194</sup>.

La musique en effet occupe une place privilégiée dans l'univers mallarméen et le poète en appelle à l'oubli de "la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure du cas premier"<sup>195</sup>. Les recours perpétuels à l'art des sons dans l'œuvre du poète aident à préciser l'objet de la quête d'un artiste dont l'art consiste à "reprendre [à la musique son] bien"<sup>196</sup> :

[...] car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole, à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existants dans tout, la Musique<sup>197</sup>.

Cette exigence dans la recherche d'un absolu, trouve un complément dans une lettre (maintes fois citée) à Edmund Gosse, ami de Swinburne et de John Payne :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais, l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle ci ne reste qu'à l'état de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond

---

<sup>194</sup> Violaine Anger, in programme du concert intitulé *Autour de Mallarmé* du lundi 18 avril 1994 au théâtre de la Colline à Paris.

<sup>195</sup> Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, ouvrage cité, p. 649.

<sup>196</sup> Mallarmé, *Crise de vers*, ouvrage cité, p. 367.

<sup>197</sup> Ibid., p. 368

signifiant Idée ou rythme entre les rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique<sup>198</sup>.

La position du musicien face à cette tentative est on ne peut plus périlleuse. En effet comment justifier la mise en musique de poèmes qui se veulent déjà eux-mêmes musique ? Quelle sorte de musique est susceptible d'être légitime en jouant avec cette affirmation de la prééminence musicale telle que la conçoit Mallarmé ?

Cette musique est sans instrument, sans orchestre, on serait tenté de dire, sans musique même, comme si la poésie était cette "musicienne du silence" évoquée dans *Sainte*<sup>199</sup>.

Le musicien se trouve confronté alors à une tentative qui, aux dires de Mallarmé lui-même, s'abreuve à trois sources essentielles :

1. le "canon hiératique du vers <sup>200</sup>(\*)", -la poésie versification ; 2. L'"explosion du Mystère"(\*\*), le jaillissement de l'imagination et de l'intellect, -la poésie-génie ; 3. l'"éparpillement" des mots en "frissons articulés proches de l'instrumentation", l'"art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie" (\*\*\*), la poésie-musique<sup>201</sup>.

Ce sera là précisément les défis auxquels Milhaud se trouve confronté combinant les voies ouvertes par la fréquentation quotidienne de Claudel et les attirances formelles que sa propre évolution artistique commandait.

### 8.3.1. Attrait des formes brèves et découverte de Satie

En effet, ce qui semble avoir attiré Milhaud avant tout, c'est la combinaison d'une conception révolutionnaire du langage poétique et d'une recherche formelle qui privilégie la brièveté et la concision. C'est là un point

---

<sup>198</sup> Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, p. 614, Préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris, éditions Gallimard, Folio classique N° 2678, 1995, 689 pages.

<sup>199</sup> Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé*, ouvrage cité p. 18

<sup>200</sup> (Notes de P. B.) (\*) *Crise de vers*, (\*\*) *ibid.*, (\*\*\*) *ibid.*

essentiel dans le cheminement du jeune artiste qui trouve à Rio le climat propice pour réaliser ce qu'il n'avait que pressenti avant de quitter l'Europe. Pour expliquer cette quête de la forme brève, il faut d'abord se rappeler la longue méditation qui finira par cristalliser sur Wagner la détestation de ce qu'il nomme "l'étirement" d'une musique prolixie et développée d'une façon inconsidérée<sup>202</sup>. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer plus longuement ces questions lorsqu'il avait fallu étudier les rencontres de Milhaud et Claudel autour du fait musical<sup>203</sup>. Rappelons malgré tout que Milhaud s'insurge contre l'influence délétère du sérieux à tout prix de la pléiade des musiciens de la *Schola cantorum* qui a "transformé la musique en une *serre d'ennui* (seuls parmi ces musiciens, Albéric Magnard et M. Albert Roussel furent au contraire les premiers à servir un art sobre et sain)"<sup>204</sup> :

J'ai toujours eu pour Wagner une répulsion instinctive, depuis mon enfance. Et pourtant, il n'y a chez moi aucun parti pris. C'est simplement l'impossibilité d'adapter un cœur latin à cette esthétique à la fois enflée et pernicieuse. J'ai un trop grand désir de santé, de clarté, dans le drame comme dans la tendresse, pour pouvoir pénétrer les méandres empoisonnés de la musique de Wagner<sup>205</sup>.

À l'opposé de cette grandiloquence qui mise sur la durée, le volume et l'ampleur, la musique de Milhaud veille à éviter tous les développements inutiles. Représentatif de la façon dont le public éclairé a pu percevoir cette musique dans les années vingt, l'article de Boris de Schloezer de 1925 déjà maintes fois évoqué, reste un témoignage précieux. Le critique a été frappé d'emblée par le contraste entre l'abondance des œuvres dans le catalogue du jeune compositeur à peine rentré des Amériques et l'impression que chaque

---

201 Pierre Brunel, *ibid.*

202 cf. en particulier la conférence inédite de 1934 sur la *Musique méditerranéenne*, prononcée à Alger, archives Milhaud

203 cf. chapitre 6

204 Darius Milhaud, *Hommage à Gabriel Fauré*, 1924, in *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 114

205 conférence inédite de 1934 sur la *Musique méditerranéenne*, archives Milhaud

composition ne vise qu'à l'essentiel sans jamais s'attarder sur la répétition de formules vides et creuses :

La qualité de cette musique, ce qui en constitue le caractère spécifique, est telle qu'elle implique nécessairement une certaine générosité, une production jamais ralentie. Fait remarquable Darius Milhaud n'est jamais prolix. [...] Sa pensée musicale apparaît donc laconique, [...], cette pensée se renouvelle constamment et l'œuvre achevée, elle ressent aussitôt le besoin de s'épancher dans une autre<sup>206</sup>.

Déjà en 1924, en tant que chroniqueur du *Courrier Musical*, Milhaud avait dégagé, lui aussi, les principes qui guident son esthétique de la modernité afin de faire le partage entre la musique (bavarde) du passé et la musique (concise) de l'avenir :

*(Milhaud évoque l'audition de "Mirages" de Florent Schmitt)*  
 Nous nous trouvons vraiment en face d'une expression musicale appartenant à un passé irrémédiablement fini, qui a abouti à une impasse. Et cela nous apparaît d'autant plus évident lorsque nous entendons une œuvre comme le *Concerto* de Stravinsky qui nous montre l'avenir, enfin débarrassé d'inutiles complications, avec les fortes traditions de l'architecture de Bach, enfin resserrées et solidement imposées à une génération dont la sobriété et la simplicité seront les qualités les plus authentiques<sup>207</sup>.

Ce qui devient alors le principe d'une recherche artistique revendiquée et assumée est le résultat de la démarche du jeune compositeur dès son arrivée à Rio. Il découvre dans la brièveté des textes de Mallarmé l'incitation à exploiter ce que son intuition artistique était en train de lui dicter.

Dans cette recherche, on ne saurait sous estimer la place occupée par la découverte de Satie dans cet environnement bien particulier. On a souvent souligné les étranges coïncidences qui ont permis la rencontre de Satie et Milhaud :

---

<sup>206</sup> Boris de Schloezer in *Revue Musicale* du 1 mars 1925, article déjà cité.

<sup>207</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, *Le Courrier Musical*, concerts Koussevitzki, 1924, ouvrage cité, p. 84

En dehors d'une brève rencontre en 1915 chez les Godebski et peut-être chez Valentine Gross dont parle Jean Roy, l'intérêt de Milhaud et Satie l'un envers l'autre avait cheminé souterrainement comme le fait souvent le destin. Il est extraordinaire de penser que sans se rencontrer, Satie avait entendu Milhaud répéter inlassablement sur son piano par la fenêtre alors qu'il se rendait chez des amis qui habitaient en face de chez lui. Extraordinaire aussi la surprise de Milhaud à son arrivée au Brésil quand, invité chez le Directeur du Conservatoire de Rio, il rencontre le père d'un jeune musicien qui, fou de musique contemporaine avait appelé son chien Satie et dont la fille initia Milhaud à sa musique de piano à deux ou quatre mains<sup>208</sup>.

C'est donc bien à Rio que Milhaud approfondit sa connaissance d'une musique qu'il ne connaissait encore qu'imparfaitement<sup>209</sup> :

Leao Velloso était professeur de piano et il l'<sup>210</sup>avait entraînée à jouer beaucoup de musique contemporaine. Il en inculquait le goût à tout son entourage, à sa fille, à ses élèves, et jusqu'à son chien qui répondait au nom de "Satie". Dès lors je me liai avec les Velloso et je les vis souvent. Ils m'initièrent à la musique de Satie que je connaissais alors très imparfaitement et je la parcourus avec Nininha, qui déchiffrait exceptionnellement bien toute la musique contemporaine<sup>211</sup>.

C'est aussi à cette époque que la fréquentation des Ballets Russes en tournée au Brésil, et en particulier la fréquentation de Nijinski dont Claudel saura évoquer le charme étrange<sup>212</sup> (en revendiquant d'ailleurs l'orthographe Nijinsky, "décidément, je préfère cette orthographe à cause de l'Y qui a l'air

---

<sup>208</sup> Jean-Pierre Armangaud, *Milhaud et Satie*, in *Honegger-Milhaud, Musique et esthétique* ..., déjà cité, p. 256

<sup>209</sup> Grâce aux compositeurs Alberto Nepomuceno et Henrique Oswald, qui ont été tous deux directeurs du Conservatoire de Rio de Janeiro, la bibliothèque de cet établissement possède toutes les partitions d'orchestre de Debussy et de tout le groupe de la S.M.I. ou de la Schola, ainsi que toutes les œuvres publiées de M. Satie. Darius Milhaud, *Brésil*, in *La Revue Musicale*, vol. 1, N° 1, novembre 1920

<sup>210</sup> sa fille Nininha Guerra qui venait d'épouser le compositeur Oswald Guerra.

<sup>211</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, ouvrage cité, p. 68

<sup>212</sup> Paul Claudel, *Nijinsky* in *L'œil écoute, Œuvres en prose*, ouvrage cité p. 384



d'un danseur en train de s'envoler<sup>213</sup>") apporte à l'exilé le parfum du scandale parisien de *Parade* :

Il est assez curieux de penser que c'est au Brésil, en 1917, que Darius Milhaud a écouté pour la première fois la musique d'Erik Satie ! [...] Non seulement Darius a été étonné de trouver de la musique de Satie chez des amis brésiliens qui étaient de très bons musiciens, mais de plus, les Ballets russes sont venus à Rio de Janeiro et ont parlé du ragtime de *Parade* et du scandale de *Parade*<sup>214</sup>.

Les pièces de piano de celui qui se voulait "représentant du Soviet d'Arcueil", constituent par ailleurs une extraordinaire leçon de concision et de dépouillement :

Parallèlement à ses œuvres de ballet, Satie continua son œuvre pianistique évoluant vers une concision, une sobriété, un dépouillement absolu et gagnant en profondeur ce qu'il abandonnait en pittoresque<sup>215</sup>.

Certes, au soir de sa vie, Milhaud a de la difficulté à caractériser la façon dont il a été marqué par cette découverte qu'il place plus sur le plan humain et artistique au sens noble et général du terme que sur le plan strictement "technique" :

L'influence de Satie est une influence indirecte. Elle fait réfléchir sur la sobriété de l'expression, l'économie de l'orchestration, la simplicité. Mais il y a tant de moyens d'arriver à un art dépouillé que l'impulsion de Satie est, en effet, plus humaine que proprement musicale. Son œuvre ne peut guère donner lieu à une imitation touchant aux éléments extérieurs ou pittoresques de sa musique<sup>216</sup>.

---

<sup>213</sup>    ibid.

<sup>214</sup>    Mildred Clary, *Madeleine Milhaud, Mon XX<sup>e</sup> siècle*, éditions bleu nuit, Paris, 2002, 128 pages, p. 46

<sup>215</sup>    Darius Milhaud, *Notes sur Erik Satie*, Les Œuvres nouvelles, New York, 1946, in *Notes sur la musique*, p. 146

<sup>216</sup>    Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 50

Mais si l'on a pu définir la musique de Milhaud comme "une accumulation de concisions<sup>217</sup>", c'est à Satie qu'il faut inlassablement revenir. Au-delà de "la nostalgie d'un impossible bonheur"<sup>218</sup>, au-delà de "l'alliance objective puis amicale [...] pour un retour à une musique humaniste, néoclassique<sup>219</sup>", au-delà des "libertés d'écriture<sup>220</sup>", les deux hommes ne se sont pas seulement rencontrés autour d'une "éthique" qui a "libéré le métier de compositeur des idéologies fin de siècle"<sup>221</sup> :

La véritable influence de Satie sur l'écriture de Milhaud est ailleurs. Lorsqu'on travaille Milhaud, derrière la prolixité, la complexité, la profusion des formes, il y a une concision (dans les *opéras minute*, la deuxième *Sonate*), une simplicité, un naturel direct, une fermeté de la ligne, un art de passer à autre chose, de rompre tout en gardant la continuité de la phrase ; une transparence, une concision des différents motifs (malgré la profusion de ceux-ci) qui n'existeraient pas sans Satie<sup>222</sup>.

On ne peut s'empêcher de mettre en parallèle la production de Milhaud de ce moment-là et les trois mélodies de 1916 dans lesquelles Satie joue d'un humour, qui paradoxalement, aux dires de Koechlin, trouve toujours le moyen de prêter à la musique la "distinction" qui la caractérise<sup>223</sup>. En s'attachant à créer un climat où la déclamation uniforme annonce déjà ce qui sera exploité dans *La mort de Socrate*, Satie, en quelques secondes, suggère la tristesse morne de la conclusion de *La statue de bronze*<sup>224</sup>, les ambivalences phonétiques ironiques dans *Daphénéo*<sup>225</sup> et finit dans *Le chapelier*<sup>226</sup> par un

---

217 Jean-Pierre Armangaud, déjà cité, p. 269

218 *ibid.* p. 267

219 *ibid.*, p. 268

220 *ibid.*

221 *ibid.* p. 266

222 *ibid.* p. 268

223 cité par Marie-Claire Beltrando-Patier dans le *Guide de la mélodie et du Lied*, ouvrage déjà cité, p. 583

224 sur un poème de Léon Paul Fargue

225 sur un poème de Mimi Godebski

226 sur un poème de René Chalupt

savante utilisation parodique de Gounod "d'un baveux à souhait, très retardé dans l'aigu"<sup>227</sup>.

La première "petite" symphonie, *Le Printemps* dont le numéro d'opus (op. 43) précède immédiatement celui de *Chansons bas* (op. 44) trace le premier chemin d'exploration d'une formule dont Milhaud saura exploiter toutes les ressources. En se servant de l'effectif instrumental réduit (21 instruments) qu'il avait utilisé dans sa cantate de *L'Enfant prodigue* (d'après les textes de Gide), il inaugure l'écriture de denses moments musicaux extrêmement brefs qui ont d'emblée désarçonné le public :

Cette qualité sonore si spéciale d'un groupe d'instruments me tenta et je commençai une série de Petites Symphonies pour sept ou dix instruments différents. J'avais hâte d'entendre ces essais d'indépendance tonale : Braga dirigea la Première Symphonie à un de ses concerts. Le public ne sembla pas surpris par les sonorités de ma musique, mais ignorant ou oubliant qu'à l'époque de Monteverdi, le mot "symphonie" désignait parfois une seule page de musique instrumentale, il s'attendait à entendre une immense œuvre avec un immense orchestre ; il fut choqué par la brièveté de mon morceau<sup>228</sup>.

Le rapport de Milhaud avec la forme symphonique sépare nettement deux époques, celle des six "petites symphonies" qui dans le catalogue de son œuvre sont désignées comme appartenant à la musique de chambre (symphonies de chambre) (de 1917 à 1923) et celles des douze symphonies pour grand orchestre dont la composition s'étale entre 1939 et 1962. Milhaud a toujours pensé que "la symphonie<sup>229</sup> est un travail de maturité" et qu'il lui fallait attendre la cinquantaine pour (s)'y consacrer<sup>230</sup>". Il prête ainsi rétrospectivement à ces symphonies minutes les vertus qui en font des pièces "plaisantes et construites de manière admirable<sup>231</sup>" :

---

227 Marie-Claire Beltrando-Patier, id.

228 Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, ouvrage cité, p. 69

229 pour grand orchestre

230 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 77

231 Antonio Braga, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 37 : Preferì quindi dedicarsi a delle sinfonie-minuto, assai piacevoli e costruite in modo ammirevole.

J'aimais poursuivre à cette époque des recherches sur le petit orchestre d'instruments solistes, et varier les instruments pour chaque œuvre. J'ai employé le mot *symphonie* non pas dans le sens classique, mais dans le sens purement étymologique. Elles n'ont rien de la symphonie classique d'ailleurs ; ce sont des symphonies-minutes, si vous voulez<sup>232</sup>.

Cette première démarche visant la recherche de la forme brève ouvre d'immenses perspectives qui au fil des années se prolongeront dans les genres les plus divers : que ce soit la suite des trois opéras-minutes, la musique accompagnant les séquences cinématographiques *d'Actualités*, ou même les moments qui sous-tendent les *Quatrains* de Francis Jammes. Au-delà même de l'œuvre déjà accomplie, on trouve ici une preuve supplémentaire de son goût pour les défis dont il n'aura de cesse de reculer les limites<sup>233</sup>. Cet attrait pour la forme brève révèle ainsi précocement un esprit aventureux qui refuse systématiquement de tomber dans une formule répétitive.

### 8.3.2. Le recueil des huit mélodies de *Chansons bas* op. 44

En feuilletant le recueil de *Chansons bas* publié dès le retour à Paris en 1920, on est frappé par l'unité de ton de cet ensemble de mélodies qui correspondent paradoxalement à des formes et des combinaisons très diverses. Mallarmé lui-même, on l'a vu, avait dissocié, dans l'édition Deman, les deux sonnets de type "élisabéthain"<sup>234</sup> qui ouvrent cette petite suite, des six quatrains qui leur succèdent. Si le mètre impair adopté (l'heptasyllabe) joue sur les enjambements et les chevauchements rythmiques, il offre aussi l'espace nécessaire pour laisser libre cours à une recherche qui, dans l'esthétique de Milhaud, brise définitivement le rapport de sujétion des mots

---

<sup>232</sup> Darius Milhaud, *Entretiens ...*, p. 77

<sup>233</sup> La composition des 14° et 15° quatuors en fournit une belle illustration dans l'âge mûr, puisque ces deux quatuors, qui peuvent se jouer à la suite l'un de l'autre peuvent aussi être réunis dans un octuor par superposition.

<sup>234</sup> Rappelons que le sonnet dit de type élisabéthain employé par Mallarmé est celui qu'utilise Shakespeare dans ses fameux sonnets. Il se compose de trois quatrains à rimes croisées toutes différentes d'un quatrain à l'autre et d'un distique final sur une nouvelle rime. (in Paul Bénichou *Selon Mallarmé*, ouvrage cité, p. 416).

et des notes. C'est ce qui a frappé d'emblée Cocteau lorsqu'il en a entendu la première exécution au *Vieux Colombier* :

Avec les *Chansons bas* op. 44 écrites en 1917 sur des poésies de Mallarmé, Milhaud anticipe sur ce qui sera l'idéal du *Groupe des Six* : netteté et concision<sup>235</sup>. [...] Jean Cocteau qui les entend en 1919, interprétées par Jane Bathori, résume ses impressions : *La mélodie ne glisse pas sur les vers, elle les étaye. On écoute sans confondre les notes et les mots*<sup>236</sup>.

D'emblée, les deux sonnets permettent d'aborder la façon dont Milhaud restitue la structure d'une forme fixe<sup>237</sup> que Mallarmé n'adopte qu'à partir de 1887. Paul Bénichou fait justement remarquer que dans cette forme de sonnet les douze premiers vers ne signalent pas nécessairement un sonnet, "on peut voir dans ces trois quatrains successifs le début d'un poème strophique (en quatrains à rimes croisées) ; seul le distique de clôture révèle le sonnet, et bénéficie par là d'un effet particulier ; même si l'on est averti, on attend cet effet"<sup>238</sup>.

Pour *Le Savetier*, le sort réservé au distique final est conforme au schéma structurel. Il est clairement repérable et mis en valeur par des procédés qui en soulignent le caractère conclusif. Après deux épisodes à trois et quatre temps, deux mesures seulement instrumentales (à deux temps) permettent de passer de la double-croche (rythme binaire) à une série de triolets (rythme ternaire) qui s'apaisent dans une énonciation murmurée en croches triple piano par un unisson dont la main gauche semble s'écarter bien vite pour lui prêter un côté grinçant :

---

235 Jean Roy, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud*, article cité, p. 276

236 Jean Roy, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 101

237 Le sonnet élisabéthain faut-il le rappeler

238 Paul Bénichou, *ibid.*

leurs Sur la se-mel-le l'en-vie Toujours conduisant ail-leurs

Il recrée-rait des souliers O pieds Si vous le vou-liez

E. D. I. R. I. S.

Dans le deuxième sonnet, *La Marchande d'herbes aromatiques*, si l'on trouve, de manière similaire, une mesure où la voix silencieuse laisse au piano le soin de signaler l'élément conclusif, Milhaud adopte nettement la forme du tercet en adjoignant dans la même émission de voix et sur le même schéma rythmique (six croches/une noire) le dernier vers du dernier quatrain et le premier vers du distique final. Si bien que le sonnet est restructuré "à la française" et que l'audition permet de repérer deux quatrains et deux tercets. L'adoption du même schéma mélodique pour l'ensemble du dernier tercet correspond de fait à la phrase que Mallarmé avait rédigée en vue de la publication pour *Les Types de la rue*<sup>239</sup> :

[...]  
 Que le brin salubre y sente,  
 Zéphyrine, Paméla

Pour décerner à l'époux  
 Les prémices de tes poux.

<sup>239</sup> Pléiade, note p. 1480 et Libro p. 136, ouvrages cités

Le découpage des différentes strophes signe donc un parti pris d'interprétation mettant l'accent sur la surprise d'un dernier vers où la préciosité de la forme n'en souligne pas moins une ironie ravageuse. En effet, en prêtant à la succession des prénoms féminins la fonction d'évoquer un exotisme sensuel quelque peu mutin<sup>240</sup>, le poète joue du double registre sur lequel repose le sonnet. À l'énumération des figures féminines répond à l'octave inférieure l'évocation triviale de l'usage détourné des herbes aromatiques par la vermine qui réaffirme les pesanteurs de la matière. D'ailleurs, l'évocation des "absolus lieux" avait dans le deuxième quatrain pris la place beaucoup plus explicite dans la première version :

[...] ...la faïence  
Où chacun jamais complet  
Tapi dans sa défaillance  
Au bleu sentiment se plaît.



Ze - phi - ri - ne Pa - mé - la      Ou con - dui - se vers l'é - poux      Les pré - mi - ces de tes poux

*sans ralentir*      *p*

<sup>240</sup> Mallarmé avait intitulé d'ailleurs primitivement son poème *La petite Marchande* ..., et cette succession de prénoms annonce les effets qu'Apollinaire obtient dans plusieurs de ses poèmes (par exemple *Les femmes*, dans la suite des *Rhénanes* d'*Alcools* [éditons Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1956, p. 123] et *La colombe poignardée et le jet d'eau* dans *Calligrammes* [ibid. p. 213])

Cette distorsion dans le traitement des deux sonnets d'ouverture est riche d'enseignement dans la mesure où le travail de Milhaud se joue d'une forme particulièrement rigoureuse. Milhaud aborde ces textes de la manière la plus libre. Il ne s'agit pas pour lui de s'en tenir à une "illustration" mécanique en calquant sa musique sur une métrique purement "comptable" ; le compositeur se réapproprie le texte en jouant avec les structures qui le construisent pour mieux en souligner les échos et les possibilités sonores, tout en respectant scrupuleusement les mots dans leur agencement.

Ces courts moments musicaux, en s'en tenant toujours aux deux sonnets initiaux, ménagent de brefs instants où le lyrisme légèrement affirmé souligne l'aspiration à l'Idéal tel qu'on le trouve si souvent dans la poésie de Mallarmé. Ainsi, dès le deuxième vers du *Savetier*, la rupture rythmique laisse à la voix le soin d'évoquer un envol où la blancheur du lys introduit la sensation de pureté en opposition avec le visqueux obscur de la poix du premier vers. L'impression sonore se double d'ailleurs d'un contraste visuel. À l'accumulation de notes qui sous-tendent le premier heptasyllabe, créant un halo noirâtre, succèdent les trois syllabes "Le lys blanc" comme enchâssées dans une mesure à trois temps où l'accord polytonal des blanches qui précèdent l'attaque de la voix (retardée par une syncope) annonce déjà, par l'absence de notes inscrites sur la portée en regard des mots, la blancheur suggérée par les mots :

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and features the lyrics "Le lys naît blanc". The piano accompaniment is in 3/4 time and features a polytonal chord structure. The piano part is marked "p" (piano). The score is written in G major for the vocal line and F major for the piano accompaniment.

Pour le deuxième sonnet, Milhaud use des possibilités que lui offre le parallélisme de l'accompagnement. En réutilisant le même schéma mélodique



et rythmique qu'il transpose en le baissant d'un ton à l'initiale, il ménage à la voix la possibilité de s'épanouir seule sur le *bleu* des sentiments, alors que l'évocation des fonctions intestinales insiste inexorablement et pesamment sur une descente soigneusement mesurée des sonorités grasses du "ventre qui se raille" :

The image shows two musical excerpts. The first excerpt is for the phrase "Pour le ven-tre qui se rail-le". It features a vocal line with a descending melodic line and a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern. The second excerpt is for the phrase "Re.nai-tre aux sen-timents bleus". It also features a vocal line with a descending melodic line and a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern. The piano accompaniment includes dynamics like "mp" (mezzo-piano).

Au-delà du travail formel que lui offrent ces textes, Milhaud renvoie à la société grouillante dont Rio lui offre le spectacle. Les textes de Claudel qui en constituent le volet proprement brésilien en apportent le témoignage particulièrement réussi<sup>241</sup>. Or paradoxalement le traitement musical se refuse à toute intrusion de couleur locale, de toute utilisation de ces rythmes syncopés popularisés par *Le Bœuf sur le toit* et qui font le charme si bien caractérisé par Claudel, des *Saudades do Brazil*. Milhaud se livre ici à un exercice d'écriture extrêmement rigoureux où importe plus de souligner une lecture attentive du texte que de jouer avec un pittoresque exotique. Il s'agit pour lui de s'écarter du "morceau de genre" et de s'atteler à un travail de dépouillement où l'écriture soigneusement calculée vise à fonder une esthétique capable de tracer de nouvelles voies dans l'agencement problématique de la musique et de la parole. Le musicien a justement le loisir d'explorer ici une dimension de la langue poétique qui le conduit à remettre en cause l'opposition factice entre réalisme et symbolisme, populisme et mystère :

La langue poétique n'est pas un dialecte à l'intérieur de la langue commune, comme l'avaient cru certains classiques.

---

241 voir ci après

C'est très exactement le contraire qui se produit. La langue commune, uniquement destinée à produire un sens qui vise une réalité, est une réduction de la vraie langue, réduction produite par le refus de toutes les possibilités du langage qui ne servent pas le sens. Il y a bien deux "états" de la parole et non deux langues différentes. L'état brut est un état de moindre développement. [...] La réalité que désigne la langue commune est aussi réduite que cette langue elle-même. Les hommes appellent réalité ce qu'ils savent nommer. Il n'y a pas deux réalités pas plus qu'il n'y a deux langues<sup>242</sup>.

C'est ainsi qu'il faut envisager la façon dont le compositeur utilise les interpolations entre le labeur propre aux petits métiers et le travail du poète. Les quatrains, en particulier, insistent à plusieurs reprises sur l'autodérision du poète dont la tâche de "troubadour" se trouve mêlée aux occupations les plus communes. Dans *Le Marchand d'ail et d'oignons*, la forme classique de l'élégie<sup>243</sup> est ridiculisée par l'intervention du "fendeur d'oignons" qui provoque "le pleur". Après le seul trille de tout le recueil, qui connote ici l'effet paradoxalement bénéfique de l'ail (jouant aussi bien sur ses vertus conjuratoires que sur l'haleine empestée) Milhaud ménage, sur un dessin de main gauche obstinément répétitif, une descente sur deux octaves avec un même schéma mélodique qui sépare de façon nette les deux premiers vers des deux derniers. Le compositeur privilégie ici une seule des deux rimes (et il faudrait sans doute adopter ici la prononciation [wañõ] attestée en province pour oignons), car le musicien fait jouer l'ambiguïté syntaxique pour créer un écho entre "pleur" et "peu", syllabe en rejet au dernier vers mais rattachée au troisième dans une longue tenue de deux mesures. Ce découpage élude ainsi à l'oreille la rime en (ite) pourtant arrêtée sur un même *ré* dièse :

---

<sup>242</sup> Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973, p. 36

<sup>243</sup> voir en particulier dans le chapitre 2 la façon dont Milhaud a utilisé la forme de l'élégie avec Mme Dufresnoy.

L'É - lé - gie - - - - au pleur hé - si - te Peu - - - -

*pp* *ppp très égal*

De la même manière, dans *Le Cantonnier*, Mallarmé met en parallèle la fonction du poète et le travail du manœuvre. La monotonie d'une tâche répétitive, infinie, sans perspective est bien marquée par le martèlement de la partie pianistique qui, pendant tout le temps où la voix se fait entendre, obéit à une parfaite structure cyclique, la main gauche partant de l'accord parfait de *do* majeur pour revenir à ce même accord après une montée d'une tierce mineure. Les quatre mesures conclusives sont réservées au seul instrument et inversent la succession des accords brisés répartis entre les deux mains en réinstallant sur un éventail beaucoup plus étendu (quatre octaves) le même schéma harmonique polytonal :

## Le Cantonnier

CHANT *Allant*

Tes cailloux tu les nivelles Et c'est comme trouba-dour Un cube aussi de cer-

PIANO

-velles Qu'il me faut ouvrir par jour

L'entremêlement des activités manuelles et artistiques suppose dans la ligne mélodique consacrée à la voix, très peu d'espace dévolu à la respiration. L'activité, qu'elle soit de "cailloux les niveler" ou d'"un cube de cervelles ouvrir", ne suppose certes pas de véritable fin, mais impose un rythme contraignant et répétitif d'accords superposés en tonalités différentes, assimilant ainsi directement le travail d'ajustement du poète à la tâche la plus humble et la plus anonyme. Milhaud ici commente à sa manière le texte "d'un poète en accord avec la foule parce qu'il a cessé d'être un individu pour connaître ce que ses contemporains ne savent pas sur eux-mêmes"<sup>244</sup>. Bien loin de s'en tenir à une lecture ésotérique et élitiste de Mallarmé, le musicien insiste ainsi sur les échos et les correspondances qui donnent à l'artiste sa véritable légitimité dans un usage renouvelé de la langue. C'est dans cette direction que les entretiens quotidiens avec Claudel poursuivront la quête du jeune musicien-secrétaire.

En effet, le texte de Mallarmé offre au musicien l'occasion de jouer également sur les équivalents visuels. Dans *Le Vitrier*, le chatolement du

reflet du soleil se répercute dans l'agitation furtive de schémas mélodiques et rythmiques répétés dans un mouvement très rapide sans pouvoir s'arrêter sur une quelconque cadence tonale conclusive. Au terme de cet éparpillement de brefs éclats sonores qui doublent les miroitements de la lumière, la voix s'appesantit par une énonciation sur un même *sol médium* des sept syllabes s'identifiant à la déambulation sans fin du vitrier. Un point d'orgue suspend brutalement le mouvement, point d'orgue surdéterminé par le qualificatif de "long". Il intervient comme une ombre qui soudainement cache les jeux de lumière avant de déposer délicatement un accord des plus doux, privé de résonance (en se privant de l'usage de la pédale), comme un dernier tintement du verre, sonore celui-là :

dos du vi - tri - er

*mf* *long.* *pp*

Quittez la pédale  
avant de frapper l'accord

Le recueil se structure enfin autour d'une utilisation très subtile des indications de tempo, prêtant à la suite de textes une dimension nouvelle. L'on assiste dans un premier temps à une succession de mouvements vifs, sans indication métronomique précise. On peut supposer une accélération dans les six premières pièces jusqu'à un "Animé" d'ailleurs déjà prescrit en tête du deuxième sonnet. Du "Vivement" initial, les différentes pièces proposent donc un "Animé", un "Allant", un "Chantant", un "Rondement" pour culminer sur l'"Animé" de la sixième pièce.

La cinquième pièce, *La Femme de l'ouvrier* se construit autour d'une dominante "percussive" où le piano double les accents fortement marqués sur la partition. Les trois accents du vers initial s'appuient sur la même note

*sol* et les sonorités parallèles<sup>245</sup> affirment fortement la trilogie de valeurs prenant la famille comme pivot de l'existence :

### La Femme de l'Ouvrier

CHANT

**Rondement**

La fem-me l'en - fant la sou-pe En che-1

PIANO

Un martèlement en double *forte* passant de main gauche à main droite et s'amplifiant par agrégation de notes complémentaires commente et justifie la formulation étonnante de la contestation des valeurs initiales. Si l'on s'en tient aux correspondances entre le poète et l'ouvrier déjà rencontrées, n'est-ce point là l'écho de ce que *Brise marine*<sup>246</sup> formulait déjà au temps des nuits de Tournon ?

La septième mélodie ralentit le mouvement par un "Assez animé". Elle prolonge le thème (ou motif<sup>247</sup>) de la rencontre entre le travail du poète et la tâche des petits métiers. Arrêtons-nous d'abord sur le titre même du poème *Le Crieur d'imprimés* qui ne spécialise en rien la tâche du vendeur. L'opération commerciale de la vente passe au second plan pour s'en tenir au seul moment où le titre est livré à la foule. On est loin des affres du créateur, des tourments de l'écrivain à la recherche de la perfection. Le balancement pianistique sur lequel se pose la voix donne à l'ensemble de la pièce une allure guillerette qui mêle robustesse du crieur, plaisir de la boisson, indifférence sur

245 la/l'en/la

246 [...]

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
Ô nuits ! ni la clarté déserte de la lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend,  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

[...]

le contenu même de l'imprimé. Le prolongement instrumental en amplifiant le volume sonore et jouant sur la répétition ironique à force de banalité d'un *do* obstiné vide en quelque sorte l'imprimé de tout contenu véritable pour s'en tenir au sensationnel de la nouveauté :

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: "li tre Grief un pre-mier nu-mé-ro". The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of chords and moving lines. The second system continues the piano accompaniment, which becomes fortissimo (*ff*) and shows a more complex, rhythmic texture with some melodic lines in the bass clef.

Cette pièce contraste fortement avec le calme apaisant du "Doucement" de la huitième et dernière mélodie qui s'efface sur quelques accords légèrement frappés. La célébration d'une renaissance propre à la nudité chaste d'un "Dieu"<sup>248</sup> éloigne le poète des turpitudes du commerce des "hardes". En effet, la voix s'élève par pallier d'une octave entière mettant en relief et en relation les deux mots "Dieu" et "nu". La longue tenue des trois mesures finales fait très légèrement résonner, dans un ralentissement soigneusement ménagé, des dissonances, des promesses, des ouvertures plutôt que des formules de clôtures. On se souvient combien Milhaud appréciait Robert Schumann<sup>249</sup>. On retrouve ici un mouvement parallèle à celui par lequel le musicien résolvait ses *Kinderszenen*. Après l'endormissement de l'enfant, quelques accords suffisaient à dégager la parole du poète qui seul pouvait

247 cf. à ce propos les pénétrantes analyses de Jean-Louis Backès, ouvrage cité, p. 25

248 souvenir, écho des *Dieux Antiques* ?

249 cf chapitre 2

alors exprimer toute la charge poétique de scènes colorées et contrastées. Cette parenté lointaine donne à Milhaud les directions qui vont lui permettre de poursuivre les métamorphoses que le séjour brésilien occasionne. L'enracinement jammiste lui avait sans doute jusque-là interdit d'envisager cette ouverture sur le blanc, sur le silence, d'où surgit une parole fulgurante déjà éprouvée dans la découverte de la prose de Claudel. Ce moment essentiel de la caractérisation du fait poétique a pu cristalliser les tâtonnements et les recherches entreprises par le musicien depuis sa décision de se consacrer définitivement à la composition. La fréquentation au quotidien de Claudel, qui a réclamé la présence de Milhaud à ses côtés pour un travail de secrétariat tout à fait formel, devient l'élément déterminant d'une pratique d'un texte poétique qui "pense la multiplicité comme telle, et non pas comme un dérivé de l'unité, [qui] pense le mouvement comme tel, et non comme secondaire à ses repères spatiaux, [qui] pense le conflit comme tel, comme antérieur aux adversaires qu'il définit"<sup>250</sup>. L'importance de ces "mélodies-minutes" a été de mettre sur pied un ensemble dont le tissu musical est fait de rigueur, d'une extrême tension, sans jamais s'enfermer dans le confort de la convention. Claudel a été sans aucun doute le catalyseur de ce jaillissement d'idées et de propositions. Si l'on avait pu se poser la question de savoir la place que le poète avait prise dans cette aventure, il faut se rappeler que sa définition du fait poétique supposait avant tout la prise en compte du silence, du blanc<sup>251</sup>. C'est aussi la leçon qui se dégage de ces *Chansons bas* :

Pour que le livre puisse être relu, il faut qu'il ne débouche sur rien, qu'il ne s'évanouisse pas en un sens qui pourrait le remplacer. Il faut qu'il s'achève sur un blanc, sur ce même blanc d'où il a surgi, d'où à nouveau il surgira<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Hachette, 1973, 87 pages, p.78

<sup>251</sup> Certes, dans une tout autre perspective que celle de Mallarmé, comme on le verra ci-après.

<sup>252</sup> Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, op. cité, p.66



8.3.3. Échos mallarméens dans l'œuvre de Paul Claudel : un pastiche mallarméen inattendu : *petit verso carioca, suite aux Chansons Bas*<sup>253</sup>

Claudel, jusqu'à ses derniers jours, a reconnu en Mallarmé son "vieux maître"<sup>254</sup>. Cette désignation est quelque peu étrange car cette fidélité exemplaire ne constitue pas, loin de là, un acte d'allégeance à une esthétique dont le jeune converti du 25 décembre 1886 s'éloigne très vite. La condamnation de l'entreprise stérile de l'auteur *d'Hérodiade* sera sans appel dans un article de novembre 1926, *La catastrophe d'Igitur*. Claudel récuse l'exemple donné par l'artiste et désigne clairement les causes de son échec. Mallarmé devient "victime du drame qui est [...] celui de tout poète, inapte, parce que non chrétien, à la délivrance de la vérité prisonnière en lui-même"<sup>255</sup>. En replaçant Mallarmé dans l'atmosphère qui baignait la création poétique au XIX<sup>e</sup>, Claudel explique les conditions dans lesquelles cette parole, paradoxalement essentielle, a vu le jour :

Il s'est trouvé au XIX<sup>e</sup> une lignée parfaitement déterminée de trois poètes<sup>256</sup>, dont la grande nuit métaphysique qui est non pas le néant mais le silence de la lumière (Dante), était pour ainsi dire le climat spirituel, elle formait la condition même de leur parole et de leur œuvre, le fond nécessaire à leur apparition<sup>257</sup>.

En rupture absolue avec son "Maître", Claudel justifie son travail d'écrivain en faisant de la présence du Créateur le centre même de son œuvre. Reprenant la terminologie de celui qui "régna sur la poésie d'avant-

---

<sup>253</sup> Ces deux mélodies longtemps restées inédites ont été publiées tout récemment par les soins de Madeleine Milhaud aux éditions Eschig sous le titre de : *Dans les rues de Rio*, op. 44a (1918), *poèmes de Paul Claudel, deux mélodies faisant suite aux "Chansons bas"*.

<sup>254</sup> C'est ainsi qu'il le qualifie dans la lettre à Henri Mondor du 6 janvier 1949, Claudel, *Œuvres en prose*, Pléiade, ouvrage cité, p. 1467

<sup>255</sup> Albert Béguin, *Notes sur Mallarmé et Claudel*, in Numéro spécial *Les Lettres*, déjà cité, p. 209

<sup>256</sup> Poe, Baudelaire, Mallarmé

<sup>257</sup> Paul Claudel, *La catastrophe d'Igitur*, *Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 508

garde<sup>258</sup>", il retourne les propositions pour échapper à l'"absence", la "vacance " [...] "sous la copieuse machine des apparences<sup>259</sup>" :

Nous savons que le monde est en effet un texte et qu'il nous parle, humblement et joyeusement de sa propre absence, mais aussi de la présence éternelle de quelqu'un d'autre, à savoir son Créateur<sup>260</sup>.

Dès 1913, dans ses *Notes sur Mallarmé*, Claudel, après la lecture du livre de Thibaudet<sup>261</sup>, caractérise ce qu'il nomme "le drame de Mallarmé" :

Le drame de la vie de Mallarmé est celui de toute la poésie du XIX<sup>e</sup> qui, séparée de Dieu, ne trouve plus que l'absence réelle. Elle n'a plus rien à dire. Elle aboutit à ce blanc à ce vide<sup>262</sup>.

Cette prise de position catégorique ne fait qu'entériner l'éloignement de Claudel qui, après avoir assidûment fréquenté le salon de la rue de Rome, trouve de moins en moins matière à poursuivre sa création dans l'œuvre de Mallarmé. En 1907 déjà, dans une lettre adressée à Jacques Rivière, il prenait ses distances avec un art où la forme diluait un contenu évanescent :

Je savais déjà au fond de mon cœur et de mes entrailles que la grande joie divine est la seule réalité et que l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste pas plus que de saint, mais simplement de pauvres devoirs prétentieux d'homme de lettres et force fleurs de papier. Là est l'explication de l'attitude tragique de Stéphane Mallarmé, ou de l'artiste pur, s'apercevant qu'il n'a rien à dire<sup>263</sup>.

---

258 Yves Bonnefoy, *L'unique et son interlocuteur*, Préface in Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, ouvrage cité, p. 18

259 Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 512

260 id.

261 voir ci-après

262 Paul Claudel, *Notes sur Mallarmé, Œuvres en prose*, ouvrage cité, p. 514

263 cité par Albert Béguin, *ibid.*

La publication posthume *d'Igitur ou la folie d'Elbehnon* en 1925<sup>264</sup>, permet à Claudel de récapituler tout ce qui, à ses yeux, condamne irrémédiablement l'effort de Mallarmé. Par un grossier contraste, il désigne ce conte inachevé, commencé en novembre 1869, par le terme de "talon qui reste d'un livre de chèques, quand toutes les feuilles, dûment enrichies de chiffres et de noms, ont été portées à la banque"<sup>265</sup>. Il trouve dans la lecture de ce "document capital"<sup>266</sup> la confirmation de toutes ses interprétations et de toutes ses réserves. En effet, Mallarmé, à la suite des affres des nuits de Tournon, entre Besançon et Avignon, tente de reproduire l'acte originel de la création :

Igitur est la conséquence, le produit logique et nécessaire dans l'ordre humain, du principe créateur d'où tout est issu. Il est l'archétype, anonyme et impersonnel, le héros d'un conte où il ne se passe rien<sup>267</sup>.

Alors que le conte publié se partage en cinq fragments, on peut établir à partir d'un feuillet indiquant un plan, que le conte devait se composer de quatre morceaux<sup>268</sup>. N'oublions pas pourtant combien Claudel apprécie "ce monologue cinq fois répété et ce court dénouement comme un pied qui tout à coup trébuche"<sup>269</sup> :

1. Le Minuit
2. L'escalier
3. Le Coup de dés
4. Le sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée.

À ces quatre parties correspondent en effet quatre phases dans la mission qu'Igitur se voit assigné par ses ancêtres. Il doit tout d'abord opérer une sorte de purification spirituelle et ne conserver en lui que sa propre pensée, en la délivrant des attaches temporelles. Il lui faut ensuite abandonner le caractère personnel de sa pensée et atteindre la "Notion

---

<sup>264</sup> "Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même" avant-propos de Mallarmé. Pour plus de précision sur la publication de ce conte voir l'introduction de Yves-Alain Favre, p. 365 dans l'édition des Classiques Garnier (ouvrage cité)

<sup>265</sup> Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 509

<sup>266</sup> id.

<sup>267</sup> G. Michaud, *Mallarmé*, ouvrage cité, p. 87

<sup>268</sup> selon Yves-Alain Favre

<sup>269</sup> Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 510

pure". Alors, il peut jeter les dés et ainsi abolir le Hasard, donc parvenir au véritable infini. Et dans une dernière phase, il concilie l'existence du Hasard et sa négation<sup>270</sup>.

Dans l'avant dernier fragment publié (le quatrième qui correspond au moment où "Igitur secoue simplement les dés – mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres<sup>271</sup>"), Mallarmé tend à se détacher de la parole humaine pour atteindre le "grimoire" par lequel abolir le Hasard et viser l'Absolu et l'Infini :

Ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, – qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'Absolu, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la pensée en un luminaire, l'un annonçant cette négation du hasard, l'autre éclairant le rêve où il en est<sup>272</sup>.

On peut lire dans ces lignes comme un écho de ce qu'il confiait dans ces mêmes années sous une autre formulation à François Coppée en décembre 1866:

[...] Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons plusieurs atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme. [...] <sup>273</sup>

Claudiel dégage très vite ce qui lui paraît capital dans ce texte posthume :

Le poème ou plutôt le drame d'*Igitur*<sup>274</sup> [...] établit une liaison qui jusqu'à ce jour nous échappait entre les deux

---

270 Yves-Alain Favre, introduction aux œuvres de Mallarmé, déjà citée, p. 365

271 Mallarmé, *Igitur* ..., édition Classiques Garnier déjà citée, p. 389

272 id.

273 Lettre à François Coppée du 5 décembre 1866, Mallarmé, *Lettres sur la Poésie*, ouvrage cité, p. 329

274 (note de Claudel) Il faut y ajouter, pour cette période capitale de la vie de Mallarmé, quelques lettres [...]

parties de la vie de notre maître, l'une en exil provincial, mystique et douloureuse, l'autre à Paris didactique et somme toute souriante. Et il est remarquable que la carrière de ce prince de la moderne Elsenour ne se soit achevée que quand il eut repris et développé le geste suprême d'Igitur, ce coup de dés jeté dans la nuit, et en somme un peu pareil au pari de Pascal, cette magnificence du grand seigneur qui jette sa bourse, cette abdication du mage qui n'attend plus rien de la science et de l'art (en un mot du chiffre), cette connaissance que le contingent n'arrivera jamais à faire de l'absolu et à réaliser autre chose qu'une combinaison précaire et dès lors frivole<sup>275</sup>.

En insistant sur ce drame de l'impuissance, Claudel procède à la relecture de toute la production mallarméenne. Il n'en retient que les pièces qui précèdent *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un faune*. En 1926 il affirme en effet "qu'après *Hérodiade* il faut bien convenir qu'il n'y a plus que des bibelots poussiéreux"<sup>276</sup>. En 1949, il écrit à Henri Mondor que "*L'Après-midi d'un faune* restera toujours l'œuvre essentielle de Mallarmé" et qu'il s'est ensuite "abstrait dans l'analyse" pour aboutir "à d'aussi mauvais «chefs d'œuvre» que le *Tombeau de Charles Baudelaire*"<sup>277</sup>. Claudel finit son article en ironisant sur la prétention de Mallarmé à affirmer que "«l'explication» du monde, soit par le Vers, soit [...] par une sorte d'énonciation scénique ou de programme auquel la musique et la danse auraient servi de commentaire, soit par le livre et cette espèce d'équation typographique qu'il a réalisée dans le *Coup de dés*, était possible"<sup>278</sup>. Et c'est le constat de l'échec absolu qui signe aussi l'échec de "tout le XIX<sup>e</sup> siècle" :

Mais, au devant de cette possibilité, il n'y eut plus désormais à sa place qu'une ballerine de l'Opéra avec son écharpe de gaze, elle-même impersonnellement gaze, élusion et sourire. Et en effet ce monde autour de nous tel quel est la seule réalité, si l'explication que nous pouvons en trouver n'est qu'une mimique et non pas une clef, à quoi bon se fatiguer à sortir de nos ressources poétiques un double vain ? Le Poète sait déjà l'essentiel. En face de toute cette matérialité qui l'écrase, le voici, comme dans la Parabole du

---

<sup>275</sup> Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 510

<sup>276</sup> id. p. 511

<sup>277</sup> Lettre de Paul Claudel à Henri Mondor du 6 janvier 1949, déjà citée, in Claudel, *Œuvres en prose*, p. 1468

<sup>278</sup> Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 511

Roseau pensant de Pascal, armé de son regard ironique et lucide. Il sait que tout cela n'existe pas par soi-même et que le fait à son égard ne saurait remplacer le droit. [...] Il a planté au flanc du monstre un regard pur. L'aventure d'Igitur est achevée<sup>279</sup>. Il a passé de la nuit au vide et du noir au blanc, comme jadis son œil de la fenêtre voilée d'obscur velours se reportait au blême lac entre ses rivages d'or de la glace. Et sans doute que le meilleur moyen d'exprimer l'absence, c'est encore l'abstention<sup>280</sup>.

Cette condamnation sans appel d'une esthétique vouée à l'échec, ne laisse donc théoriquement guère de place à un travail poétique qui prendrait racine dans le projet du "Maître". Or, malgré les anathèmes sur une entreprise littéraire où Claudel règle ses comptes avec le XIX<sup>e</sup> siècle finissant, malgré le refus de suivre les postulations d'une œuvre qui pose plus de questions qu'elle n'en résout, le diplomate de Rio écrit en mars 1918 deux textes qui, explicitement, se veulent la suite des *Chansons bas*.

Comment expliquer cette collaboration indirecte ? Comment justifier que Claudel se soit consacré à la rédaction de ces deux pastiches qui rendent hommage, *volens, nolens*, à un type d'écriture si particulier ? En offrant à Milhaud deux quatrains qui transposent à Rio les petits métiers parisiens, comment Claudel peut-il s'inscrire dans l'héritage direct de Mallarmé ? En fait, cette entreprise n'a rien d'entièrement fortuit, la relecture attentive des textes où Claudel situe son art par rapport à celui de son illustre "Maître", traduit un intérêt qui ne s'est jamais démenti. Il s'en est expliqué à de nombreuses reprises. Derrière les formulations péremptoires et définitives de celui "qui ressemblait à la fois à Ezéchiel et à un notaire de province, âpre au gain, retors, fâché<sup>281</sup>", n'a jamais disparu le jeune homme "resserré et brûlant<sup>282</sup>" qui fréquentait la rue de Rome.

---

<sup>279</sup> (Note de Claudel) De même quelques années auparavant celle de Wagner. La "Götterdämmerung", c'est la catastrophe de l'Imagination, après quoi sur le Rhin débordé commencent à flotter les premières lueurs de la rédemption. *Morgenroth ! Morgenroth !*

<sup>280</sup> Paul Claudel, *La catastrophe ...*, p. 512

<sup>281</sup> Claude Roy, *La conversation ...*, p. 70

<sup>282</sup> id.

Le poète date sa fréquentation de Mallarmé de 1887. Le vieil homme qui a envoyé dans sa prime jeunesse deux poèmes<sup>283</sup> à celui qui savait si bien accueillir dans son salon de la rue de Rome, garde "un très bon souvenir"<sup>284</sup> de cette époque. "J'allais chez Mallarmé, mon Dieu, à peu près une fois par mois, et là je rencontrais tout ce petit groupe de jeunes gens qui l'entouraient"<sup>285</sup>. C'est une période où la réputation de Mallarmé commence à rassembler autour de lui une foule de disciples et nous venons de voir que Claudel a toujours suivi avec intérêt tout ce qui se publiait à propos de Mallarmé, en particulier les inédits et nous en avons la preuve avec les *Notes sur Mallarmé*, à propos du livre de Thibaudet<sup>286</sup> :

La gloire de Mallarmé date, – on le sait, – des environs de l'année 1885. Elle est provoquée par plusieurs écrits retentissants, le roman *À Rebours* de Huysmans, le recueil *Les Poètes maudits*, publié par Verlaine. Un mouvement littéraire nouveau se dessine qui place Mallarmé très haut. Des revues naissent auxquelles il collabore : *La Revue Indépendante*, *La Revue wagnérienne*. La maison de la rue de Rome devient un des hauts lieux du Paris littéraire et artistique : les jeunes écrivains s'y précipitent. [...] Peut-être la notoriété de Mallarmé dans notre siècle est-elle due à l'action de certains écrivains, eux-mêmes parvenus pour des raisons diverses à une grande notoriété, et qui avaient autrefois pris le chemin de la rue de Rome : André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry. *La Nouvelle revue Française* n'y est pas non plus étrangère ; c'est l'un de ses collaborateurs les plus fidèles, Albert Thibaudet, qui publie en 1913 le premier livre sur Mallarmé<sup>287</sup>.

Claudel revient longuement sur la place qu'occupe Mallarmé dans la distance qu'il a prise très tôt avec le réalisme "scientiste" qui condamne à ses yeux le climat dans lequel a baigné son adolescence. Il livre à son interlocuteur Jean Amrouche une de ses conversations fondamentales avec le "Maître" qui a déclenché tout le reste de son travail de création :

---

283 *Le sombre mai* et *Chanson d'automne*

284 Paul Claudel, *Mémoires improvisés, sixième entretien*, ouvrage cité, p. 74

285 id.

286 Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Française, 1912

287 Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Hachette, 1973, 87 pages, p.75

J'admirais beaucoup Mallarmé parce qu'il possédait des qualités que je n'ai pas. C'était un homme extrêmement distingué, un causeur brillant avec une manière de s'exprimer tout à fait charmante. Tout ça, dans le fond n'a pas influé énormément sur moi. Mais il y a une parole de lui qui, au contraire, a marqué profondément mon intelligence, et qui est à peu près le seul enseignement que je reçus de lui, et c'est un enseignement capital. [...] Moi, il m'a dit : "ce que j'apporte dans la littérature, c'est que je ne me place pas devant un spectacle en disant : "quel est ce spectacle ? Qu'est-ce que c'est ?", en essayant de le décrire autant que je peux, mais en disant : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* Cette remarque m'a profondément influencé et depuis, dans la vie, je me suis toujours placé devant une chose en essayant de la décrire telle quelle, par l'impression qu'elle faisait sur mes sens ou sur mes dispositions momentanées, mes dispositions sentimentales, mais en essayant de comprendre, de la comprendre, de savoir ce qu'elle *veut dire*<sup>288</sup>.

Claudé explicite ainsi "la grande leçon que [lui] a donnée Mallarmé, à peu près la seule qu'[il] a retenue de son enseignement, car Mallarmé était surtout un enseigneur, un professeur"<sup>289</sup> :

Cette grande leçon consiste dans ces mots : "Qu'est-ce que ça veut dire ?" c'est-à-dire que l'écrivain n'est pas seulement fait pour constater et pour décrire d'une manière plus ou moins agréable le spectacle qu'il a en vue, il est là pour essayer de le comprendre ; et pour essayer de le comprendre, toutes les facultés humaines il n'y en a aucune qui soit de trop. Pour comprendre ce qui se passe, on a besoin, non seulement de ses sens, on a besoin comme je vous le disais de toutes ses facultés<sup>290</sup>.

Claudé est revenu à plusieurs reprises sur cette dette et même dans ses jugements négatifs les plus absolus, il rappelle cette révolution intérieure qui réconcilie les univers du sensible et de l'intelligence. Dans *La catastrophe d'Igitur*, il précise en quoi l'entreprise mallarméenne révolutionne fondamentalement la conception même de l'acte littéraire :

Jusqu'à Mallarmé, pendant tout un siècle depuis Balzac, la littérature avait vécu d'inventaires et de descriptions : Flaubert, Zola, Loti, Huysmans. Mallarmé est le premier qui se

---

288 Paul Claudé, *Mémoires improvisés, huitième entretien*, ouvrage cité, p. 78

289 id. *Vingt-sixième entretien*, p. 234

290 id.



soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs de français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* [...] Le Vers était le moyen par excellence de faire passer la réalité du domaine du sensible à celui de l'intelligible, du domaine du fait à celui de la définition, du temps à l'éternité, du hasard à la nécessité, en l'enfermant dans une combinaison numérique infrangible ; à l'image qui se fait dans nos yeux de substituer cette création que nous faisons avec notre souffle, d'imiter la chose en la faisant<sup>291</sup>.

On a souvent noté l'influence décisive de cette découverte dans la prose de *Connaissance de l'Est*. Le poète qui "a fait entrer l'Orient" dans l'expression littéraire avec une "langue pleine de sang, de souplesse, de poids"<sup>292</sup>, salue en Mallarmé la "*magistrature de l'intelligence*", une intelligence dont il a appris que "l'intervention en poésie [...] comprend et compose"<sup>293</sup>. Est-il encore besoin de rappeler que Milhaud s'est reconnu dans l'art de Claudel justement par cette prose qu'il n'a eu de cesse de magnifier<sup>294</sup> ? On peut ainsi reconstituer une chaîne qui rattache, à travers Claudel, le jeune compositeur au poète que fréquentait Misia Sert à Valvins ! Destinée à Mallarmé, écrite à Fou Tchéou, une lettre de 1896, à propos du petit volume de *l'Album de Vers et de Prose* de 1887, traduit l'admiration du jeune poète exilé pour une prose qui n'est pas seulement une prouesse technique :

Votre phrase, où dans l'aérien contrepoids des ablatifs absolus et des incidentes, la proposition principale n'existe que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'équilibre instable et me rappelle ces dessins japonais où la ligne n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le geste résumé qu'elle trace. Étant donné un grand écrivain, il

---

291 Paul Claudel, *La catastrophe d'Igitur*, Œuvres en prose, ouvrage cité, p. 511

292 Claude Roy, *La conversation des poètes, Paul Claudel*, NRF, Gallimard, 1993, 299p., p. 78

293 Albert Béguin, *Notes sur ...*, article cité, p. 208

294 cf. chapitre 6

fallait bien qu'il fût parisien pour inventer un pareil style et s'en servir<sup>295</sup>.

Dans une autre lettre de ces mêmes années il précisait d'ailleurs :

Je ne puis comprendre cette accusation d'obscurité que vous lancez des gens qui ne savent ce qu'ils disent et ne comprennent pas le besoin et le délicieux plaisir de s'exprimer avec exactitude et précision<sup>296</sup>.

L'apparition du nom de Mallarmé dans le catalogue de Milhaud n'a donc rien de hasardeux, sans vouloir jouer sur les mots. La trace de Mallarmé est sensible au centre même de l'entreprise claudélienne, dans les textes de *Connaissance de l'Est* qui ont bouleversé le jeune compositeur et qui ont installé la complicité unique et durable entre deux artistes de premier plan. Milhaud s'est passionné pour Mallarmé en s'attachant à prêter humanité et chaleur à une cérébralité dont Claudel s'était détourné. En effet, pour le poète chrétien, l'objet de "la réalité, de la sainte réalité, [est] donné une fois pour toutes<sup>297</sup>" alors que l'effort de l'auteur de *Chansons bas* aboutit à une "sorte de contre-création, de destruction du créé au profit d'une essence pure où toute musique se résorbe dans le parfait silence"<sup>298</sup>. Le rapport conflictuel que Claudel entretient avec son "vieux maître" n'est jamais clos. Il aboutit d'ailleurs à des formes de rejet qui peuvent prendre des accents méprisants dans les dernières années :

Il y a des poètes qui sont des artisans et dont je ne dis point de mal, car leurs noms s'honorent de noms tels qu'Horace, Boileau, Théophile Gautier, Hérédia et le Mallarmé des dernières années. Une oreille ouverte au rythme, une possession louable du vocabulaire et de la syntaxe, une ingéniosité de virtuose, des doigts prestigieux, un métier non seulement visible mais ostentatoire, et voilà un bijou de plus ajouté à nos anthologies, qui se prête par tous les bouts à la

---

<sup>295</sup> cité par Henri Mondor dans sa préface à la réédition de l'*Album de Vers et de Prose*, collection 10/18, Librairie Académique Perrin, 1961, p. 41

<sup>296</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés, dix-septième entretien*, ouvrage cité, p.153

<sup>297</sup> Albert Béguin, *Notes sur ...*, article cité, p. 208

<sup>298</sup> id. p. 214

démonstration des professeurs. Instruisez-vous, jeunes élèves ! [...] Dans un cabinet garni de livres, éclairé à la lumière électrique, voilé par une double paire de rideaux, chauffé par un radiateur, il est facile à l'humaniste de garder son indépendance et de produire des œufs de porcelaine.<sup>299</sup>

Doit-on entendre par là, qu'en écrivant une suite aux *Chansons bas*, Claudel rajoute des "œufs de porcelaine" à d'autres "œufs de porcelaine" ? Là encore l'examen de ces pièces conduit à nuancer les propos bien souvent péremptoires et à l'emporte pièce de l'auteur du *Livre de Christophe Colomb*.

#### 8.3.4. Petit verso carioca

Les deux poèmes de Claudel se trouvent sur le petit carnet rectangulaire couvert en toile sur lequel Milhaud a écrit quelques pièces courtes, toutes composées à Rio, ils se situent entre les *Chansons Bas* et les *Petits Airs I et II*. Dans ces deux quatrains, Claudel s'est coulé dans le cadre formel que lui offraient les petites pièces de Mallarmé. Mais s'il a respecté l'heptasyllabe adopté par l'auteur *d'Hérodiade* dans la première pièce, *Le Rémouleur*, dans la seconde *Le marchand de sorbets*, il emploie l'octosyllabe.

Le premier quatrain se construit autour de l'ambiguïté qui donne à l'activité manuelle du rémouleur une portée symbolique. À la vie tumultueuse d'un quartier de Rio se mêle une double série de contrastes visuels et sonores. Au "noir" de la commère s'oppose le rougeoiement du feu, au murmure des bavardages, le cri qui va déclencher le "tumulte" populaire :

Noire commère tu lui passes  
Cent langues à raffiler  
Le cri de la meule rapace  
Va mettre en feu le quartier

Milhaud a usé d'un tissu musical très dense et très rapide. Se cantonnant dans le registre aigu du piano pour se rapprocher du son du "*violão*, espèce

---

<sup>299</sup> Paul Claudel, *Salut à Francis Jammes*, (octobre 1937), œuvres en prose p. 545

de guitare"<sup>300</sup>, il adopte un schéma rythmique unique d'accords de doubles-croches frappés alternativement par chacune des deux mains qui font se chevaucher des tonalités différentes. Cet arrière-fond provoque une impression de ronronnement percussif comme celui de la machine du rémouleur, comme celui de la pédale actionnant la meule. Il souligne à intervalles irréguliers, par un subterfuge d'écriture, une quinte (en notant sous forme d'une blanche la première des doubles-croches d'une mesure) destinée à marquer quelques articulations du texte. C'est une impulsion rythmique que l'on retrouve dans certaines des *Saudades* composées après le retour en Europe et qui laisse flotter un air d'exotisme absent des *Chansons bas* composées quelques mois plus tôt. On peut y reconnaître une des danses repérées et notées pendant le séjour brésilien du compositeur, *l'embolada* qu'il caractérise ainsi : "Cette danse essentiellement comique se présente sous la forme d'un chant (presque parlé) à toute vitesse sur un rythme de doubles croches régulières"<sup>301</sup>. Deux accents sur la note supérieure de la mélodie chantée contribuent à renforcer le caractère "folklorique" en réservant à la première des rimes un statut très particulier. Une correction de dernière minute sur le manuscrit prolonge la voyelle pénultième (le a de "passes" et "rapace") par une blanche et réserve une chute sans transition sur la dernière syllabe avec un port de voix des plus gouailleurs. Milhaud s'efforce de laisser passer toute la complexité d'une tonalité brésilienne où il a décelé très vite l'entremêlement de trois traditions, "celle des indiens, celle des nègres et celle des portugais"<sup>302</sup>. La conclusion instrumentale ponctuée ce tableautin par un sextolet enlevé dans une grande indécision tonale transposée dans le bref accord final, acide à souhait, écho de la stridence de la lame frottant sur la meule :

---

<sup>300</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, p. 66

<sup>301</sup> Conférence inédite *La musique au Brésil*, datant de la seconde guerre mondiale (archives Milhaud)

<sup>302</sup> id.

le remouleur

notre bon mere tu lui cent l'augures

à raffler

cri de la vende ra ge

e va malhe an

le quar tier

Alors que *Le Rémouleur* en appelait à la vue et à l'ouïe, *Le Marchand de sorbets*, tout en reprenant l'aspect sonore de la scène de rue, donne, au sens propre, le goût du pays exotique :

Ici dans la nuit tropicale  
 Le marchand de glace et de sucre  
 S'entremêle au chant des cigales  
 Pour en recommander le suc.

Ce deuxième quatrain, dans la composition de Milhaud, est bâti sur un schéma rythmique reconnaissable entre tous, celui d'une danse que Milhaud recueille avec avidité pendant tout son séjour au Brésil et sur lequel il construira *Le Bœuf sur le Toit*, nombre de *Saudades*, *Scaramouche*, etc., bref les partitions qui lui ont valu le succès le plus immédiat. Sur l'impulsion donnée à la main gauche par la syncope du deuxième demi-temps, la main droite du pianiste dès les deux mesures d'introduction instrumentale, impose un autre schéma rythmique (ronde, croche, noire pointée) qui ne variera plus. L'entremêlement

de ces deux combinaisons permet d'utiliser le clavier sur un registre beaucoup plus étendu que celui du *Rémouleur*. Milhaud a souligné combien ces rythmes étaient difficiles à saisir pour une oreille européenne et il livre dans ses souvenirs la façon dont il en est devenu familier :

On ne pénètre pas les rythmes du folklore brésilien aussi facilement qu'on le croit. Cette incroyable légèreté dans la syncope ne s'atteint pas du premier coup. [...] Nazareth jouait du piano dans les cinémas de l'avenida Rio Branco. Je restais des heures à l'écouter. Et ce n'est qu'après de longs mois que je sentis ces rythmes pénétrer en moi avec précision<sup>303</sup>.



Milhaud joue ici à plein de l'effet qu'il avait cherché en tâtonnant dans la première mélodie<sup>304</sup>. Cette fois, il invite explicitement le chanteur à ralentir et dans un lent *glissando* à passer du *sol* médium au *do* supérieur. Il y a indéniablement effet d'imitation du cri du marchand de sorbets qui attire le chaland. On a l'impression de suivre nos deux compères dans les ruelles de Rio et c'est une image que Milhaud aura plaisir à rapporter dans ses *Mémoires* :

Rio possédait un charme puissant. [...] Je me promenais souvent dans le centre de la ville où faisant contraste avec la large avenida Rio Branco, et trop étroites pour les voitures, les rues étaient fraîches et ombragées. Dans la plus caractéristique, la rue Ouvidor, des magasins d'antiquités pleins de meubles de l'époque impériale, voisinaient avec des étalages de fruits exotiques savoureux ; j'y dégustais de délicieux "refrescos" de mangue ou de coco<sup>305</sup>.

303 *La musique au Brésil*, conférence inédite.

304 Les corrections en témoignent

305 Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, p. 64

Mais l'effet "couleur locale" est à prendre au second degré, il y a une espèce de jeu sensible dans l'étirement de l'émission de la voyelle finale qui bute sur une double-croche d'ornementation qui se télescope avec la première syllabe du vers suivant. La surdétermination de l'effet de *portando* prend une valeur presque ironique dans le dernier mot du quatrain, avec une insistance sur le "u" de suc, mais aussi de gourmandise avide dans le retardement de la prononciation du [k] final qui claque comme la langue claque après l'ingestion d'un mets délectable :

N'oublions pas que Milhaud travaille à ce moment-là sur les *Euménides* dont Claudel lui avait envoyé la traduction de Rome en 1916. "[La] partition fut commencée à Rio de Janeiro en 1917"<sup>306</sup>. Il trouve à Rio cette "réalité méditerranéenne"<sup>307</sup> dont il a si souvent parlé et ces petites pièces constituent des instantanés de ce qu'il exalte dès qu'il retrouve l'ambiance "où [il se] sent chez [lui]"<sup>308</sup>, que ce soit à Rio, à Constantinople ou au Pirée :

<sup>306</sup> Darius Milhaud, *Études*, cité par Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 174

<sup>307</sup> in Paul Collaer, *ibid.*, p. 170

<sup>308</sup> Darius Milhaud, lettre à Paul Collaer, écrite à Constantinople, le 18 mai 1925, in Paul Collaer, *Correspondance avec ...*, ouvrage cité, p. 208

Le Pirée m'a enchanté : désordre, vin, grouillement.  
C'est bien mon peuple d'Athènes, marchand de poissons, de citrons et d'arachides que j'imagine pour voter pour Oreste dans *Les Euménides*<sup>309</sup>.

Si la parenté avec les petites pièces de Mallarmé est formellement revendiquée, on est loin du climat des *Chansons bas*. Milhaud et Claudel n'ont pas imité servilement leur illustre devancier, ils ont transposé l'approche parisienne de Mallarmé dans l'atmosphère tropicale d'un Rio où tout est dépaysement, exagération et passion. Il ne faut pas voir là une rupture, mais bien plutôt une relecture exubérante des *Types de Paris*, où, retenant la leçon de Mallarmé il s'agit "d'imiter la chose tout en la faisant"<sup>310</sup>. Milhaud vit ainsi une expérience assez extraordinaire qui recompose, mais sous la forme la plus minimale qui soit, celle qui avait été la sienne lors de la découverte des proses de *La Connaissance de l'Est*. Il ne disposait pas alors de tous les éléments qui lui permettaient d'établir les filiations et de repérer les résurgences. On a vu que sa sensibilité juvénile avait été complètement bouleversée par la charge poétique de textes inouïs. Armand Lunel avait d'ailleurs évoqué à cette occasion l'effet d'une "torpille socratique"<sup>311</sup>. On peut supposer que dans les quelques mois qui ont suivi l'arrivée à Rio, Claudel a suivi avec intérêt le travail du musicien sur les textes de Mallarmé. En lui donnant les deux quatrains de *Petit verso carioca*, moins de six mois après la composition des huit mélodies de *Chansons bas*, le poète offre à son secrétaire-musicien l'occasion de saisir ce qu'il y avait de révolutionnaire dans sa poésie. À travers la relation avec Mallarmé, Milhaud a compris l'enrichissement esthétique que cette approche exigeante et sans concession permettait. La musique de ces deux pièces, si différente de celle des huit mélodies qui précèdent, lui a prouvé, s'il en était encore besoin, que la lecture des textes de Mallarmé est féconde, qu'elle est porteuse d'un sens qui n'est pas que

---

309    ibid.

310    voir ci-dessus la citation déjà mentionnée de *La catastrophe ...*, p. 511

311    cf. chapitre 6.1



l'abstraction vide contre laquelle Claudel s'est insurgé. Milhaud le comprendra si bien qu'il s'attelle, moins de trois mois plus tard à deux autres petites pièces, *Petit air I et II*, qui lui offrent l'occasion d'approfondir son travail sur cette conception exigeante de la parole poétique.

### 8.3.5. Deux Petits Airs : Petit air I et II

La partition publiée par Milhaud utilise deux sonnets élisabéthains, l'un de 1894 (*Petit air I, Quelconque une solitude*), l'autre de 1893 (*Petit air II, Indomptablement a dû*) publiés dans l'édition Deman, formant "une manière de diptyque"<sup>312</sup> :

Complémentaires, les deux petits airs sont également inverses : le "Petit air I" fait passer d'une négation, d'une absence ("une solitude/Sans le cygne ni le quai") à la présence d'un oiseau en vol et à l'exultation de la nageuse tout entière à sa "jubilation nue" quand elle plonge ; le "Petit air II" ne lance un espoir que pour qu'il se perde, oiseau muet au cri sans écho, "hagard musicien" dont le sanglot "dans le doute expire" comme le poète craint qu'il en soi pour les siens<sup>313</sup>.

La première surprise, et non la moindre, quand on confronte la partition et le recueil de Mallarmé, est de découvrir l'inversion de l'ordre de ces deux sonnets. Milhaud réorganise cette petite "Suite" en ouvrant le recueil par la tonalité tragique<sup>314</sup>, il termine sur "un poème de genre, sans arrière-plan de pensée spéculative : [...] exemple de la subtile technique évocatrice de Mallarmé dans le genre qu'on appelait autrefois fugitif"<sup>315</sup>. Ce bouleversement de l'ordre voulu par Mallarmé n'est pas simplement anecdotique. Milhaud, en pleine effervescence créatrice, pouvait difficilement en rester sur l'échec du "hagard musicien". Terminer ce diptyque en laissant jaillir l'éclatement de la

---

312 Pierre Brunel, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ...*, ouvrage cité, p. 70

313 id.

314 "La légèreté du titre et du rythme heptasyllabique [est] démentie par un contenu tragique ; mais un drame est pire, chanté fugitivement". Paul Bénichou, *Selon ...*, ouvrage cité, p. 344

315 id., p. 336

"jubilation nue" permet de répondre à distance à la dernière pièce des *Chansons bas* où la nudité "héroïque" annonçait la métamorphose d'un corps débarrassé des "hardes" qui l'emprisonnent. Tout le travail autour des textes inspirés par Mallarmé s'en trouve ainsi réorienté, visant à célébrer la vertu créatrice d'une recherche plutôt que de s'interroger en vain sur l'impuissance et la stérilité.

Les deux pièces sont dans un même mouvement qui stipule un *Doucement* peu propice *a priori* à jouer sur des contrastes et des oppositions. D'autant plus que le doux égrènement de croches à la main droite du pianiste dans la première mesure des deux pièces laisse résonner une monodie calme et dépouillée sur laquelle s'inscrit la tranquillité du motif mélodique de la voix. Comme pour les *Chansons bas*, point de trace d'exotisme brésilien mais bien plutôt une austérité dans l'écriture musicale qui souligne la pureté d'une parole et la rigueur de l'organisation strophique. Cette continuité d'inspiration crée un climat étonnamment serein où les deux sonnets se font écho. Leur succession réorganisée trouve par là une justification supplémentaire signalant que "la poésie mallarméenne se déploie par prédilection dans un air raréfié, qui n'est pas nécessairement *l'air supérieur* de *l'Élévation* baudelairienne, mais un *petit air*. [...] Entre *l'onde* où s'ébat joyeusement une nageuse et le *là-haut* vers lequel se lance l'espoir comme un oiseau, un espace aérien s'étend qui calque en *petit*, comme ironiquement, celui où, dans le troisième poème de *Spleen et Idéa*<sup>316</sup>, «un bon nageur [...] se pâme dans l'onde» et où l'esprit s'«envole [...] bien loin [des] miasmes morbides» pour boire «le feu clair qui remplit les espaces limpides»<sup>317</sup>.

Dans le premier sonnet utilisé par Milhaud, "Indomptablement a dû ...", la musique reconstitue la structure de la phrase qui occupe les deux premiers quatrains. Les trois tronçons qui la constituent sont fortement individualisés par la répétition du même schéma mélodique (pour les deux premiers :

---

<sup>316</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, pièce III, *Élévation*.

<sup>317</sup> Pierre Brunel, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ...*, ouvrage cité, p. 70

Indomptablement a dû/ éclater là haut) ou sa variation (pour le troisième : l'oiseau qu'on n'ouït jamais) :



Milhaud propose ainsi le repérage des éléments qui permettent de construire la charpente<sup>318</sup> de la proposition principale éclatée. La partie pianistique commente chacun des deux premiers éléments en jouant sur le minimalisme de quelques notes ou de quelques accords qui soulignent sans plus la structure de la phrase. Seul, l'oiseau, "sujet de cette proposition fortement inversée", "héros de l'action<sup>319</sup>" est annoncé par une broderie de triples croches, et d'un triolet de ces mêmes doubles croches faisant jaillir l'idée même du chant "qu'on n'ouït jamais". En effet, si "le chant de l'oiseau mallarméen est silencieux par nature et non par accident, [...] c'est autre chose ici : il s'agit d'une voix et du drame qui l'a fait taire"<sup>320</sup>. Car, "la victime du désastre évoqué dans le premier quatrain est un oiseau d'une nature rare, dont le cri n'est pas celui des autres oiseaux du bosquet, ou du moins ne suscite de leur part aucune réponse<sup>321</sup>". Milhaud a joué du contraste évoqué par le drame de l'explosion catastrophique, terme de l'élan vers le haut, en

318 selon la terminologie de Paul Bénichou, in *Selon ...*, op. cité, p. 344

319 ibid

320 ibid.

321 ibid

reproduisant par deux fois un schéma où le mouvement ascensionnel de la voix est contrecarré par la descente inexorable de la main droite. Le divorce donné ainsi à percevoir annonce la nature symbolique du sonnet : "espérance et élan fou, telle est la disposition commune à l'oiseau et au poète ; d'où l'on peut penser que le désastre aussi est leur lot à tous les deux"<sup>322</sup> :

La situation du poète, telle qu'elle est symbolisée ici, est celle que Mallarmé, dès ses débuts, a toujours évoquée. Le poète que le Romantisme français représentait comme une sorte d'intercesseur entre le réel et l'idéal, a perdu foi dans cette mission : le réel vil lui répugne, l'idéal cruel le repousse. D'où cet élan vers le haut, irrésistible, loin du bosquet commun et de la terre sans écho, et cet échec, là-haut perdu, cette voix exaspérée où l'indomptable espérance éclate en néant<sup>323</sup>.

Paul Bénichou fait remarquer que les six derniers vers de ce sonnet "doivent se lire comme une phrase exclamative renfermant une parenthèse"<sup>324</sup>. La partition telle qu'elle est publiée en 1927 ne restitue pas le signe de ponctuation final, mais ce qui est absent de la typographie (pour ce qui est du texte) se trouve contenu dans la musique qui "laisse vibrer"<sup>325</sup> une agrégation de sons jouant d'abord sur la répétition sur deux octaves du même *do* (annoncé dans la mesure qui précède) pour dériver vers un accord résolument dissonant sans résolution. "Le «va-t-il» n'est pas ici interrogatif mais exclamatif, selon la ponctuation même qui clôt le sonnet : exclamation amère"<sup>326</sup>. Là encore, comme pour les deux premiers quatrains, le repérage de la proposition principale est facilité par l'utilisation du schéma mélodique initial lorsqu'est évoqué le "hagard musicien" et il faut attendre le distique final pour avoir les éléments complémentaires de la construction et comprendre ce qui ressort de la destinée finale du musicien en question. Milhaud bouleverse alors la mesure et fait entendre par deux fois une plainte

---

322    *ibid.*, p. 345

323    *ibid.*, p. 347

324    *ibid.*

325    mention sur la partition

326    *ibid.*, p. 349

qui utilise l'assonance à l'intérieur du treizième vers (« Déchiré/entier ») en ramenant l'énonciation des syllabes inégales au même rythme et à la même accentuation :



Paul Bénichou signale encore que "le mot *entier*, apparié à *déchiré* de façon assez paradoxale, a embarrassé"<sup>327</sup> ; Milhaud en a tiré, on vient de le voir, un effet musical d'une grande intensité qui vient en écho au *sanglot* qui précède immédiatement et lui prête ainsi une unité d'accent qui paraît aller de soi. Cette réalisation musicale prouve, s'il en était encore besoin, la maîtrise du compositeur qui trouve une solution d'évidence aux multiples questions que les commentateurs ne finissent pas de poser à la poésie de Mallarmé.

La parenthèse fait écho au premier vers du deuxième quatrain et reproduit le même système sonore pour signaler l'incidente et faire attendre les éléments indispensables à la construction de la phrase. Cette parenthèse permet de retenir l'essentiel. "Le *sanglot*, c'est-à-dire le spasme par lequel cri et furie s'anéantissent, est commun à l'oiseau et à l'auteur du sonnet, autrement dit l'oiseau tragique est une figure du poète"<sup>328</sup>.

On se souvient que le deuxième sonnet avait donné lieu à un échange aigre-doux avec un éditeur<sup>329</sup> qui sollicitait Mallarmé pour "illustrer" un dessin. Le poète avait finalement refusé l'offre de Monsieur Schwartz, préférant

---

327    *ibid.*

328    *ibid.*

329    en l'occurrence M. Schwartz, voir ci-dessus

rester maître de ses choix et préserver sa liberté créatrice. Pour cette pièce, Milhaud a pris le parti de souligner par un traitement particulier le contraste entre les deux premières strophes et le reste du poème. Le premier quatrain se déroule calmement sur une suite de croches dans une mesure à 10/8, énoncées par la seule main droite. Seul le dernier vers reçoit l'appui de quelques accords qui soulignent la césure partageant le vers en trois et quatre syllabes, insistant tout particulièrement sur l'énonciation du verbe «j'abdiquai». Avec le deuxième quatrain, on reste dans le même climat car le dessin monodique répété de la main droite se voit adjoindre un autre dessin du même ordre mais en toute indépendance, soit en mouvements contraires, soit en mouvements parallèles. Seules les mesures consacrées au huitième vers, s'enchaînant avec une prise d'air à peine marquée, font résonner des sonorités graves dans les profondeurs du piano et donnent ainsi quelque consistance aux «ors de coucher». Cette musique sans éclat ni relief particulier accompagne l'évocation d'un paysage morne qui se caractérise par l'absence, l'"abandon" et la "cessation de vie"<sup>330</sup> dans le premier quatrain. Là encore le texte, tel qu'il est reproduit sur la partition imprimée, introduit une coupure avec un point après «abdiquai». Cette coupure n'a pas lieu d'être et la musique d'ailleurs dans la continuité d'écriture des deux premières strophes ne la suppose pas. En effet "«Abdiquer son regard» est construit ici comme «abdiquer son autorité», et avec le même sens, à savoir «renoncer à l'exercer» ; s'agissant d'un regard, c'est le détacher d'un objet : d'où la construction mallarméenne «abdiquer son regard *de* la gloriole du couchant» [...] Et passer de la majesté du couchant à ce site banal, c'est bien, en principe, une abdication"<sup>331</sup>. Ce coucher de soleil est "fort mal traité : la gloire solaire est dite *gloriole*, vanité futile, *haute à ne la pas toucher*, affectant distance et dédain qu'on est tenté de lui rendre ; ses couleurs sont comme un fard dont *maint ciel se bariole*, peinturlurage banal en somme, pour lequel *les*

---

<sup>330</sup> Bénichou, *Selon ...*, op. cité, p. 337

<sup>331</sup> *ibid.*

*ors de coucher* sont l'ordinaire palette"<sup>332</sup>. Faisant rupture avec cette platitude, Milhaud étire le premier vers du troisième quatrain en resserrant la mesure (on passe d'un 10/8 à un 10/4) et en laissant résonner (pour la première fois, sans en indiquer le terme, par le subterfuge de la liaison) un accord profond à la main gauche. La voix détaille chacune des syllabes de ce neuvième vers en s'attardant sensuellement sur chacune des sonorités par l'utilisation d'une suite de noires pour l'adverbe [«langoureusement»] et d'une blanche pointée et d'une noire pour le verbe [«plonge»] :

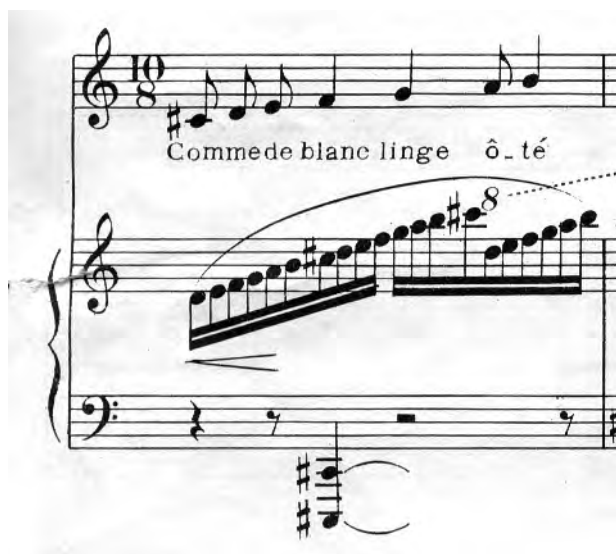
The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 10/4 time and features a sequence of notes corresponding to the lyrics: 'Mais lan - gou - reu - se - ment lon - - - ge'. The piano accompaniment consists of two staves, with the left hand playing a sustained chord marked 'mp' (mezzo-piano). The right hand plays a melodic line with slurs over the notes.

Ce vers, comme le onzième qui lui correspond, est traité de façon tout à fait particulière puisque le musicien l'utilise comme un octosyllabe. La rime s'étale sur les deux syllabes articulées en finales, constituant ainsi un huitième temps qui permet à Milhaud de donner toute sa force à l'image du "fugace oiseau" qui, par son plongeon va créer, l'enchantement de "la jubilation nue". Là encore il faut retenir la sûreté de la lecture du musicien puisque au terme de son étude minutieuse, Paul Bénichou propose de retenir le "fugace oiseau" comme sujet du verbe "longe" employé absolument<sup>333</sup>. C'est bien ce que suggère la musique qui éveille par cette rupture de rythme l'attention de l'auditeur et facilite le travail de l'interprète. Le "comme de blanc linge ôté" qui constitue le deuxième vers de ce quatrain, s'énonce sur une gamme

<sup>332</sup> *ibid.*, p. 338

<sup>333</sup> *ibid.*, p. 339

ascendante de la voix où la tonalité de *do* majeur est brouillée par l'utilisation d'un *ut* dièse :



Le pianiste effectue simultanément une montée sur trois octaves en doubles croches (où l'on peut déceler une gamme de *ré* mineur d'où le *si* bémol serait absent) où le *do* dièse est fortement marqué par la main gauche. Milhaud crée ainsi une tension qui éclate dans la mesure suivante, reprenant, mais en sens inverse l'éclatement de l'oiseau du sonnet précédent. Il ne s'agit plus cette fois d'évoquer une catastrophe aérienne mais la perfection d'une "jubilation nue" lors du plongeon dans les profondeurs de l'eau :

Avec l'oiseau entrevu va coïncider, pour réhabiliter le site ingrat, la merveille du bain, introduite par *si plonge*, et qui occupe les trois derniers vers. Le linge ôté annonçait ce plongeon : les deux actions sont pratiquement simultanées ; en tout cas, la perception illusoire de l'oiseau et l'espèce de félicité de la plongeuse se situent dans le même instant – culminant– du sonnet<sup>334</sup>.

La graphie fautive de la partition ("s'y plonge" au lieu de "si plonge") altère quelque peu la structure grammaticale du sonnet ; mais Milhaud, avec cet instinct si sûr dans sa lecture de cette poésie, profite de la fin de ce troisième quatrain pour évoquer, par un *decrescendo*, remous et ondulations, commentaires sonores du verbe *plonger* qui précède. En effet, la voix trace

334 *ibid.*, p. 341



une courbe parfaite et le piano laisse deviner quelques éclats dans des intervalles irréguliers (croche/noire) :



Le distique final peut alors laisser entendre à travers la reprise du motif initial transposé "la joie intime, profonde, continue"<sup>335</sup> qui suppose un murmure calme et retenu soutenu par un dessin répété d'accords suivant une montée chromatique. En isolant ces deux derniers vers, le compositeur privilégie l'immersion du nageur dans l'élément liquide, arrivant à suggérer la profonde harmonie d'une quête réussie :

C'est l'onde qui est envahie par la présence de la baigneuse, au lieu que la baigneuse se fonde métaphoriquement dans élément liquide comme on l'imagine plutôt d'ordinaire. Bien plus, elle jubile, signe de forte persistance d'un moi au centre de cette expansion. Et sa jubilation est dite nue, par une métaphore qui ne semble qualifier que sa joie (sans déguisement ni retenue) mais n'en désigne pas moins, trop évidemment son corps sans vêtement dans l'eau. Le sonnet finit ainsi comme il arrive souvent chez Mallarmé, par le mot pour lequel il était tout entier fait<sup>336</sup>.

À Rio, Milhaud, dans cette lecture des *Deux Petits Airs*, parvient ainsi à relier ce qui le préoccupe à ce moment-là et les recherches esthétiques qui l'ont poussé dès son plus jeune âge à chercher dans la lecture des poètes les incitations à ouvrir des voies nouvelles. C'est ainsi que la création artistique devient l'expression de la beauté et du mystère qui accompagne son

---

335    ibid.

336    ibid.

immersion dans une nature exotique proliférante. Les préoccupations entraînées par la composition de *L'Homme et son désir*, par celle des *Euménides*, peuvent sembler aux antipodes de l'ascétisme austère d'une musique réduite à l'essentiel, à propos d'une poésie dont la préciosité tranche avec l'abondance souvent truculente de Claudel. Mais à y regarder de près, le dénuement de ces compositions est une autre manière d'aborder le problème central dont la résolution donnera à Milhaud la stature du compositeur majeur qu'il devient dès son retour en Europe. Il s'agit pour lui de s'interroger sur la place de l'artiste face au monde, non pas dans la perspective d'une recherche de succès facile, nous avons déjà vu combien Milhaud pouvait mépriser la soumission aux goûts supposés du public, il l'a dit dès les années 20, il le dira encore après la rencontre avec Britten à Aspen. Il reprend à son compte la question clef de l'univers mallarméen repérée par Claudel : *Qu'est-ce que ça veut dire*<sup>337</sup>? Le triptyque brésilien révèle un Milhaud conscient des directions adoptées, polissant une poésie qui est "si près de la musique par son choix et son sens caché" dont "l'élégance suprême" tient à "ce rôle magique" que prennent "le mot et la place qui lui est assignée dans un poème"<sup>338</sup>. Le choix exclusif de ces "petites pièces" n'est donc pas seulement la justification et la confirmation du travail sur la forme brève, il mène jusqu'à son terme la métamorphose du musicien qui se fixe comme perspective la "*connaissance intelligible*<sup>339</sup>" qui "permet de distinguer sous chaque fait particulier ce qui en lui est permanent"<sup>340</sup> :

Cette connaissance du général, [...] Milhaud ne se borne pas à en éclairer ses propres perceptions ; il n'y a qu'elle qui le passionne, il est ici pour nous la transmettre par l'intermédiaire des sons<sup>341</sup>.

---

<sup>337</sup> cf. ci-dessus article *La catastrophe d'Igitur et Mémoires improvisés*.

<sup>338</sup> Citations de Darius Milhaud, empruntées à la conférence de Lisbonne inédite, *La poésie et les musiciens*, déjà citée.

<sup>339</sup> Selon l'expression de Claudel dans le *Traité de la Connaissance*.

<sup>340</sup> Collaer, *Darius Milhaud*, déjà cité, p. 47

<sup>341</sup> *ibid.*

### 8.3.6. Les résurgences ultérieures de Mallarmé

Après le retour en Europe, la présence de Mallarmé dans le catalogue de Milhaud est épisodique et relève du domaine privé et intime. D'une part, on peut mentionner sur le petit carnet déjà décrit et où se trouvent les *verso carioca*, *Petit air I et II*, un quatrain totalement inédit et non répertorié dans le catalogue et dédié à Madeleine Milhaud. Ce quatrain est emprunté aux *Éventails* dans les *Vers de circonstance*. Cette pièce, composée en 1921, fait partie de l'histoire intime de Darius et Madeleine Milhaud et ne peut donc être étudiée en tant que composition musicale. Cette même année, Milhaud dédie à sa cousine la *Quatrième Symphonie* op. 74, pièce brève rappelant le travail effectué à Rio. La concomitance de ces deux compositions sonne comme un rappel apaisant de ce que le compositeur a vécu au Brésil. Le quatrain choisi dans les "petites pièces" de Mallarmé éveille des échos jammistes étonnants et célèbre une grande candeur et pureté, au moment où, on le sait, Darius vit dans la plus grande des tristesses et un sentiment d'intense dérégulation<sup>342</sup> :

Simple, tendre, aux prés se mêlant,  
Ce que tout buisson a de laine  
Quand a passé le troupeau blanc  
Semble l'âme de Madeleine<sup>343</sup>.

D'autre part, en 1937, un quatrain d'anniversaire de 1897, est utilisé pour un hommage à Marie-Laure de Noailles, mécène et amie des Milhaud :

Voici la date, tends un coin  
De ta fraîche bouche étonnée  
Où la nature prend le soin  
De te rajeunir d'une année<sup>344</sup>.

---

342 cf. Lettre à Paul Collaer du 24 octobre 1921 déjà citée.

343 Pléiade, p. 107

344 Pléiade, p. 144

*Prochain de Malherbe* op. 780 à l'honneur de Marie Laure de Noailles

Voici la date, tend un coin de la face bouche close  
 tend un coin de la face bouche close

la nature peut le soin ~~de la~~ année

Comme toutes les pièces de circonstance, et nous avons déjà eu l'occasion de le voir à propos de Jammes, le poème fait l'objet d'un travail d'écriture très particulier. Les repentirs sont intéressants dans la mesure où ils permettent de suivre la lecture musicale du poème par Milhaud. Ils servent à comprendre comment le compositeur est avant tout attentif à la prosodie. Dans la réécriture après le premier jet, Milhaud sensible au rythme de ces octosyllabes, divise le poème en deux sections où une seule des deux rimes est valorisée (donnée/année). Il délimite ainsi deux ensembles grammaticaux de sens explicite, séparés par une longue tenue de la voix soutenue par la répétition au piano d'un même motif de croches dans le rythme de 6/8 adopté d'emblée. Après avoir biffé l'écriture très resserrée des deux premiers vers, il allonge le premier hémistiche du premier octosyllabe et s'attarde sur les cinq syllabes qui le constituent. Le mot "date", devient ainsi le pivot de la pièce de circonstance, destinée à célébrer Marie-Laure de Noailles, amie des arts, qui sut rassembler autour d'elle aussi bien poètes et peintres surréalistes que Cocteau, leur ennemi juré, musiciens aussi divers que Poulenc et Rorem, interprètes prestigieux (Markévitch, Février ou Vayron-Lacroix, etc.), photographes (Man Ray) etc. Cette pièce témoigne d'une vraie relation amicale qui va bien au-delà des relations d'un artiste et de son

commanditaire. En effet, l'année 1937 (celle de l'Exposition) est particulièrement chargée dans le catalogue de Milhaud (pas moins de 31 pièces). Si la *Cantate de l'Inauguration du Musée de l'Homme* op. 164 composée en juin, créée le 11 octobre, est dédiée très officiellement au "Viconte et à la Vicomtesse Charles de Noailles", le quatrain, qui date du 28 octobre de cette même année 37, rétablit le climat de complicité amicale où titres et fonctions officielles s'effacent pour laisser libre cours à l'expression d'une affection que seule cette poésie de Mallarmé, d'un abord très simple, laisse transparaître.

Les grandes explorations de la poésie mallarméenne se concluent donc sur ces pièces où prédominent les sentiments affectueux. Milhaud a eu peu d'"attirance pour d'autres poèmes du Maître de la rue de Rome, où l'intellectualisme prédomine"<sup>345</sup>. Ce choix exclusif offre une sorte de coda précieuse dans la mesure où elle signale que ce qui a touché Milhaud n'est pas l'aspect théorique mais la dimension humaine de textes qui gardent intacte leur vertu "vibratoire"<sup>346</sup>.

#### 8.4. Conclusion

Le travail de Milhaud sur Mallarmé et Rimbaud a donc été une manière pour lui de suivre les traces de Claudel dans l'appréciation de la poésie du XIX<sup>e</sup> finissant. La production concernée par la musique du secrétaire de la légation de Rio est modeste, en partie inédite, mais elle est d'une grande importance si l'on veut saisir la façon dont Milhaud a nourri son œuvre de littérature. Il a pu faire l'expérience de deux pratiques extrêmes de la parole poétique au-delà de laquelle seul le silence est de mise. Il a su garder à ces textes difficiles et sans complaisance la touche sentimentale qui ouvre la porte de l'émotion. Il a pu échapper ainsi au double piège qui, selon Claudel, stérilise et invalide toute la poésie au XIX<sup>e</sup> siècle. D'une part "cette poésie de révolte et d'anarchie" qui est "en même temps une poésie de découragement, de scepticisme, de

---

<sup>345</sup> Entretien de l'auteur avec Madeleine Milhaud

<sup>346</sup> selon l'expression de Milhaud lui-même dans la Conférence de Lisbonne.

désespoir – et finalement au-dessous de tout cela de niaiserie"<sup>347</sup>. Et d'autre part :

Cette littérature qui se vante de ne rien voir que la terre et l'humanité, devrait, à ce qu'il semble être l'amour de cette même humanité. Or non seulement les littérateurs du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas eu cet amour de l'humanité, ils en ont eu l'horreur. Leur attitude est ou bien celle d'un froid mépris, ou, comme celle de nos naturalistes, d'une dérision méchante et cruelle<sup>348</sup>.

Le musicien est alors armé pour affronter des pratiques littéraires qui rompent délibérément avec une tradition sclérosante, et dans ce qu'on a pu nommer "l'esthétique de l'anti-sublime", ne peut-on percevoir l'écho de cette fréquentation essentielle ? Cette expérience des limites était nécessaire pour s'intéresser à des textes aussi variés que ceux empruntés au recueil de Morand *Feuilles de température*<sup>349</sup>, ou au catalogue des *Machines agricoles*<sup>350</sup>. Ce sont précisément ces productions qui feront la réputation scandaleuse du Milhaud des années 20. Mais derrière ces pièces provocantes reste l'exigence constante d'un compositeur qui confie en 1921 à son ami Paul Collaer :

Il faut que tout soit une mélodie qui vienne du cœur. C'est ça qui est difficile et qui coûte tant de larmes<sup>351</sup>.

---

<sup>347</sup> Paul Claudel, *La poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, conférence de 1937, in *Œuvres en prose*, p. 1407

<sup>348</sup> *ibid.*

<sup>349</sup> op. 65, 1920

<sup>350</sup> op. 56, 1919

<sup>351</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 1er octobre 1921, in P. Collaer, *Correspondance ...*, p. 91



## 9 Armand Lunel : la Provence et la Judaïté. Complicités conjugales : Madeleine Milhaud et la poésie.

### 9.1 Amitié au lycée Mignet : rencontre en poésie

Évoquer les relations entre Darius Milhaud et Armand Lunel dans une étude réservée à la présence de la poésie dans l'œuvre du compositeur peut sembler tout à fait hors de propos. Il serait pour le moins regrettable d'ignorer que pendant toute leur jeunesse, les deux aixois nourrissent leur amitié de ce que Lunel appellera une "fringale poétique", "fringale" qui les conduit à dévorer toute nouveauté, avec "l'irrésistible besoin d'un déblaiement intégral, d'une véritable table rase"<sup>1</sup>. Ils sont non seulement d'insatiables lecteurs, mais cette pratique incessante de la poésie accompagne leur travail de création juvénile et inaugure par là même, et ceci dès la période de leur prime adolescence, une collaboration sans faille. Les occasions nombreuses où les deux artistes feront œuvre commune, prennent leur source dans des effusions poétiques extrêmement variées, même si elles ont été postérieurement reniées, ou tout du moins évoquées avec humour et distance. La complicité de ces deux artistes est inséparable de ce climat exalté qui explique des solidarités, des correspondances et des échos qui seraient incompréhensibles sans cette expérience vécue conjointement pendant leur jeunesse lycéenne et étudiante.

Alors qu'ils sont tous deux âgés de 17ans en 1909, leur "découverte" mutuelle tardive sur les bancs du lycée Mignet dans la classe de philosophie<sup>2</sup>, est placée sous le signe d'échanges intellectuels nourris d'émotions esthétiques. L'extrême timidité de Lunel n'empêchera pas que se tissent les liens d'une indéfectible et totale amitié qui, aux dires de Milhaud, "éclaira son

---

<sup>1</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, Aix-en-Provence, éditions Edisud, 1992, édition posthume présentée et annotée par Georges Jessula, p. 30

<sup>2</sup> Puisque Darius Milhaud avait passé la première partie du baccalauréat à la fin de la classe de seconde : "Il fut décidé, pour gagner du temps, que Darius se



adolescence"<sup>3</sup>. Le musicien qui se passionne pour la philosophie<sup>4</sup> entretient pendant toute cette année scolaire une correspondance très instructive avec son cousin Xavier Léon<sup>5</sup>, véritable mentor pour affronter au mieux les épreuves de la deuxième partie du Baccalauréat. En janvier 1909, pour la première fois Lunel est évoqué de manière allusive :

Comme musique, je travaille le concerto de Sinding<sup>6</sup> qui est superbe, puis je griffonne toujours un peu : songe que j'ai eu la chance de découvrir qu'un de mes amis de lycée (le jeune homme si timide que tu as entrevu un jour à l'Enclos) faisait des vers délicieux. Alors je les mets en musique<sup>7</sup>.

En juillet de la même année, peu avant les épreuves du baccalauréat, Darius peut annoncer à son cousin que leur collaboration a pris une certaine ampleur :

Tu m'as dit que je pouvais t'envoyer quelque chose d'autre pour que tu le fasses voir à Henri Rabaud. Dès que j'aurai une heure devant moi, je t'enverrai deux ou trois petits lieder. J'ai fait en huit jours de la musique de scène avec chœur à quatre parties pour deux tableaux en vers, qu'a publié un de mes amis. Je suis content d'avoir essayé quelque chose de plus long<sup>8</sup>.

---

présenterait à la première partie du baccalauréat en fin de seconde" Armand Lunel *Mon ami...*, op. cité, p. 26

<sup>3</sup> Darius Milhaud *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 23

<sup>4</sup> à tel point que Milhaud envisage, certes de manière fugace, de faire une licence de philosophie : "Me voilà pris d'une furieuse envie de ... faire ma licence ! Musique, philo ... philo, musique ! J'ai hésité, hésité, puis voici ce que j'ai décidé : je pense faire avant tout de la musique " Lettre inédite de Darius Milhaud à Xavier Léon du 3 décembre 1908, archives Milhaud.

<sup>5</sup> Xavier Léon avait épousé une petite cousine du père de Milhaud, il avait fondé *La Revue de métaphysique et de Morale* "Mes cousins Xavier Léon recevaient deux fois par mois des philosophes, tous les philosophes de Paris, ainsi que des étrangers de passage", Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, op. cité p. 44

<sup>6</sup> Compositeur norvégien (1856-1941) Darius Milhaud fait sans doute allusion au deuxième concerto pour violon (1901) dont ses parents avaient trouvé la partition à Lausanne (correspondance inédite avec Xavier Léon, archives Milhaud)

<sup>7</sup> correspondance inédite, archives Milhaud, lettre du 22 janvier 1909 de Darius Milhaud à Xavier Léon

<sup>8</sup> lettre inédite à Xavier Léon, début juillet 1909, archives Milhaud. L'ami évoqué ne peut être qu'Armand ou Léo.

Armand Lunel s'est étonné, dans son âge mûr, de cette rencontre tardive et fulgurante en classe de terminale et du "retard" de leur amitié alors que tout aurait dû les rapprocher dès la petite enfance :

J'étais né dans l'huile comme Darius dans les amandes, et en 1892 moi aussi. De plus, mes parents et les siens étaient de vieilles connaissances, parce que les Lunel étaient également de souche carpentressienne et judéo-comtadine. Bébés, nous avons fait côte à côte des pâtés de sable [...] sous les marronniers de la place Jeanne-d'Arc. Alors, comment expliquer que, pour devenir de tels amis, il nous ait fallu attendre si longtemps cette rencontre dans la classe terminale ? [...] Réponse : c'est moi seul qui en l'espèce étais responsable, à cause (comme Milhaud l'a écrit dans ses *Mémoires* si bien titrés *Notes sans Musique*) de ma timidité d'alors, une timidité farouche, qu'augmentait sa réputation de virtuose précoce et le cortège papillonnant de ses espiègles cousines germaines<sup>9</sup>.

Cette timidité malade de sa jeunesse cachait une vie intérieure intense que Milhaud a rappelée à de maintes occasions :

Extrêmement asocial de caractère, il cachait cependant une exquise sensibilité<sup>10</sup>.

## 9.2 Les découvertes de l'adolescence : courses à bicyclette, chasse aux fers et poésie !

On ne peut s'empêcher ici d'évoquer un aspect, certes anecdotique, mais qui n'en reflète pas moins la profondeur des sentiments d'un Milhaud que trop souvent les critiques ont ignorée en décidant qu'il "était un musicien cocasse et forain"<sup>11</sup>, et l'on se rappelle que dans une lettre à Paul Collaer, Milhaud avouait qu'il cachait derrière sa figure réjouie un grand désarroi. La reconstitution de l'atmosphère de ces années de jeunesse, grâce aux rares

---

<sup>9</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 27

<sup>10</sup> *Extremely unsociable in character, yet hiding an exquisite sensibility*. In Conférence inédite *My music written for the theater*, archives Milhaud, conférence de 1949 (?) d'après la datation Madeleine Milhaud.

<sup>11</sup> Darius Milhaud *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p.89

documents<sup>12</sup> ayant échappé à la destruction vengeresse des sbires du nazisme<sup>13</sup>, permet d'éclairer sous un jour inattendu les années de formation du musicien.

Juste avant la deuxième guerre mondiale, on sait que Milhaud, pince sans rire, avait constitué une Ligue antisportive<sup>14</sup>. Il faut bien comprendre qu'au-delà de la boutade, le musicien protestait contre l'invasion d'une activité qui reléguait en arrière-plan les préoccupations spirituelles et la vie intérieure. L'homme mûr, au-delà des souvenirs attachés à son séjour en Amérique latine et aux batailles rangées opposant les partisans d'équipes de football, avait sans doute gardé en mémoire ses aventures sportives aixoises où le plaisir de la course répondait à la quête intellectuelle, lorsqu'il déclare :

La jeunesse se désintéresse de plus en plus des questions artistiques ou intellectuelles. La proportion des "plus de cinquante ans" dans les salles de concerts est impressionnante. Mais des milliers de spectateurs acceptent de recevoir la pluie un dimanche après-midi dans un stade quelconque et suivent avec une passion féroce quelque match de football. [...] Il faudrait ramener le sport dans des limites normales qui ne risquent pas de compromettre la santé de nos enfants et de leur montrer qu'en dehors de cette vie de matchs, de courses, de records, il y a une autre vie "en dedans" dont on trouve les échos au théâtre, au concert ou même à son poste de TSF lorsqu'il transmet une grande œuvre humaine<sup>15</sup>.

En effet, en complémentarité avec cette "vie en dedans" que privilégie l'adulte pour les jeunes gens, les rapports d'amitié entre les deux artistes permettent de surprendre l'image d'un Darius Milhaud parcourant à bicyclette, avec Armand Lunel, les routes de la Provence d'avant la première guerre pour les enquêtes suggérées par leur professeur de philosophie :

---

12 notamment les correspondances avec Xavier Léon, Léo Latil et Armand Lunel (inédites, archives Milhaud)

13 que ce soit à Aix à L'enclos ou à Paris boulevard de Clichy

14 dont il se voulait l'unique membre et l'unique président !

15 In Conférence inédite : *Etat de la musique avant 1939*, archives Milhaud

Monsieur Duprat<sup>16</sup> compte faire un article sur les mœurs ethnologiques de la Provence. Il nous charge de recueillir des documents. Alors, je vais avec deux ou trois autres élèves, tous les jeudis, dans les villages voisins, nous allons voir le maire, le curé, l'instituteur pour avoir des renseignements sociologiques ; c'est très amusant et intéressant car on peut comparer les divers endroits entre eux<sup>17</sup>.

Armand Lunel revient avec humour sur ces courses qui fondent des complicités que la pratique de la poésie ne fera qu'épanouir, (certes dans un tout autre domaine ! ) :

Nous avions pour professeur de philo un brillant sociologue [...] qui, pour mieux nous imprégner de l'esprit positif, nous invitait à faire le jeudi, dans les villages voisins, des enquêtes soi-disant ethnographiques. Il en résulta la fondation, avec quelques camarades, d'un club cycliste : Aix-Philo-Sport. Mais toujours à la tête de la classe, Darius, en vélo tu étais chaque fois le dernier. Il nous fallait dans les côtes nous mettre à deux pour t'encadrer en te poussant par les épaules ; et je pense que ce sont nos parties de bicyclettes sous le soleil brûlant et dans la poussière aveuglante des routes provençales qui te donnèrent l'idée plus tard de fonder une Ligue anti-sportive. Pour être juste, j'opère une rectification : tu étais alors un as au tennis et tu restas longtemps un excellent cavalier<sup>18</sup>.

Ainsi on ne peut guère séparer dans cette relation adolescente ce qui relève de la poésie et des activités multiples propres à la jeunesse. Tout est occasion pour échanger expériences et découvertes. On vient de voir un Darius inattendu juché sur sa bicyclette, c'est le même apprenti philosophe et musicien qui fait la chasse aux "fers"<sup>19</sup>, trouvant par là l'occasion d'écumer les marchés d'antiquités de la région et de rivaliser avec son ami Armand. Le musicien lui avait envoyé une espèce de lettre-poème qui évoquait à la

---

<sup>16</sup> Leur professeur de philosophie : "il est adoré par sa classe entière, ses cours sont passionnants", Lettre inédite de Darius Milhaud à Xavier Léon du 3 décembre 1908, archives Milhaud

<sup>17</sup> lettre inédite de Darius Milhaud à Xavier Léon du mardi 3 décembre 1908, archives Milhaud

<sup>18</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 28

<sup>19</sup> Il faut entendre par là toutes sortes d'objets en fer, tout particulièrement des clefs anciennes dont Milhaud avait fait toute une frise à l'Enclos.

manière de certains poèmes de Jammes, l'histoire lamentable d'un jeune chien :

Pour un chien mort

Il est né sur un sac de toile écrue dans un magasin où la poussière d'amande vole comme des grains dorés.

Il était tout noir et très laid  
mais très bon,  
ses yeux contenaient un ciel gris

Il fut pris par la charrette municipale un jour qu'il errait dans la ville parce que ses maîtres étaient à Paris et que les domestiques étaient en vacances

On l'a pendu

Il avait un regard plus chargé qu'aucun être humain —et il est mort pris et tué par la charrette municipale —et il m'aimait beaucoup et il était sympathique à mon âme qui est toute triste.

Le cèdre est consolant  
Arrive glorieux et mon cœur se réjouira  
Et nous vivrons sous le cèdre  
Et nous irons sur les routes blanches et nous ferons un poème au chien mort : DA<sup>20</sup>

Armand Lunel répond aussitôt à son camarade d'une manière assez humoristique, mais qui n'empêche pas d'exprimer un fort sentiment critique, donnant à cette recherche des "fers" une portée symbolique qui vise à renforcer énergie et vigueur, dénonçant par là implicitement la fadeur de certaines pages de Jammes<sup>21</sup> :

Cher Da, je reviendrai dimanche peut-être et nous irons aux Saintes, nous reviendrons par Saint Gilles où m'a-t-on dit le portail de l'église est beau.

Ci-joint un méchant papier qui vise F. Jammes et Gide. Je comprends ces attaques contre Jammes, car il est mou, tiède et

---

<sup>20</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel, lettre non datée mais probablement d'août 1911, archives Milhaud

<sup>21</sup> Comme le poème *C'était affreux ce pauvre petit veau...* dans le recueil *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, collection Poésie/Gallimard, 1971, p. 193.

d'une bigoterie faiblarde et il faut méditer des œuvres fortes.

Ton œuvre est jolie, ton œuvre sur ce chien doux qui fut pendu. Mais si nous voulons être nous-mêmes méfions-nous :

1° du sentimentalisme religieux

2° de l'Évangélisme rigide

3° de l'universelle bonté

Voilà des idées que nous avons empruntées à des esprits qui sont autres que nous. Elles peuvent par ci, par là, nous plaire comme ces pâtes de guimauve que l'on consomme en certains jours de lassitude spirituelle.

Oh ! ne soyons pas de cette génération fatiguée qui tourne trop haut vers le trône de Dieu, des yeux qui devraient s'arrêter sur terre.

Et que notre culte persiste, notre culte des fers –c'est là le symbole de notre force et c'est pour eux que j'irai à Avignon auprès de multiples antiquaires

Demain

Et à Villeneuve aussi, cette

ville antique :

Ton Armand<sup>22</sup>

Armand Lunel reste fidèle pendant ces années d'avant-guerre à ce symbolisme attaché aux vieilles clefs de fer et il informe régulièrement son camarade de ses découvertes ou de ses déconvenues :

Pluie. Pluie. Espérance de pluie.

Achat de six clefs –je ne trouve plus de clefs et j'en cherche partout, car je voudrais terminer au moins un côté de frise avant mon départ.

Oh ! la tristesse de ce marché où les fers ne sont plus ! Pourtant réjouissons-nous de la difficulté de l'entreprise. Si les fers sont rares –notre avenir sera glorieux et nous serons d'autant plus forts.

Réjouis-toi de tes cadenas –ô Darius- car la Bezançonide<sup>23</sup> vend les mêmes 5 francs pièces.

Et je te demande : devons-nous nous réjouir des clefs et des fers que nous avons actuellement ? Sont-ce des objets adéquats à l'idiosyncrasie du Musée que tu visitas ? Et les clefs de ce "Cluny à l'atmosphère enclose" permettent-elles un classement qui ne soit pas hypothétique de nos clefs ???...<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Lettre inédite d'Armand Lunel à Darius Milhaud écrite à Carpentras le 29 août 1911, archives Milhaud.

<sup>23</sup> Bezançon était antiquaire à Aix (communication de Madeleine Milhaud)

<sup>24</sup> Lettre inédite d'Armand Lunel à Darius Milhaud écrite à Aix le 20 octobre 1911, archives Milhaud

Milhaud dans un souci de précision presque "scientifique" et faisant preuve de cette curiosité intellectuelle qui ne le quittera jamais, pousse son souci de l'érudition jusqu'à acquérir une véritable culture de la ferronnerie ancienne au cours d'une visite au musée de Cluny :

L'après-midi, j'ai étudié les clefs de Cluny, superbes sujets mais comme nous errons ! Que d'erreurs d'époques, c'est effrayant. J'ai étudié les évolutions du point de Venise du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. [...] Écris-moi et donne mes souvenirs à tous les amis<sup>25</sup> du fer<sup>26</sup>.

En plein concours d'harmonie au Conservatoire, et pour se délasser de la grande fatigue des épreuves<sup>27</sup>, Darius explique à son correspondant aixois comment il procède à sa chasse au "trésor" !

L'après-midi, j'étais incapable d'aller au concert, j'étais trop fatigué, je me suis promené avec Armand. Nous sommes allés à Bicêtre voir le marché à la ferraille, sur la route il y avait des chevaux de bois et des carrousels comme ceux des peintures de Gilles. J'ai trouvé des clefs superbes<sup>28</sup>.

Cette culture du "fer" va bien au-delà de lubies d'adolescents voulant affirmer leur originalité, il s'agit plutôt d'y voir un code de reconnaissance par lequel les jeunes artistes s'attachent à des aspects ignorés, voire méprisés, de la vie quotidienne du passé. Dans leur désir de rupture avec un "art officiel", propre aux "bandar-logs", c'est déjà le désir de se tourner vers un art populaire<sup>29</sup> qui regorge d'énergie et de saveur. L'attention au folklore et à la musique

---

<sup>25</sup> c'est-à-dire les brocanteurs

<sup>26</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 17 octobre 1911, archives Milhaud.

<sup>27</sup> "Hier matin, je suis resté en loge de 7 h. 1/2 à midi, le texte était plein de pièges, je ne suis pas mécontent." Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 5 décembre 1911, archives Milhaud.

<sup>28</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil du 5 décembre 1911, archives Milhaud

<sup>29</sup> que ce soit la découverte du Jazz, la composition de "Chansons" ou l'attention prêtée à toutes les formes de musique, n'acceptant comme critère de choix que la qualité qui permet de diffuser le plus largement possible "l'air" susceptible d'être sifflé dans la rue, comme Milhaud le rappelait dans l'opuscule édité à l'occasion de ses quatre-vingts ans.

populaire seront une autre façon "d'ouvrir les fenêtres"<sup>30</sup> et de renouveler une tradition musicale asphyxiée dans la répétition d'un répertoire ressassé et usé.

Toutes les lettres aux deux amis d'élection témoignent d'un commerce affectif, intellectuel et culturel intense. Elles justifient à elles seules, dans les *Mémoires* de Milhaud, la présentation, dans le chapitre consacré aux amitiés de jeunesse, des deux "côtés" correspondant respectivement à Léo et à Armand. Si à Léo est consacré l'ouest de la ville "où la molle courbe des collines s'estompe devant la vaste plaine", pour Armand, c'est le côté opposé, "celui de la Montagne Sainte Victoire, du plateau sauvage de la colline des Pauvres"<sup>31</sup> qui lui est dédié. Sous l'aspect timide et réservé du normalien se fait jour une énergie farouche, rétive à toutes les compromissions et à toutes les formules convenues. Les "poèmes" sur lesquels s'exerceront les premières inspirations du jeune Milhaud en seront la preuve évidente, ce qui n'exclut pas une veine de tendresse qui se fait jour dans *Frère Gris*<sup>32</sup> ou d'autres poèmes inédits.

Le "poème" écrit par Milhaud<sup>33</sup> avait suscité une réponse assez vive de la part de Lunel et il lui avait envoyé un article<sup>34</sup> appelant à la controverse. Ce sera l'occasion pour Milhaud de préciser le rapport qu'il entretient avec les œuvres de Gide et de Jammes. Il se veut avant tout le défenseur de l'esthétique de l'auteur du *Deuil des primevères* et il révèle ainsi toute l'ambivalence d'un tempérament où les fameuses "voies parallèles" n'entendent rien sacrifier de la richesse de la sensibilité :

---

<sup>30</sup> comme Milhaud ne cessera de le répéter à ses étudiants dans ses cours au Conservatoire.

<sup>31</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, ouvrage cité, p. 23 sqq.

<sup>32</sup> publié par les soins de Georges Jessula avec une préface de Béatrice Bonhomme aux éditions de L'amourier, Coaraze, 1<sup>o</sup> trimestre 2000, 89 pages.

<sup>33</sup> *Pour un chien mort*, voir ci-dessus

<sup>34</sup> qu'il qualifiait de "méchant papier", voir ci-dessus.



Cher Armand,

Je connaissais l'article et j'en avais ri.

Si Jammes n'était pas un poète doux et consolant, bon et religieux, il ne serait pas lui ...

Il est évident qu'il faut dans nos œuvres rester loin de lui mais cela n'empêche pas parce que nos âmes existent et se manifestent qu'il y a d'autres âmes qui existent et se manifestent.

Jammes est original, il n'y a qu'à admirer.

Pour Gide, il en est de même. Sa rigidité évangélique est fort belle et originale.

Toi, tu n'as qu'à être toi, c'est tout différent.

Quant à nous, restons forts, mais ma musique est mystique, mais d'un mysticisme fort et robuste et sain et naturel qui se détache de l'âcreté de la terre mouillée et la sève des cèdres, dans la force du vent, un mysticisme très puissant que je sens le soir dans l'herbe près des crapauds, près de mon bassin de pierre. "La jeune fille verte" qui mange de la terre et qui s'unit aux arbres ne fait qu'unir sa voix forte et saine au chant de la terre et des arbres, grand chœur mystique. Et en cela nous sommes en dehors des autres. Mais aussi mon âme a peur de sa solitude austère alors combien sont doux pour moi les petits poèmes de Jammes et combien limpide et pitoyable est la musique qui s'y rapporte.

À quelle heure arrives-tu dimanche ?

Reste toi

Bien à toi : DA<sup>35</sup>

On comprend par cet échange que les débats entre ces jeunes gens prêtaient à la poésie une importance qui allait bien au-delà de conceptions strictement littéraires ou d'options exclusivement esthétiques. La défense du "Jammisme" par le compositeur met en avant un amour de la terre, tout particulièrement méditerranéenne<sup>36</sup>, qui atteste que ce que Frank Langlois a répertorié sous le titre des "mythologies" de Milhaud<sup>37</sup> est déjà tout à fait présent dans le tempérament du musicien, dès cette époque de la prime jeunesse.

---

<sup>35</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 31 août 1911, archives Milhaud.

<sup>36</sup> Puisque Milhaud évoque le jardin de l'Enclos et où il fait allusion au bassin près duquel une photographie de jeunesse le montre plongé dans la lecture.

<sup>37</sup> Voir dans le chapitre consacré aux *Mythologies de Darius Milhaud* la page intitulée "Mythologie II : la Provence" par Frank Langlois, in *Portrait(s) de Darius Milhaud*, ouvrage cité p. 97

C'est justement sous deux aspects principaux que le contact avec Lunel se révélera fécond, d'une part la célébration de la Provence et d'autre part tout ce qui relève de la culture juive du Comtat Venaissin. Ces deux aspects, essentiels et inséparables, sont latents et sous-jacents dans cette création simultanée où les deux jeunes gens se révèlent à eux-mêmes<sup>38</sup>. Mais avant de s'attarder sur cette inspiration double qui aura tant d'importance dans l'œuvre ultérieure, il est fort instructif, pour s'immerger dans l'univers poétique de Milhaud, de se pencher sur les essais de jeunesse, dont il ne subsiste que des bribes, et auxquels le compositeur fait allusion de manière distanciée dans ses *Mémoires* :

Nous découvrîmes le théâtre de Maeterlinck, les *Serres chaudes* ; nous en aimions l'imagination un peu morbide, dominée par le rêve et comme je subissais toujours fortement l'influence de Debussy et que *Pelléas* était ma nourriture essentielle, ce fut sous ces signes que notre collaboration s'amorça au lycée même. Armand écrivit de vagues poèmes en prose d'un lyrisme excessif et un tantinet extravagant que je m'appliquai à mettre en musique. Lorsqu'il venait me voir, il hurlait ses poèmes pendant que je tapais à tour de bras sur le piano, des suites d'accords que je tâchais de rendre étranges<sup>39</sup>.

### 9.3 Complicités juvéniles et sentiers de la création conjointe

#### 9.3.1 Rejet de l'esprit de sérieux

La correspondance échangée entre les deux jeunes gens dès la première année de leur amitié révèle en effet deux aspects, qui, s'ils paraissent à première vue contradictoires et paradoxaux, n'en sont pas moins une constante à la fois de leur lien affectif et de leur œuvre créatrice conjointe. D'une part une fantaisie débridée et ironique, une autodérision

---

<sup>38</sup> "Le jeu d'influences réciproques et de collaboration établi entre Lunel et Milhaud a connu des aspects très différents, au cours de leurs longues vies. La première période s'étend de leur adolescence jusqu'à la rédaction des livrets des *Malheurs d'Orphée* et d'*Esther de Carpentras*. [...] C'est l'aspect purement poétique qui compte". Lettre de Georges Jessula, gendre d'Armand Lunel du 16 mars 1998 (adressée à P. Cortot)

<sup>39</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, ouvrage cité, p. 24 sqq.

destinée à choquer et à "épater le bourgeois" avec le net souci de se démarquer des "singes"<sup>40</sup>, de l'autre une sentimentalité pudique et profonde qui se dissimule le plus souvent derrière le masque de la caricature provocatrice. Si l'on confronte les documents épistolaires, les poèmes et textes divers concernant Armand et Darius et qu'on les compare aux lettres échangées avec Léo Latil à la même époque, le ton en est extrêmement différent. Le sentimentalisme qui préside aux échanges avec Léo est "corrigé" dans le cas d'Armand par une causticité corrosive qui tourne systématiquement le dos à l'esprit de sérieux.

Les premiers échanges gardent l'empreinte d'un humour propre à des "potaches" qui découvrent avec griserie le monde intellectuel et ses joutes (à travers l'enseignement de leur professeur de philosophie). Cet aspect, désinvolte à première vue, ne les empêche pourtant pas de prendre très au sérieux les affres de la vie créatrice mêlant intimement leurs productions, l'une ne se concevant pas en dehors de l'autre. En effet une de leurs préoccupations est de parvenir à faire imprimer leurs œuvres et de pouvoir ainsi exister en tant qu'artistes à part entière. Les tentatives de publication chez un éditeur de Marseille peuvent légitimement étonner chez ces jeunes gens qui n'ont pas encore 18 ans ! Fidèles à une approche rituelle du monde des adultes, ils multiplient les surnoms, les sobriquets pour désigner ceux qui les entourent et qu'ils sollicitent ; c'est ainsi que Monsieur Morlot, qui tenait commerce de musique à Marseille se voit affublé du vocable du "Mouflon", qui donne lieu à de multiples déclinaisons plus ou moins cocasses. Dès la fin de l'année scolaire 1908-1909, Darius n'a de cesse d'associer son ami poète à cette aventure éditoriale ; de son côté, Armand paraît beaucoup plus détaché et amusé et refuse manifestement de prendre son rôle trop au sérieux. L'exaltation déclenchée par le premier "contrat d'édition" pousse le

---

<sup>40</sup> Les "bandar logs" selon le code emprunté à Kipling et commun à Léo, Armand et Darius.

compositeur à utiliser la formule rapide et concise du télégramme<sup>41</sup> pour alerter son collaborateur :

Dès que tu as 5 minutes, viens au plus tôt. Le Mouflon<sup>42</sup> me procure la victoire du déterminisme ! En artistique collaboration et amicale sympathie<sup>43</sup>.

La réponse du futur normalien traduit à la fois l'embarras d'un timide et la fierté d'un auteur flatté qui peut s'affirmer dans son environnement social et familial :

Dimanche soir, juin 1909

Cher et illustre collaborateur,

Mon cœur palpite encore, car je ne m'attendais pas à recevoir cette bonne nouvelle aussitôt, et les remerciements se joignent à mes félicitations, tu as dû étonner le Mouflon par ton audace (un piédestal en bois de campêche) autant que mes parents ont été étonnés par ton petit bleu énigmatique pour quiconque n'aurait pas été initié, j'attends des détails avec angoisse et je les recevrai avec plaisir. Néanmoins si tu n'as pas le temps de m'écrire, je patienterai jusqu'à vendredi où tu satisferas ma curiosité durant le cours de Vovo<sup>44</sup> aux narines de chef nègre.

Quant aux Poèmes d'Outremer, ils s'achèvent, j'ai terminé ce soir le sixième

Cordialement à toi et en esthétique considération : A. Lunel<sup>45</sup>

Dans la mesure où la mélodie a fait l'objet d'une publication, la diffusion de *Désespoir* par le Mouflon assure l'intronisation de Milhaud comme compositeur et celle de Lunel comme écrivain. Que retenir de cette première

<sup>41</sup> Madeleine Milhaud (qui est née à Paris dans le 9<sup>e</sup> arrondissement et qui a passé la plus grande partie de sa jeunesse à Paris) mentionne qu'il s'agit d'un pneumatique de Darius Milhaud à Armand Lunel, mais Georges Jessula fait remarquer avec raison qu'un réseau de pneumatique n'existait pas (et n'a jamais existé) entre Marseille et Aix et que "le petit bleu" était tout simplement un télégramme !

<sup>42</sup> Le "Mouflon apathique" est donc cet éditeur-commerçant de musique à Marseille qui édite *Désespoir* op. 33 en 1909, il s'agit de V. Morlot, 2 rue Moustier et 36 rue de la Palud Marseille (partition déposée à la B. N. F. et mentionnée dans le catalogue établi par Madeleine Milhaud, ouvrage cité, p. 558, les explications fournies pour le N<sup>o</sup> d'opus étrange rappellent qu'il correspond aux œuvres de Milhaud composées pendant sa jeunesse et plus ou moins perdues ou détruites ultérieurement)

<sup>43</sup> Juin 1909, inédit, archives Milhaud

<sup>44</sup> Surnom donné au professeur de philosophie M. Duprat.

<sup>45</sup> Lettre inédite de Armand Lunel à Darius Milhaud, archives Milhaud.

collaboration officialisée sinon que le poème, qui comprend cinq quatrains en alexandrins avec des rimes croisées, est de facture on ne peut plus classique. La thématique reprend le thème baudelairien du spleen construit autour d'un arbre symbolique : "Auprès du noir cyprès" [...] "Que mon âme s'ennuie et que mon corps est las"<sup>46</sup>. Cet arbre mythique réapparaît de manière significative dans le roman publié après guerre *Les amandes d'Aix*. Ce cyprès est chargé d'un poids symbolique explicite puisqu'il préside aux tourments de l'adolescence de Jacques Cadarache mais en même temps devient l'image d'une sexualité délirante à la fin du roman lorsque se déclare la folie meurtrière de la tante Isabelle, initiatrice ratée, souvenir édulcoré d'une Sanseverina provinciale exaltée par un neveu, lui-même pâle image du Fabrice del Dongo de Stendhal. En effet, le dénouement met en place une jeune femme ayant perdu le sens commun sous l'empire de la passion et qui mutile le fuseau végétal avec l'arme qui vient de lui servir pour assassiner la femme sensuelle qui a révélé l'amour charnel à Jacques/Fabrice. Le rapprochement avec *La Chartreuse de Parme* ne saurait se justifier que par le travail de librettiste de Lunel pour l'opéra de Sauguet et sa dilection pour l'œuvre de Stendhal. Autre écho littéraire dans ce piètre poème, où rôdent les souvenirs de Mallarmé et de Sully Prudhomme, le thème de l'inévitable cygne qui, en l'occurrence, désespoir oblige, est un cygne noir<sup>47</sup>.

Une étrangeté rythmique est sensible dès cet essai juvénile et confirme l'intérêt qu'a toujours prêté Milhaud à la prosodie et à l'articulation même de la langue. L'ensemble de la pièce est agencé dans une mesure qui oscille entre le ternaire et le binaire (à 3/4 ou à 6/8) avec pour le dernier quatrain un ralentissement marqué par l'intrusion fugace d'une mesure à 2/4 pour mettre en relief le mot "âme" dans :

---

<sup>46</sup> *Désespoir*, les deux premiers vers du second quatrain

<sup>47</sup> Insensible aux baisers de brises qui l'enlacent  
Le noir cygne s'érige en son deuil éternel

Stoïque et rési<sup>48</sup>gnée que mon âme ce<sup>49</sup> soir [...]  
Se cloître en son dédain et son dédain sauvage<sup>50</sup>.

L'accent mis ici sur le mot âme donne à la pièce l'interprétation privilégiée par le musicien, à savoir cette façon tout à fait Lunélienne d'ailleurs, d'offrir à l'adversité du désespoir une attitude stoïque, méprisant la douleur et les épanchements inutiles. On retrouve des échos romantiques empruntés à Vigny qui, on le verra, semblent pour l'écrivain dans sa maturité avoir caractérisé toute une partie de son adolescence<sup>51</sup>.

Cette publication à Marseille, dont les auteurs tirent une certaine fierté, ne fait que relancer les préoccupations esthétiques qui les animent et qui avivent un débat prouvant pour le moins que leurs personnalités sont en train de s'affirmer. En effet, quelques semaines plus tard, l'échange entre les deux jeunes gens s'enrichit d'une lettre-poème particulièrement significative et qui mérite d'être citée dans sa presque intégralité. Armand Lunel apostrophe son camarade en pastichant une ode de l'Antiquité :

Écrit à Aix jeudi, vendredi, samedi, ou autre jour de l'année  
1909

Ô glorieux disciple d'Apollon à la lyre pentacorde  
Je te supplie de terminer nos sept de l'Enfance en moins de  
quatre jours.

Le temps fuit

Il faut que notre Heptalogil soit terminée

Quand Septembre verra les Canéphores

Cueillir les raisins pourprés sur les flancs des collines.

Hâtons-nous, Hâtons-nous ...

Je t'envoie, perdus dans ce papyrus,

Quelques poèmes aux rythmes harmonieux

Qui, embellis par tes accords suaves,

Feront palpiter les vierges modernes à la crinière d'or ...

Et quand notre grande œuvre sera terminée

Au Paradis des Musiciens et des Poètes

Nous boirons dans des coupes d'opale aux clartés décevantes

Le vin Maréotique que chante Virgilius

En méditant de nouvelles prouesses

---

48 introduction de la mesure à 2/4

49 retour de la mesure à 3/4

50 dernière strophe de *Désespoir*

51 voir ci-dessous la partie consacrée au roman *Les amandes d'Aix*

Sur le champ de bataille du Beau ...

Je te donne, ô ami, toute licence de publier mon nom aux sonorités modestes.

Quand devant les touches d'ivoire

Tu feras vibrer mes paroles incertaines

Rehaussées par l'éclat de tes accompagnements

Pour le public respectueux ...

Dans la journée va-t-en parfois tout seul

Dans les bois de sapins embaumés par l'âcre résine

Regarder les eaux vertes, comme les yeux des morts

De quelque mare stagnante.

Tu pourras ainsi t'inspirer pour nos futurs Asiatiques,

Car ils seront glauques, étranges, discordants.

Ils seront encor l'antithèse contradictoire

De la simplicité de l'Enfance ...

Et moi-même en mon âme indécise

Peut-être vais-je commencer à ébaucher "Les Poèmes de l'Âme"

Faiblement Maeterlinckés, profondément subtils,

Parfois amorphes ...

Il faut vois-tu, que nous nous essayons dans tous les genres

Nous arriverons dans les "Poèmes des Îles Bleues"

À dessiner par la parole et la musique

Des formes lumineuses et douces, Gluckoïdes,

Comme le cristal de roc et le miel

Mais que dire des Poèmes Romains ??????????

Oh ! que mon cœur est indécis à ce sujet

Et je pleure et je suis triste quand j'y pense

Car il vaudrait mieux tout brûler

Que de terminer sur le vulgaire nombre "Six"

Et de donner ainsi à notre Œuvre

Un cadre bourgeois et pompiériste ...

Peut-être, peut-être les remplacerai-je

Par des "Poèmes Florentins". Je ne sais pas encore

Je ne veux encore rien préciser ...

Je songe parfois au Mouflon<sup>52</sup> astucieux

Qui se nourrit de doubles-croches à Massilia

Et y vend des olifants aux formes baroques

Il faudrait peut-être le réveiller

De sa torpeur moutonnaire qui nous angoisse.

Ne lui écriras-tu pas pour savoir

Quand sortira de son antre le Nocturnide ?????????

Il faut espérer que tu franchiras, glorieux en ta victoire,

Les portes du Conservatoire gardées par le dragon Fauré.

Hélas, serai-je à Aix la 23<sup>ème</sup> journée d'août !!!!!!!

Peut-être y pleureras-tu mon absence.

Et je pleurerai très loin de ne pouvoir être initié

---

52 Editeur marseillais, voir note supra.

À tes nouvelles élucubrations sacrées. Hélas !

Que devient le bon Rythmiste Marcus Risniel<sup>53</sup> ????

[...]

Adieu, vieux copain, en toute amitié : A.L<sup>54</sup>.

Cette lettre (ou poème ? ou manifeste ? qu'on l'appelle comme on voudra) évoque tout à fait l'atmosphère dans laquelle évoluent les deux amis. La sur-utilisation des vocables érudits, puisés dans la connaissance intime de l'Antiquité et le maniement des langues anciennes trahit le futur Khâgneux qui se joue, en se moquant gentiment, de la pratique scolaire des auteurs grecs et latins. La façon dont Lunel manipule les références littéraires classiques prouve au moins deux choses : d'une part, une aisance et une familiarité avec une culture qu'il partage avec son correspondant et d'autre part, une distance ironique et amusée qui respire la désinvolture de la jeunesse face à l'utilisation pontifiante des langues anciennes de l'Antiquité gréco-latine. Ces deux aspects trouveront dans l'œuvre du compositeur des prolongements et des échos manifestes lorsque Milhaud s'attellera à *l'Orestie* après la rencontre avec Claudel, ou lorsqu'il sollicitera Lunel, alors professeur de philosophie à Monaco, pour les *Malheurs d'Orphée*, ou bien encore lorsqu'il confiera à Henri Hoppenot, pour le festival de Baden-Baden, le soin de rédiger les livrets de ses *Opéras minutes*. Les différentes approches apparaissant dans cette lettre ("sérieuse", "actualisée" et "iconoclaste" ou tout du moins humoristique) contiennent en germe les développements de cette triple collaboration. D'une part l'esprit dans lequel s'amorce le travail sur Eschyle que Claudel offre au jeune musicien dès leurs premières rencontres :

Un compositeur avait eu la force de s'attaquer à Eschyle.  
[...] Il avait pris le texte, osé superposer son propre lyrisme à celui d'un des plus grands poètes de tous les temps. Autant

---

<sup>53</sup> Jeu sur les lettres du nom de Darius Milhaud proposé dans la lettre précédente inédite du 24 juillet 1909, archives Milhaud.

<sup>54</sup> Lettre inédite d'Armand Lunel à Darius Milhaud, fin juillet ou début août 1909, archives Milhaud.



dire qu'il défiait les dieux. On sentait qu'il avait eu raison d'oser et qu'il sortait vainqueur de cette redoutable épreuve : la grandeur d'Eschyle n'avait pas été trahie. Le génie de la musique s'unissait à celui de la tragédie<sup>55</sup>.

D'autre part la redécouverte de la Grèce à la façon dont Cocteau prône un retour à l'Antique après la première guerre :

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.

Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. À vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.

Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. À force d'y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois<sup>56</sup>.

Enfin l'évidence du mythe d'Orphée réactualisé dans cette Provence méditerranéenne où les complicités amicales, après les épreuves de la guerre et les expériences initiatrices de l'exil brésilien, participent d'une œuvre créatrice particulièrement riche :

Un soir de septembre 1924, dans ce climat qui était le sien comme le mien d'une entente parfaite et d'une confiance totale, Darius me parla du mythe d'Orphée, ce mythe sublime du grand amour perdu, qui, me l'avoua-t-il, le hantait avec le souci de lui insuffler un sang neuf, de l'humaniser et de l'actualiser en lui rendant une vie plus proche de la nôtre, mais sans rien lui enlever de sa puissance éternelle d'incantation<sup>57</sup>.

N'oublions pas non plus que ce rapport avec la Grèce, avec l'Antiquité méditerranéenne est une part importante de l'attachement du musicien pour l'univers de Maurice de Guérin, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner (même si la lecture de l'auteur du *Centaure* est évidemment plus directement rattachée à Léo Latil et à son influence).

---

<sup>55</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 168 sqq., Paul Collaer évoque la création du *Finale des Euménides* en 1927 à Anvers sous la direction de Louis de Vocht.

<sup>56</sup> Jean Cocteau, avant-propos pour l'adaptation d'*Antigone* (1922) in Jean Cocteau, *Théâtre*, premier volume, NRF, Gallimard, 1948, p. 9.

<sup>57</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, op. cité, p. 81

### 9.3.2 Découvertes de la poésie et rejet des fausses valeurs

La "lettre-poème-manifeste" de Lunel transmet un autre message implicite et d'une importance capitale si l'on veut tenter de saisir la façon dont ces jeunes gens concevaient une poésie qui soit, à leurs yeux, vivante. À travers les allusions moqueuses et les travestissements, les artistes<sup>58</sup> qui cherchent encore leur voie, prennent leur distance avec ce que l'actualité littéraire de l'époque proposait sous le nom de poésie (on en a eu déjà le témoignage à propos de Claudel et lorsque fut étudiée la relation avec Léo Latil). Passent dans ce "catalogue" les fantômes caricaturaux de Jean Moréas et de son école romane, de Henry de Régnier et du symbolisme, de Des Esseintes et de l'univers décadent du *À rebours* de Joris Karl Huysmans, sans éviter les allusions à Maeterlinck (drôlement adjectivé !) qui semble, lui, alimenter un sentiment ambivalent. À l'admiration indéniable pour *Serres Chaudes* répondent les sarcasmes de Darius lorsqu'il rend compte à Armand Lunel d'une entrevue avec leur professeur de philosophie, Monsieur Duprat :

Je suis allé hier chez le Dupratide, ennemi du vrai et du suprême. Il m'a tout d'un coup fait un *ταποσ* senti sur Maeterlinck, que c'était le seul des littérateurs contemporains capables de penser. Que sa prose surpasse les vers emphatiques, souvent vides de sens, que ses pièces de théâtre ont une idée directrice souvent philosophique bien marquée, que sa *Vie des abeilles* est une étude psychologique merveilleuse, que sa conception du Sage dans *Sagesse et Destinée* est belle. Je croyais avoir affaire à une morale nouménale de l'habituel Duprat, pas trop phénoménal et conceptuel par synthèse, mais j'ai découvert ses goûts pompiers, sur son clavecin, vieux pelé, aux sons de chèvre malade de coryza tuberculeux et bêlant en tremolo bémolisé, se traînait une page de Weber. J'ai fui, j'ai fui tellement que je ne suis plus à Aix et je fuirai Weber jusqu'à demain soir où j'irai entendre le *Tannhäuser* de Wagner.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> car Milhaud est à l'unisson de cette quête

<sup>59</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel, écrite au grand Hôtel de Bade, 32 boulevard des Italiens, Paris le 24 juillet 1909, archives Milhaud

Ces jeunes gens savent déjà que la poésie qu'ils aiment, à travers laquelle ils s'éveillent à la vie et acquièrent leur vision du monde est ailleurs, sans doute du côté de Jammes et indéniablement dans le sillage de l'œuvre de Claudel. Le témoignage de Madeleine Milhaud<sup>60</sup> vient corroborer ce décalage entre ce qui était communément accepté et étiqueté sous la rubrique "poésie" et ce que son cousin chérissait :

On ne peut pas expliquer pourquoi il supportait une petite gosse qui avait dix ans de moins que lui. Je travaillais la comédie aussi et il était un peu exaspéré par les choix que m'imposait mon professeur ; on me faisait apprendre Richepin, François Coppée et Déroulède au début de la guerre de 1914, et tous les poèmes patriotiques épouvantables, les Rostand ... Alors le cher Milhaud me disait : "*Pourquoi ne travailles-tu pas du Jammes ou du Claudel ?*"<sup>61</sup>

#### 8.4.3 Complicités dans le rythme créatif

Ne passons pas non plus sous silence la "méthode" de travail qui transparaît dans ces premiers échanges. Le bouillonnement créatif réciproque exalte les recherches et les tentatives les plus diverses. L'éternel problème de la priorité du texte sur la musique ou de la musique sur le texte trouve une résolution, toute pragmatique, dans des échos conjoints où les deux ordres de la création s'accompagnent l'un l'autre sans qu'on puisse véritablement établir de priorité. Lorsque les deux amis élaboreront ensemble leurs œuvres les plus marquantes (d'*Orphée* à *David*) on retrouvera toujours, comme par un retour enchanté à la période de leur adolescence, une correspondance et une adéquation mutuelles au rythme même de la création conjointe. Ce seront les mêmes accents pressés et les mêmes demandes amusées pour répondre à l'urgence d'une inspiration partagée. Le 24 juillet 1909 Darius

---

<sup>60</sup> Qui, rappelons-le, née en 1902, a dix ans de moins que son cousin Darius

<sup>61</sup> *Les souvenirs de Madame Milhaud (I)*, quatre entretiens avec Martine Cadieu, in *Symphonia*, revue de septembre-octobre 1996, p. 28

réclame la suite des textes projetés<sup>62</sup> pour terminer un cycle de compositions sur des textes de son jeune collaborateur :

Envoie-moi le 7<sup>ème</sup> *Hispano Maure* pour que je termine vite cette deuxième série puis songe à notre *Enfance*<sup>63</sup>.

En 1924, au moment de la rédaction du livret des *Malheurs d'Orphée*, c'est la même impatience qui se manifeste :

Malgré la hâte que je mettais à le satisfaire, Darius, trouvant que je ne lui livrais pas encore de pâture assez vite, me harcela pendant tout le mois d'octobre presque quotidiennement<sup>64</sup>.

Dans les années 1950, au moment de la composition de *David*, après la commande de Koussevitzky<sup>65</sup>, on retrouve l'expression réactualisée de cette hâte juvénile :

L'élaboration de ma partition se faisait aussi rapidement que celle du livret et j'obligeais mon pauvre collaborateur à me l'envoyer par avion, scène par scène. Cela nous rappelait notre jeunesse lorsque j'exigeais de lui une scène des *Malheurs d'Orphée* par jour<sup>66</sup>.

On ne peut qu'être ému par une telle constance dans le comportement amical, gardant intacte la fraîcheur de la jeunesse ; il suffira de mentionner, sans commentaire, les termes que Madeleine Milhaud utilisera pour encourager Armand Lunel dans la rédaction de son livre sur Darius après la disparition du musicien à Genève en 1974, pour comprendre la singularité de cette amitié exemplaire :

---

<sup>62</sup> dans la série des 7 fois 7 poèmes

<sup>63</sup> Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel de Paris, datée du 24 juillet 1909, déjà citée, archives Milhaud.

<sup>64</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 83

<sup>65</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 248

<sup>66</sup> *ibid.*, p. 251

J'ai été émerveillée de la manière dont tu évoques ce passé de Darius que tu étais –avec Léo– seul à connaître. (...) Te remercier ? non ! car nous sommes liés par le même amour<sup>67</sup>.

#### 9.4. Armand Lunel, poète

Les textes relevant ouvertement du genre poétique n'ont pas été publiés par Armand Lunel indépendamment des adaptations musicales de Darius Milhaud. Il subsiste dans les archives de l'écrivain quelques traces de cette production juvénile qui, bien souvent, n'est attestée que de façon extrêmement lacunaire ou même n'existe plus que par allusion plus ou moins explicite dans la correspondance ou les textes autobiographiques. Alors que pour Léo Latil, Darius n'aura de cesse de faire reconnaître par la postérité la qualité du poète, allant jusqu'à publier à ses frais la plaquette de Rio comme nous l'avons déjà vu, il n'en sera pas de même pour son camarade philosophe. L'œuvre de Lunel s'est développée sur une période beaucoup plus longue et le rapport avec les textes "poétiques" est bien différent. Certes, Milhaud a tenté d'intégrer Armand Lunel poète au groupe qui s'exprimait dans le journal *Le Coq* pendant sa seule année de parution en 1920. Mais cette entreprise sera sans suite. En effet, Darius envoie un poème d'Armand Lunel à Cocteau en insistant sur son désir de le voir publier :

Je t'envoie un poème de mon ami Armand Lunel. C'est un ami d'enfance (agrégé en philo – sorti de Normale) qui écrit depuis toujours et n'a rien voulu publier. Je fais avec lui un « trillage » dans ses manuscrits et j'en rapporterai à Paris. Il aime tout ce que nous faisons. Je trouve ce poème joli et je serais heureux si tu le publiais dans un N° du *Coq*. Tu avais dit au début du *Coq* qu'il y aurait des « invités ». Je t'en amène un. Si tu n'aimes pas le poème renvoie-le moi. Ça ne fait rien. Mais s'il te plaît cela me fera plaisir de le voir dans le *Coq*. Dans ce cas qu'on marque bien typographiquement les différents caractères. Réponds-moi là-dessus. Cela me

---

<sup>67</sup> Lettre de Madeleine Milhaud à Armand Lunel du 5 avril 1975, in Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, Annexes, ouvrage cité, p. 109

vaudra une lettre de toi. Toi qui es si malheureux quand tu n'as pas de lettres pourquoi ne m'écris-tu pas ? ton Da<sup>68</sup>

Jean Cocteau écarte la suggestion de publication avec beaucoup de tact, mais l'arrêt n'en est pas moins définitif et sans recours : le texte ne sera pas publié :

[...] Le poème de Lunel est charmant. Il manque un peu de digestion – de raccourci – de relief. Il fait vers libres. Le *Coq* est composé. Du reste je n'ai mis aucune des pièces d'invités. Je le garde organe de groupe. Je te retourne la pièce sans la moindre intention de « refus directorial ». Je ne suis du reste pas directeur. [...] <sup>69</sup>

De quel poème s'agissait-il ? La discrétion et la timidité de Lunel empêchent la vérification de toutes les hypothèses. Était-ce le texte *Versets* qui date de ces années-là ? Rien ne peut étayer une telle proposition pour le moment. Peut-on également penser que ce refus a détourné Lunel de l'expression poétique ? Là encore on ne peut faire que des conjectures. Il n'en reste pas moins vrai que, pour Darius Milhaud, les œuvres élaborées avec Armand Lunel ne renvoient pas à une production secrète qui resterait à découvrir ; que ce soit le librettiste des *Malheurs d'Orphée*, celui d'*Esther de Carpentras*, de *Maximilien* ou de *David*, que ce soit l'auteur des textes destinés à redonner vie aux fêtes traditionnelles<sup>70</sup> ou des productions destinées aux enfants<sup>71</sup>, que ce soit l'explorateur érudit et infatigable de la culture judéo-comtadine<sup>72</sup>, Lunel est gratifié par son ami du don assez exceptionnel de savoir donner au musicien juste ce qu'il lui faut. Quelques musiciens proches de Milhaud ont exploité ce talent unanimement reconnu.

---

<sup>68</sup> Lettre de Darius Milhaud à Jean Cocteau écrite à Aix en Provence en août 1920, in Jean Cocteau-Darius Milhaud, *Correspondance*, ouvrage cité, p. 27

<sup>69</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud écrite à Paris en août 1920 (réponse à la précédente), *ibid.* p. 28

<sup>70</sup> comme *Barba Garribo* op. 298 en 1949-1950

<sup>71</sup> comme *Un petit peu de musique* op. 119 (1932) et *Un petit peu d'exercice* op.133 (1934)

<sup>72</sup> *Couronne de Gloire*, op.211, 1940, cantate (Textes traduits de l'hébreu, rite du Comtat venaissin) Gabirol-Lunel.

Sauguet a profité de cette capacité d'adaptation aux *desiderata* d'un musicien pour la *Chartreuse de Parme*<sup>73</sup>. Poulenc spontanément le sollicite pour un livret en 1937, et ce fut de sa part le "premier projet sérieux de collaboration avec un librettiste"<sup>74</sup> :

Oui je viens vous demander un livret. Surtout ne dites pas non car je suis de plus en plus sûr que vous êtes à l'heure actuelle le seul écrivain qui sachiez (sic) construire une action lyrique<sup>75</sup>.

Après avoir longuement hésité entre plusieurs romans de Stendhal et de Balzac, Poulenc finit par récuser le choix du *Lys dans la vallée* pour se tourner vers Rabelais et *La jeunesse de Gargantua* :

Je viens enfin de trouver le temps de relire le *Lys*. [...] Je vois de moins en moins la fin et très sincèrement je me demande si nous n'allons pas devoir changer notre fusil d'épaule [...] Par contre le projet Rabelais m'apparaît de plus en plus nettement [...] Il faudrait prendre le maximum de texte de Rabelais et rajouter ce qui manque. Plus je vais plus cette idée *m'enchante*<sup>76</sup>.

Aucune trace de la préparation de *L'enfance de Gargantua* n'a été retrouvée et le projet n'est attesté que dans le plan proposé à Lunel dans la lettre du 12 octobre 1937. "Le projet n'aboutit pas, il n'y a aucune trace dans les papiers d'Armand Lunel"<sup>77</sup>. "Aucune esquisse de cette œuvre n'est connue"<sup>78</sup>. On peut s'interroger sur les raisons qui ont provoqué l'abandon de cet opéra pour lequel Poulenc avait manifesté tant d'impatience et

---

<sup>73</sup> 1927-1936, présenté à Paris en 1939, révisé en 1968

<sup>74</sup> "Poulenc's first serious project with a librettist took place in 1937", Denis Waleckx (translated by Sidney Buckland) *In search of a libretto* p. 253, in *Francis Poulenc, Music, Art and Literature*, edited by Sidney Buckland and Myriam Chimènes, Ashgate, 1999, 409 pages

<sup>75</sup> Lettre de Francis Poulenc à Armand Lunel d'avril 1937, in Francis Poulenc, *Correspondance*, 1910-1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, éditions Fayard, 1994, 1129 pages, 37-3, p. 442.

<sup>76</sup> Ibid. 37-17, p. 454

<sup>77</sup> Lettre personnelle de Georges Jessula

<sup>78</sup> note de Myriam Chimènes, *Correspondance* de Francis Poulenc, ouvrage cité, p. 455

d'enthousiasme. La redécouverte du texte des *Mamelles de Tiresias* d'Apollinaire semble expliquer la volte-face et le renoncement :

C'est à peu près à cette époque que Poulenc redécouvrit le texte d'Apollinaire *Les Mamelles de Tiresias*. Et Poulenc a décrit fréquemment son opéra bouffe comme une œuvre rabelaisienne. [...] Par conséquent il est plausible que le projet de *La jeunesse de Gargantua* a préparé le compositeur à la redécouverte du texte d'Apollinaire. Il y a beaucoup de choses en commun entre le projet Rabelais ébauché et l'opéra bouffe d'Apollinaire étant donné qu'il réalise finalement, de manière plus nette, un mélange des genres, combinant avec succès le grotesque et la religiosité<sup>79</sup>.

Au-delà des rapports amicaux noués avec Poulenc, nous pouvons tout du moins retenir de cette collaboration avortée la diversité des choix et des préoccupations de Lunel qui laisse percevoir dans l'homme mûr les goûts contrastés de l'adolescent qu'il fut.

#### 9.4.1. Deux témoignages de production poétique : *Rêve d'Orient* et *Le premier Frisson*.

Parmi les essais de jeunesse, deux textes non datés mais dont la calligraphie reflètent la précocité, sont dignes de retenir l'attention. Non pas qu'ils témoignent de qualités littéraires originales mais dans la mesure où ils orientent le lecteur vers ce qui pouvait peupler l'univers très idéalisé de ces jeunes gens, ils prennent une valeur singulière. Ils reflètent la sensibilité adolescente d'une époque toute encore tournée vers le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>80</sup>, dont Armand Lunel dira lui-même après la seconde guerre mondiale, combien elle

---

<sup>79</sup> Denis Waleckx (translated by Sidney Buckland) ouvrage cité, p. 255 : "It was about this time that Poulenc rediscovered Apollinaire's text *Les Mamelles de Tirésias*. And Poulenc frequently described his *opéra bouffe* as a 'Rabelaisian' work. [...] It is therefore plausible that the *Jeunesse de Gargantua* project prepared the composer for the rediscovery of Apollinaire's text. There is much in common between the Rabelais project in its draft form and the Apollinaire *opéra bouffe* as it eventually materialised, most notably a mixture of genres, successfully combining the grotesque with religiosity".

<sup>80</sup> Comme nous l'avons vu lorsque nous avons insisté sur la permanence du Romantisme au début de cette étude et comme la relation avec Léo Latil le laisse percevoir.



peut paraître lointaine après les évènements qui ont bouleversé la première moitié du vingtième siècle :

Les épreuves de l'histoire creusent trop souvent d'infranchissables coupures entre les générations. Comment ne pas songer à tout ce qui sépare en profondeur les adolescents d'après 1940 de ceux d'avant 1914 ? Les horreurs et les tristes séquelles d'une guerre, que nous, leurs aînés, nous n'avions pas su prévoir, ont créé cette dure jeunesse d'aujourd'hui, dont le froid désespoir ou les fringales sont aux antipodes du rêve et de l'enchantement des frères défunts du *Grand Meaulnes*. Les enfants du début de ce siècle ont encore grandi dans la douceur de vivre. En s'ouvrant peu à peu aux réalités de la vie, ils ont pu ne tressaillir que d'une inquiétude purement spirituelle<sup>81</sup>.

La relecture des pages du Journal de Latil a assurément replongé Lunel dans les tourments d'une jeunesse lointaine et ô combien secrète, et l'on sent comme un sentiment de nostalgie dans ces quelques lignes qui veulent donner tout leur sens aux *Cahiers Bleus*<sup>82</sup> échappés à la tourmente. Cette nostalgie est nourrie par l'idée et la conviction que tout alors paraissait plus calme et plus pur. C'est ce sentiment qui a habité l'auteur de *L'Image du Cordier*<sup>83</sup> lorsqu'il mit en chantier, tout de suite après la tragédie du nazisme, un roman dédié à Darius Milhaud : *Les amandes d'Aix*,<sup>84</sup> et il serait très instructif de se demander pourquoi, au moment où Lunel revient à une réflexion profonde sur le judaïsme, après l'humiliation de la révocation par Vichy, après la découverte horrifiée des camps et la douloureuse conscience du génocide, ce sont les souvenirs et l'atmosphère somme toute heureuse des années qui précèdent la Première Guerre à Aix qui occupent sa créativité littéraire.

---

<sup>81</sup> Armand Lunel, article du *Figaro Littéraire*, du Samedi 8 mai 1954, ces lignes sont reprises à peu près sans changement dans *Mon ami Darius Milhaud*, publication en 1992, ouvrage cité.

<sup>82</sup> Rappelons que Darius Milhaud et Léo Latil désignent ainsi le Journal intime de Léo (cf. la partie consacrée à Léo Latil).

<sup>83</sup> 1925

<sup>84</sup> 1949

Taraudés par l'idée de la pureté alors que leur jeunesse s'éveillait à une sensualité intense et secrète, les jeunes gens parent leur désir de cet imaginaire fantasmagique qui hante l'Occident depuis la période des Croisades et dont Victor Hugo<sup>85</sup> a donné une version romantique dans son recueil de poèmes *Les Orientales*<sup>86</sup>. C'est ainsi que Lunel rédige un sonnet d'une facture on ne peut plus classique<sup>87</sup> qu'il intitule *Rêve d'Orient* :

J'imagine parfois un géant Syriaque  
Avec un turban rouge, un pantalon bouffant,  
Qui près des tamaris qui fleurissent à Pâque<sup>88</sup> (sic)  
Fume des tabacs blonds, accoudé sur un banc.

Je vois encor, voilée par une gaze opaque,  
Glisser inaperçue, à côté d'un marchand  
De flacons de parfums dans des coffrets de laque,  
Une femme vêtue d'un costume tout blanc.

Mon rêve, c'est encor le rêve et ses tartanes,  
Le quai, et ses monceaux de dattes, de bananes  
Qu'embarquent en courant de crasseux débardeurs,

Les palais d'un sultan avec ses portes closes  
Des immenses mosquées pavées de marbres roses  
Et dans l'air, un relent d'essence et de fadeurs.<sup>89</sup>

Cet exotisme emprunté est sorti tout droit du renouveau de l'orientalisme réactivé par le Romantisme et dont on peut suivre le courant qui, en peinture<sup>90</sup> et en musique,<sup>91</sup> a développé au cours du XIX<sup>e</sup> les fantasmes sensuels de l'art occidental et de son public.

---

<sup>85</sup> Même si de la part des deux jeunes gens, "le père Hugo" est victime "d'un parti-pris sauvage que Milhaud par la suite allait, dans sa vocation de pur Méditerranéen, reporter encore plus violemment et plus sûrement sur Wagner" (Armand Lunel, *Mon ami ...*, p. 30)

<sup>86</sup> recueil paru en 1829

<sup>87</sup> quatorze alexandrins, cinq rimes, deux quatrains et deux tercets, correspondant à l'usage transmis et adapté depuis l'Italie par le mouvement français de la Renaissance.

<sup>88</sup> L'orthographe est ici importante dans la mesure où elle renvoie à la tradition juive de La Pâque. Ce rêve oriental se nourrit donc aussi de la tradition juive contadine !

<sup>89</sup> Armand Lunel, *Rêve d'Orient*, sonnet inédit, archives Lunel communiquées par Georges Jessula.

<sup>90</sup> Par exemple Delacroix, Fromentin, etc.

<sup>91</sup> N'oublions pas que le Saint-Simonien Félicien David, l'auteur du *Désert*, est lui aussi originaire d'Aix. "Aix en Provence, ma ville natale, a été celle de Campra et de Félicien David. [...] Félicien David a été le premier à exprimer l'orientalisme descriptif en musique, et une œuvre comme *Le Désert*, à cause

Un chapitre du roman tardif d'Armand Lunel paru en 1949 offre une espèce de commentaire rétrospectif de cette page, où l'écrivain, en romancier habile, travaillant manifestement sur un thème autobiographique, se dédouble pour offrir un éclairage à deux points de vue du personnage de l'adolescent. D'une part la fiction d'un *Journal Intime* à la première personne du héros qui tourne le dos à l'enfance<sup>92</sup>, d'autre part la vision "externe" d'un adulte, en l'occurrence son professeur de Lettres<sup>93</sup>. C'est d'abord l'aveu extasié d'une révélation, celle d'une poésie vivante opposée à la tristesse morose du manuel en usage le sinistre "Doumic" :

[...] Jusqu'ici tous mes professeurs m'étaient apparus comme des cuistres et des éteignoirs, mais [...] cette année nous avons eu M. Géricault, un type étonnant. Nous avons ? Je corrige pour écrire : j'ai. Ainsi, comme il a toujours l'air de s'ennuyer il lui arrive, sans doute pour se distraire, de nous faire des lectures qui nous dépassent ; mais c'est moi qui trouve tant c'est magnifique, qu'elles nous dépassent ; les autres qui le considèrent comme un hurluberlu juste bon à chahuter, trouvent simplement que c'est idiot. Ainsi une fois, il nous a récité du Rimbaud : *Le Bateau Ivre*. Moi, cela me soulevait si haut que j'ai réussi à noter quelques strophes au vol pour les apprendre par cœur. Le reste de la classe scandait la déclamation du professeur à coups de règles sur les pupitres et de talons sur le parquet. [...] Avec moi c'est un chic type. Comme je finis toujours mes compositions en avance, pour m'occuper il me passe des recueils de poèmes, et j'ai eu comme cela les *Fleurs du Mal* entre les mains<sup>94</sup>.

Cette découverte de la poésie "moderne" à travers la passion d'un professeur méprisé par le reste de la classe agit comme un révélateur pour le jeune homme, qui à la manière du héros de Thomas Mann dans les *Buddenbrook*<sup>95</sup>, le jeune Hanno<sup>96</sup>, méprise sa famille de négociants et aspire à

---

de cette fraîcheur dans la nouveauté, méritera de rester." Darius Milhaud, Conférence inédite, Alger, 1934, *La musique méditerranéenne*, Archives Milhaud

<sup>92</sup> Le jeune héros du roman est nommé Jacques Cadarache

<sup>93</sup> Monsieur Géricault

<sup>94</sup> *Journal de l'enfant*, chapitre III, *Lecture*, 10 mars (1909), p. 44, Armand Lunel, *Les Amandes d'Aix*, roman, NRF, Gallimard, 1949, 282 pages.

<sup>95</sup> 1901

la création artistique. Monsieur Géricault sait que ce jeune révolté est déjà poète actif et, rêvassant en maugréant sur la tâche ingrate de la correction d'un paquet de copies, il médite sur la façon dont il peut encourager cette vocation à laquelle s'oppose farouchement le père, chef d'entreprise :

J'ai même cru un moment, pour l'avoir rencontré sur le terrain de mes fouilles à Entremont, que j'en ferais quelque jour un archéologue. [...] Ce matin-là, [...] ce garçon, d'habitude si intelligent, m'a paru tout à fait égaré. D'ailleurs, il vaut mieux que l'Archéologie. Il écrira un jour, il écrit déjà. Biard<sup>97</sup> a fait toute une histoire au Conseil de Classe pour l'avoir surpris en train de griffonner des vers sur son cahier d'algèbre<sup>98</sup>.

C'est en corrigeant la dissertation de Jacques portant sur le poète Vigny que le professeur "épingle" l'allusion orientaliste pleine de connotations sensuelles, reprenant le thème de l'amande pour lui donner une signification autre que celle qu'on pouvait attacher à un objet marchand ! Il ne faut certes pas oublier que la fortune des Milhaud reposait sur le commerce des amandes<sup>99</sup> et que le roman est dédié "à Darius Milhaud" ! :

*(Vigny) ne rêve que l'abandon total aux délices extrêmes de la sensualité :*

*Ses grands yeux entr'ouverts comme s'ouvre une amande  
Sont brûlants du plaisir que son regard demande*

*Mais le plaisir demandé par un regard brûlant a-t-il  
jamais été obtenu dans sa plénitude ? Ah ! fleur trop rare et*

---

<sup>96</sup> Cet antagonisme de l'art et du commerce est un thème récurrent chez les romanciers européens bourgeois du début du XX<sup>e</sup> siècle. *Les scènes de la vie de Bohême* de Murger (1851) sont entièrement construites sur cette opposition. Si l'on veut parler d'un quasi contemporain d'Armand Lunel, on peut évoquer aussi la trame du roman de Jean-Richard Bloch (avec lequel Milhaud collaborera pour *Naissance d'une Cité* au moment du Front Populaire) et *Cie* (1917) où le personnage de Joseph Simler affronte les mêmes contradictions.

<sup>97</sup> Le professeur de mathématiques

<sup>98</sup> *Les Amandes d'Aix*, ouvrage cité, p.206

<sup>99</sup> nous avons déjà cité la page de Lunel, dans *Mon ami Darius Milhaud*, où il dit être "né dans l'huile" alors que Darius était né dans "l'amande" et Milhaud évoque dans *Ma Vie Heureuse* les ateliers de la maison familiale où "le son monotone et berceur des machines (...) triaient les *flaux\**, les *béraudes\**, les *cassées\**, les *avolas\**.", \*ces noms correspondant à diverses variétés d'amandes, ouvrage cité, p. 14

dont l'épanouissement n'atteint jamais son ultime perfection.<sup>100</sup>

Évidemment, malgré toutes ses qualités ou plutôt justement à cause d'elles, ce n'est pas un devoir que je vais pouvoir lire en modèle à la classe. Quel âge a donc ce Jacques Cadarache ? À peine seize ans. Pendant le cours, il est le plus souvent, je ne dirai point distrait, l'épithète est indigne de lui, mais rêveur. Il ne me semble guère avoir de liens avec ses camarades, dont certains ont l'air sérieusement dessalés. C'est un solitaire dont le regard reste sombre, sans avoir encore perdu l'éclat de l'innocence enfantine. [...] Sur quel plan, entre l'âme et le corps, se maintient-il en équilibre ?<sup>101</sup>

Cette double vision rétrospective est très instructive dans la mesure où elle offre également les clefs d'une relecture de textes d'avant la guerre de 1914. Le côté introverti de Jacques renvoie explicitement au trait de caractère d'Armand Lunel maintes fois signalé, cette "timidité" n'en cache pas moins, on l'a vu et Darius Milhaud l'a maintes fois rappelé, une sensibilité des plus vives et une vie intérieure extrêmement dense. On ne peut s'empêcher d'en rapprocher bien sûr les pages du *Journal* de Léo Latil, même si la tonalité en est beaucoup plus tendre et plaintive. Les réflexions que Lunel confiera au *Figaro Littéraire* quelques années plus tard, réflexions qu'il annexera à son livre de souvenirs sur son ami Darius Milhaud, ne font que confirmer le prix que le professeur de philosophie, alors à la retraite, attache à ce moment de l'histoire de la sensibilité humaine. Ces expressions voilées et indirectes du désir, cette aspiration à la pureté, cette fascination pour les jeunes filles sans oser les approcher nourrissent toute une éducation qui sera assurément le terreau sur lequel va se construire la vision du monde de "ces frères orphelins du *Grand Meaulnes*"<sup>102</sup>. On peut bien sûr trouver désuètes ces pâmoisons et ces expressions "empesées" d'un puritanisme qui fleure

---

<sup>100</sup> Il s'agit d'un paragraphe de la dissertation de Jacques que Monsieur Géricault est en train de corriger, ce qui suit est le monologue intérieur du professeur pendant cette correction.

<sup>101</sup> *Les Amandes d'Aix*, ouvrage cité, p. 206-207

<sup>102</sup> auxquels on peut ajouter Mauriac et Jacques Rivière comme l'ont montré les biographies de Jean Lacouture déjà évoquées.

l'époque victorienne. Proust, dans *Les Plaisirs et les Jours*, justifie l'intérêt qu'on peut prêter à ces expressions "méprisées" de la sensibilité. Son approche se révèle d'une grande pertinence pour la lecture de cette "poésie" qu'on pourrait qualifier de "mauvaise", au sens où Proust parle de "mauvaise musique". Il se propose en effet d'envisager cette "mauvaise musique", non pas d'un point de vue esthétique mais d'un point de vue sociologique ou historique, fondant ainsi une nouvelle "discipline", l'histoire sentimentale des sociétés. Il se propose ainsi de revivifier les émotions qui ont agité les générations passées, surtout lorsque ces émotions se sont greffées sur des "supports" indignes de figurer dans l'histoire de l'Art :

Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses<sup>103</sup>.

Comme les facilités de la « mauvaise musique », les clichés poétiques empruntés au Symbolisme décadent traduisent une délicatesse pudique qui marquera à jamais la production de ces deux créateurs. Ennemis du pathos et des effets inutiles, les deux amis se retrouveront toujours dans les complicités qui se font jour dans les textes poétiques très délicats, à la limite de la mièvrerie, de cette époque. C'est bien cet attachement à entrer en communion affective avec ces jeunes gens d'un autre siècle (et pourtant si proches !) qui justifie l'examen de ces textes qui ont marqué l'éveil de leur

---

<sup>103</sup> Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, in *Les regrets, rêveries couleur du temps*, XIII *Éloge de la mauvaise musique*.p.235, Gallimard 1924 (première édition 1896) - édition consultée Le livre de poche 1971, 320 pages.

sensibilité, cette sensibilité exquise que la sauvagerie de la Grande Guerre aura tôt fait de mutiler cruellement.

C'est ainsi que l'éveil de l'amour donne lieu à la rédaction d'une suite de quatrains pour le moins surprenants. Faut-il y voir l'influence de Léo et de son attachement aux rites de la religion catholique ? Faut-il y voir un vague écho des *Premières Communions*<sup>104</sup> d'un Rimbaud à l'époque certes encore bien mal connu mais qui, si l'on en croit la fiction romanesque<sup>105</sup> avait déjà su capter l'attention des jeunes gens<sup>106</sup> :

Le premier Frisson

Mon âme qu'as-tu fait de tes candeurs de vierge ?  
Si jeune encor pourquoi tressailles-tu ? Souvent  
Dans l'église la flamme immobile d'un cierge  
Vaccille (sic) tout à coup et se penche : le vent

A d'abord traversé les parterres en fleurs  
Puis il passa le porche et glissa dans l'abside.  
Il trouble maintenant les très calmes lueurs  
Qui se nimbent d'or triste au fond du chœur humide

Je sens passer en moi un souffle de mystère  
Et je suis envahi par un vague désir.  
L'amour a pénétré comme en un sanctuaire  
En mon âme éperdue. L'amour va me saisir

Car je souffre déjà de sa douce blessure  
Je frissonne et je fais des souhaits audacieux.  
Mes yeux sont éblouis. Mon âme n'est plus pure.  
Je crois avoir goûté d'un poison délicieux.<sup>107</sup>

Rien de plus étrange que cet éveil de l'amour, qui à première vue n'a rien de mystique, dans une église où l'éveil des sens se conjugue avec l'éveil

---

104 ... Des curiosités vaguement impudiques  
Épouvantent le rêve aux chastes bleuités ...

*Les Premières Communions*, In Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition Pierre Brunel, Le Livre de Poche, Classiques modernes, p. 287, 1999, 1039 pages

105 Cf. supra la lecture du *Bateau ivre* devant Jacques Cadarache dans *Les Amandes d'Aix*

106 encore faudrait-il prêter à ces vers des intentions parodiques ou pour le moins supposer que Lunel s'exerce à des "pastiches" dans l'intention de maîtriser les ressources de la langue poétique, le texte supposé avoir été écrit par la baronne de Grand Maison pourrait accréditer une telle perspective (voir ci-après).

107 Inédit, archives Lunel, communiqué par Georges Jessula.

de la nature (le parfum des fleurs). L'apprentissage du mystère dans un sanctuaire obscur témoigne d'une sensibilité secrète pour le moins trouble et torturée ! Se mêlent à ces effusions l'émergence de la notion de péché et l'obscur conscience d'une révélation déterminante par laquelle l'ambivalence du désir soumet celui qui vient d'être initié. Si l'édifice religieux évoqué renvoie explicitement à une église chrétienne de rite catholique, soulignons que Lunel, qui revendiquera ultérieurement sa judaïté, et nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème, explique dans un texte autobiographique posthume<sup>108</sup>, que l'éducation religieuse n'était guère d'actualité dans sa famille pendant son enfance, si bien que les images poétiques sont à chercher bien plus dans la lecture de Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine que dans une véritable expérience autobiographique. Combien étranges ces retours vers un mysticisme catholique avec lequel un Joris-Karl Huysmans saura conjuguer des échos plutôt sulfureux<sup>109</sup> ! Preuve encore une fois que l'inspiration poétique des années de jeunesse est à chercher dans les lectures des poètes dits "modernes"<sup>110</sup> qui, s'ils étaient bannis des programmes officiels de l'enseignement secondaire (comme on l'a vu dans le Journal de Jacques Cadarache<sup>111</sup>), faisaient l'objet de la dilection de professeurs passionnés et "hors norme".

#### 9.4.2. Un texte d'exception : *Frère Gris*

Cette sensualité latente revêtue des oripeaux d'un vague mysticisme et d'une gravité mystérieuse, un texte intitulé *Frère Gris* et dédié à Darius Milhaud, élaboré entre juillet 1912 et juillet 1913 s'en fait encore l'écho. Le manuscrit comporte de nombreuses retouches, il a été très travaillé même si Lunel l'a gardé dans ses archives sans tenter de le proposer à un éditeur. Ce long texte se réclame explicitement du genre poétique puisqu'en marge du manuscrit,

---

108 Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme*, ouvrage cité

109 cf. *Là-bas*

110 Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud.



chaque paragraphe est désigné par le mot strophe et suppose une généreuse utilisation du "blanc", rappelant la pratique claudélienne. Grâce aux soins de Georges Jessula, ancien élève et gendre de l'écrivain, ce texte a pu faire l'objet d'une publication posthume justifiée par la qualité littéraire d'un tel témoignage. On a la preuve que Lunel s'est réintéressé à ce texte, qu'il l'a relu sinon révisé après 1944, témoignage de l'importance accordée à cette production de jeunesse<sup>112</sup>. Tout le propos de *Frère Gris*<sup>113</sup> tourne autour d'un "désir d'une fusion, mais celle-ci semble toujours repoussée plus loin car elle se situe dans l'intouchable de la distance"<sup>114</sup>. Étouffé par l'enfermement citadin, le poète-enfant (ou adolescent ?)<sup>115</sup> aspire à "la vie simple et tranquille" d'une communauté campagnarde, en espérant y trouver l'harmonie avec la nature rythmée par les travaux des champs. Cette recherche d'une communion totale pour échapper à un intense sentiment de déréliction est une quête incessante pour sortir d'un état d'angoisse et d'une tristesse insondable. Pétri de désirs contradictoires et retrouvant les accents du *Journal* de Latil lorsqu'il se sent exclu d'un bal populaire en proie à une souffrance indicible, Lunel ressent la malédiction d'avoir été chassé du "vert paradis des amours enfantines". Ne pouvoir permettre à une nouvelle harmonie de prendre corps est la cause d'une douleur lancinante et inextinguible<sup>116</sup>. Le désir vague et ambivalent s'égaré dans un retour vers un

---

<sup>111</sup> cf. *Les Amandes d'Aix*

<sup>112</sup> en effet, fortuitement Lunel a utilisé comme signet, abandonné dans le cahier manuscrit, un demi-feuillet évoquant la mission de l'UNESCO, organisme né après la seconde guerre mondiale (information communiquée par Georges Jessula).

<sup>113</sup> Armand Lunel, *Frère Gris*, Préface de Béatrice Bonhomme, L'amourier éditions, 2000, 88 pages

<sup>114</sup> Béatrice Bonhomme, Préface à Armand Lunel, *Frère Gris*, ouvrage cité

<sup>115</sup> On trouve déjà une thématique qui sera le propos des *Amandes d'Aix*, remarquons d'ailleurs que les deux textes sont dédiés à Darius Milhaud.

<sup>116</sup> On peut retrouver une expression de cette souffrance dans un poème de guerre d'Ungaretti "*I Fiumi*", qui lui aussi vit tragiquement la rupture avec l'harmonie de l'Univers. Ce rapprochement ne vise qu'à souligner ce qui pour les artistes de cette génération se révélera dans l'expérience de la guerre, alimentant un sentiment diffus partagé par ces poètes dès les prémices de l'immense tragédie européenne.

passé mythique qui le nie, par là il interdit l'aveu et laisse le poète encore plus seul :

Tandis que les garçons travaillent au soleil, trois petits s'amuse<sup>nt</sup> avec la pierre à aiguiser<sup>117</sup> ; pointe qui fut ornée de motifs à l'aubergine  
 et toi regard triste et profond  
 ... chemise de bourras<sup>118</sup>,  
 chair triste, chair triste ...  
 jupe d'indienne rapiécée ;  
 Images du désir qui s'afflige sans s'apaiser [...]  
 Ô Frère Gris, elle n'a pas voulu que nous mêlions nos larmes. Elle n'a pas compris.<sup>119</sup>

En effet, cette tristesse jalonne un double mouvement. D'une part, rétrospectivement, le poème s'organise autour des souvenirs d'enfance et de la reconstruction d'une campagne idyllique (la connaissance ultérieure de l'œuvre de Lunel<sup>120</sup> permet de localiser à Carpentras et ses environs ce nouveau "Paradou<sup>121</sup>" à jamais disparu) où prédominent la pureté et la transparence :

J'étais un vase transparent, le pâle reflet de cette plaine dans son indifférence, si sage et si pur que je ne puis trouver dans ses<sup>122</sup> émois lointains l'annonce de la guerre et de la défaite.

Qu'on m'emmène<sup>123</sup> à nouveau là-bas ! Qu'on me rende enfin sa<sup>124</sup> clarté puérile et le calme que j'ai perdu<sup>125</sup>.

---

117 La version manuscrite comporte un tableau étrange qui présente l'élément féminin à la fois comme objet de désir et de désolation :

" ; mais la femme est assise à l'écart  
 ... Sur des cheveux plus rudes que les chaumes, pointe..."

118 grosse toile d'étoupe

119 Armand Lunel, *Frère Gris*, Samedi, p.75 sq.

120 Que ce soit *L'image du cordier*, *Niccolo Peccavi* ou *L'Affaire Dreyfus à Carpentras*, *Jérusalem à Carpentras*, *Les chemins de mon judaïsme*, ...

121 cf. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*.

122 Le manuscrit laisse lire un "mes" raturé, renforçant encore le caractère autobiographique de ce texte important.

123 La première version propose "Alors ! qu'on m'emporte ...", ou transparait peut-être davantage la violence du désir de retrouver l'innocence perdue.

124 même utilisation d'un pronom de la première personne pour le premier jet, cf. note 38

125 Armand Lunel, *Frère Gris*, ouvrage cité, Mercredi, p. 44

Mais, si l'on envisage *Frère Gris* d'un point de vue "prospectif" cette fois, le poème débouche sur l'évocation de la moisson et le rappel du rythme éternel de la vie :

Mais là-bas autour d'autres bâtis pareils au mien, sitôt les moissons terminées, on dirait qu'un paysan nocturne a rouvert avec la charrue la trace des anciens sillons.

Les fenouils mûrissent encore  
-et nous avons la paix des jours éternels.

Lève-toi, mon fils.

Rien n'est fini :

Si tu hésites, si tu te penches, à droite, à gauche, c'est que tu découvres ta plaine, le long des deux versants de ce coteau qui la divise – et tu ne peux choisir<sup>126</sup>.

La résolution des contradictions entre repli sur soi et épanouissement dans un monde régénéré est l'occasion pour le poète de chanter le passage initiatique entre le monde de l'enfance et le monde adulte. Restera enfouie dans le plus profond secret intérieur la persistance de l'esprit d'enfance qui, on l'a vu, n'a jamais quitté l'homme mûr :

Mais Mardi soir, ici, je fus tellement accablé que je revins aussitôt dans ma chambre, tremblant comme autrefois.

Aujourd'hui, c'est Dimanche. La semaine est achevée et je vis toujours<sup>127</sup>, soulevé par une confiance inaltérable.

Si déjà ce n'est le ciel, c'est la grâce

Et je crie Merci ...

Et le Soleil grandit derrière les collines.

Seigneur,

Seigneur Gris qui t'éveillais dans un soir d'amertume

Fais toi encore plus petit.

Reste tout près de moi, si petit qu'on ne te voit pas.<sup>128</sup>

Dans les *Sept Poèmes de la connaissance de l'Est*, Milhaud avait lui aussi travaillé sur cette déchirure entre le monde de l'enfance heureuse et pure et les souffrances du monde adulte pétri de contradictions et de désirs inavoués. C'est peut-être là que l'on perçoit le mieux ce qui pouvait séparer

---

<sup>126</sup> Armand Lunel, *Frère Gris*, ouvrage cité, *Dimanche*, p. 82

<sup>127</sup> Une version raturée sur le manuscrit propose : "J'échappe et vis ...", cette variante raturée insiste donc sur le sentiment salvateur qui permet au poète d'éviter l'enfermement dans les délices d'un passé enfantin idéalisé.

les sensibilités de Léo et d'Armand ; jamais dans l'œuvre littéraire de Léo on ne trouve cette échappée vers un avenir à construire, cette attente de l'aube, promesse de découvertes et de projets à réaliser<sup>129</sup>. Dans le *Journal*, aussi bien que les *Poèmes*, Léo ressasse une tristesse indéfinie où les passions se cachent dans les regrets du monde pur de l'enfance et où la spiritualité rejette dans la souffrance les affres des responsabilités du jeune homme jamais vraiment sorti de sa chrysalide. Darius Milhaud est au centre de ce double univers amical, dans la tension entre un monde secret et tendre qui ne l'a jamais quitté et où il faut chercher la source de son amour de la poésie dans ce qu'elle a de plus lyrique et de plus élégiaque. La rencontre d'une thématique qui renvoie aussi bien à Claudel pour embrasser "l'immense octave de la Création" qu'à Jammes pour revenir à "la vie de tous les jours, à la douceur des campagnes, aux charmes des êtres humbles et des objets familiers"<sup>130</sup>, impose au créateur des perspectives que l'œuvre ultérieure n'épuisera jamais.

#### 9.4.3. Célébrations du monde d'autrefois : *Le Château*.

Rares dans cette production juvénile conjointe sont les témoignages qui ont survécu. Nous avons déjà eu l'occasion de considérer la partition éditée en 1909 portant le titre de *Désespoir* et l'on a vu combien les deux amis ont œuvré pour cette publication. On peut aussi penser qu'*À la Toussaint*, édité à Paris<sup>131</sup>, n'a comme auteur du poème personne d'autre que Lunel<sup>132</sup>, c'est du moins ce que suggère fortement Madeleine Milhaud, en prenant acte des

---

<sup>128</sup> Armand Lunel, *Frère Gris*, ouvrage cité, *Dimanche*, p. 83

<sup>129</sup> la correspondance inédite de Léo adressée à Darius depuis Briançon, au tout début de la guerre, marque certes un important changement de ton et on peut s'interroger sur l'évolution du jeune homme s'il avait survécu au conflit.

<sup>130</sup> Darius Milhaud, *Études*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1927, cité in Jean Roy, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud, Honegger-Milhaud, musique et esthétique*, ouvrage cité, p. 272

<sup>131</sup> Édité en 1911 à Paris, Imp. E. Dupré, 12 rue Martel.

<sup>132</sup> se cachant sous l'identité de la Baronne de Grand Maison.

mystifications dont étaient coutumiers les deux étudiants parisiens<sup>133</sup>. Il est vrai que la tonalité morbide de ces deux textes laisse l'impression qu'ils obéissent tous deux à une même inspiration. Le musicien donne à ses interprètes des indications presque identiques : *Lent et triste* (pour *Désespoir*), *Lent et tristement rythmé* (pour *À la Toussaint*). On peut certes comprendre également que la production parisienne participe d'une imitation canularique d'une poésie féminine puisqu'elle pastiche dès le premier vers un célèbre poème de Marceline Desbordes-Valmore :

Lorsque les bras chargés de roses etc.

Dans ce texte persistent les échos douloureux suscités par l'évocation de la mort et parallèlement à l'attitude stoïque de *Désespoir*, est exaltée l'attitude de dignité qui ne laisse transpirer à l'extérieur aucune manifestation théâtrale de chagrin :

Le calme veut paraître après l'orage  
Mais au cœur endolori la blessure est profonde

La série de tableautins qui constituent l'ensemble intitulé *Le Château* est d'une tout autre portée, puisque Milhaud l'a inscrite dans son catalogue définitif, mais en évitant de la publier. Nous avons déjà vu que le compositeur signale par là une composition d'une importance toute particulière pour son développement artistique et à laquelle il faut accorder la plus grande attention. Il inaugure avec ces textes de Lunel, les recueils "d'atmosphère" qui conduiront après la guerre aux *Soirées de Petrograd* ou au *Voyage d'été* :

De 1914 date *Le Château*, sur des poèmes d'Armand Lunel (opus 21, 1914). Cette suite de huit mélodies, alerte,

---

<sup>133</sup> "Il nous advint de faire un éclat ce soir où, en compagnie de Léo Latil, nous montâmes à tous les trois une mystification inspirée du *Paludes* de Gide ; deux messieurs furent promis Pigeons frits ; une dame devint la pauvre Angèle. À travers la brume de mes souvenirs, je me demande s'il ne s'agissait pas de ce qu'on appellerait aujourd'hui une tentative de psychodrame". Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité p. 59

légèrement goguenarde, allie l'esprit de Jammes et celui de Lunel. Il a comme une teinte de "Bibliothèque rose" et fait songer à la fraîcheur enfantine des *Mémoires d'un âne* ou du *Général Dourakine*, de la Comtesse de Ségur, née Rostopchine. Milhaud s'y débarrasse définitivement du Romantisme pour se tourner vers le monde extérieur et l'ambiance qu'il crée autour de nous<sup>134</sup>.

Ces pièces, commencées à Paris en octobre 1913 ont été terminées à L'Enclos pendant le mois de juillet 1914, dans les quelques jours qui ont précédé le déclenchement des hostilités. On peut remarquer que si les trois premières mélodies du recueil ont été composées à Paris en 1913, les cinq dernières datent du mois qui précède les *Trois poèmes romantiques* op. 19 empruntés à des femmes poètes étudiées dans le chapitre 2. Entre temps, la guerre avait été déclarée, et le souvenir de ce mois qui précède le déchaînement de l'horreur a toujours conservé pour Milhaud le parfum du bonheur à jamais enfui. Il suffit de rappeler la dédicace du *Troisième Quatuor*<sup>135</sup> qui mentionnait tout simplement : "en souvenir du printemps 1914". Dans cette perspective, les mélodies de l'opus 21 relèvent de ce charme désuet par lequel Milhaud faisait percevoir la fragilité d'une forme de la sensibilité, sur le point d'être anéantie par la guerre. Mais il est quelque peu réducteur de se contenter du "côté Comtesse de Ségur", annoncé par Collaer pour caractériser cet ensemble complexe écrit par Lunel en 1913 et portant une dédicace très solennelle : "Pour M. Darius Milhaud"<sup>136</sup>. Ces textes en prose relèvent en effet de plusieurs thématiques, qui se croisent d'ailleurs à l'intérieur des trois ensembles constitués. Un premier volet concerne effectivement l'enfance dans une optique qui rappelle *grosso modo* celle des petites filles modèles : *Les enfants*, *Le sifflet*, *Les libellules*. Un deuxième volet trace le portrait de figures marquantes de la Provence du XIX<sup>e</sup> siècle : *Les châtelaines*, *Le cavalier*, *L'agriculteur*. Enfin le recueil se ferme sur deux

---

134 Paul Collaer *Darius Milhaud*, p. 268

135 voir chapitre 4

136 Copie dactylographiée, archives Lunel, communiquées par Georges Jessula.

textes nostalgiques où l'automne prend la valeur symbolique de la mort de la nature en attente de la résurrection printanière : *L'octobre* et *L'adieu*. Le titre lui-même structure cette suite en fournissant le cadre temporel et spatial qui justifie l'ensemble. Le château offre son cadre privilégié pour les moments heureux de vacances d'un autre temps et d'une autre époque, où l'on trouve déjà des accents que Lunel réutilisera dans *Frère Gris* rédigé justement après les années de guerre. En 1912, Déodat de Séverac livre au public les sept petites pièces pianistiques de *En vacances* (complétées par les trois pièces posthumes publiées par Blanche Selva en 1921)<sup>137</sup>. Il est tout à fait gratuit et sans fondement d'imaginer que Lunel et Milhaud se soient inspirés de ce lointain modèle. Mais on ne peut être que frappé par l'évocation (qu'elle soit purement instrumentale ou verbale) de ces moments heureux dans les milieux aisés pour qui les vacances rythmaient le déroulement de l'année. On pourrait ajouter à ces tableaux les scènes familiales des peintures impressionnistes ou les saynètes intimes des films des frères Lumière. Cette convergence témoigne du prix que des artistes, de générations et d'horizons divers, accordaient à ce que l'on pourrait appeler une certaine forme du bonheur de vivre, d'autant plus que pour en revenir à Déodat de Séverac, à Milhaud et à Lunel, ils sont inséparables d'une atmosphère méditerranéenne, que ce soit le Languedoc, la Catalogne ou la Provence.

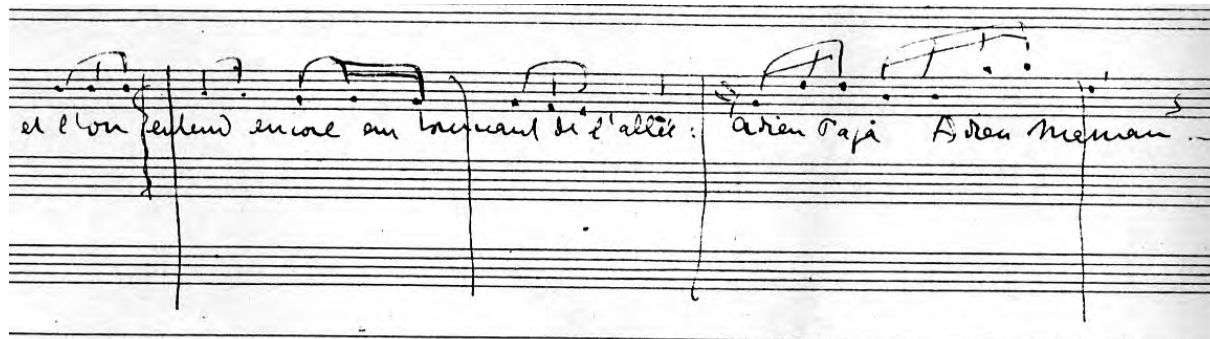
Dans *Les Enfants*, il serait dommage de réduire la mélodie à l'évocation de la fin d'une journée de jeux où les cavalcades ont succédé au goûter, où les silhouettes enfantines s'évanouissent dans l'obscurité, où la sonorité des derniers adieux se perd dans la nuit qui tombe. Milhaud utilise un texte antérieur à celui dactylographié par l'épouse de Lunel et qu'on peut retenir comme la version définitive de l'écrivain<sup>138</sup>. La première version laisse sourdre

---

<sup>137</sup> Cf. catalogue établi par Blanche Selva p. 112 et 116 in Blanche Selva, *Déodat de Séverac*, Paris éditions Delagrave, 1930, 121 pages.

<sup>138</sup> Georges Jessula, conversation avec l'auteur.

des échos dramatiques. En effet, dans la mélodie de Milhaud, les petites filles qui prennent congé de leurs parents lancent "Adieu Papa Adieu Maman" sur un arpège de sol majeur, au lieu du "Bonsoir" du texte retenu par Lunel :



Ces "Adieux", certes mutins, sous lesquels la partition pianistique reste vide<sup>139</sup>, auxquels succèdent d'ailleurs quelques trilles et quelques accords très doux, annoncent la mélodie finale (*L'adieu*) avec toute sa tristesse et sa nostalgie, suggérant véritablement la forme d'un cycle. Cette pièce a été composée le 29 novembre 1913<sup>140</sup>, après *Le sifflet* et *Les châtelaines*. En la plaçant en ouverture du cahier, Milhaud veille déjà à assurer l'architecture musicale et thématique d'un ensemble, ce qui fera le charme de *Catalogue de fleurs*, des *Soirées de Petrograd* ou du *Voyage d'été*. D'autre part les adieux vespéraux renouent avec la thématique des "petites filles" autour desquelles Milhaud et Latil ont construit, on s'en souvient, toute une imagerie de la pureté et de l'innocence. La mort de la petite Chopé, après l'excursion avec Tipia au pays basque<sup>141</sup>, avait bouleversé Léo et Darius et la tonalité de la pièce en reçoit quelques échos. L'adieu final donne une tonalité presque tragique : adieu à l'enfance, adieu à ce bonheur de vivre et à cette innocence.

La deuxième évocation de l'enfance joue des disparités sociales, dans les perspectives baudelairienne du *Joujou du Pauvre*<sup>142</sup> ou celles de Romain Rolland lorsque le petit Jean Christophe découvre le mépris des petits

139 Intention délibérée ou renvoi à une finition ultérieure ?

140 Date portée sur la partition manuscrite, archives Milhaud

141 voir chapitre 5

142 Dans *Le Spleen de Paris*



bourgeois au tout début du roman éponyme<sup>143</sup>. Lunel met en scène la souffrance de l'enfant du régisseur du domaine, pris au piège de la bonté paternaliste des vieilles dames, patronnes de son père. Lunel joue également dans ce texte du registre féerique et fantastique : les vieilles châtelaines sont comparées à des fées et l'enfant est terrifié par la peur de voir le sifflet "se mettre à jouer tout seul", comme celui du conte populaire de "l'os qui chante" dont les variantes ont parcouru toute la campagne française. La ligne mélodique uniforme est soulignée par une suite d'accords calmes qui laissent à peine deviner le mystère que le petit garçon endimanché a peur d'éveiller :



La troisième mélodie évoquant l'enfance et l'univers des chansons populaires se trouve être la cinquième du recueil : *Les libellules*. Milhaud réserve un effet humoristique à la chute de cette petite histoire. Pour renforcer l'effet comique provoqué par la décision de Monsieur de Tivoli (dont le nom évoque irrésistiblement le *Compère Guilleri* de la chanson enfantine) de rester enfermé dans sa serre et d'abandonner le parc aux libellules honnies, il propose au chanteur de rester longuement sur la nasale finale du mot "vacances" en modulant sans respiration pendant trois mesures. L'incongru de la situation devient ainsi motif musical et souligne l'extravagance du personnage.

<sup>143</sup> Romain Rolland, *Jean-Christophe*, édition définitive, éditions Albin Michel, 1966, 1608 pages, *L'aube*, p. 35

À l'évocation de l'enfance succède le portrait de trois protagonistes qui ont frappé l'imagination des jeunes gens pendant leur jeunesse provençale et dont on peut retrouver des échos dans leur correspondance. On retrouve dans *Les châtelaines* l'image de ces vieilles dames blotties dans leurs guérites de cretonne, anciens sièges à capote qui protégeaient du vent, déjà apparues dans la deuxième pièce. Dans cette pièce, Lunel est attendri par ces demoiselles âgées, vestiges d'un autre temps, qu'on retrouvera évoquées avec une même tendresse amusée dans *Jérusalem à Carpentras*. L'écrivain ironise sur les manies de ces trois sœurs à la vie mesurée, dont les chiens ont interdiction d'approcher et dont les guérites sont disposées dans des allées dont le sable "est bien ratissé". Et pourtant, dans ce tableau suranné, l'écrivain ménage une chute où se fait entendre la souffrance de la prière insistante de Céleste, l'une des trois demoiselles, qui demande à sa sœur Hélène de profiter encore d'un moment de répit pour admirer un paysage déjà mille fois contemplé. Pour cette pièce Milhaud adopte un tempo lent et il précise « Lent (comme une histoire) ». Cette indication est significative du parti-pris narratif qui déroule la parole en ne jouant sur aucun pittoresque musical *a priori*.

C'est ce qui ressort également du texte le plus long, *Le cavalier*. La fuite du hobereau jusqu'à la forêt semble laisser de côté tout le pittoresque de la nature pour mieux souligner le désespoir final du héros de cette cavalcade éperdue. La musique est nerveuse, agitée, cependant les dernières mesures pianistiques répètent à l'envi le même motif qui sonne de plus en plus sombre. Le cavalier, parvenu dans la solitude de la clairière, est directement interpellé par le poète qui livre la clef de ce personnage énigmatique :

Mais cavalier, ici qu'es-tu venu chercher ? Ce n'est pas cette ombre odorante et sa grâce et sa fraîcheur ; elle est trop claire et trop douce. Éloigne-toi sous le feuillage

encore –et qu'il te livre enfin dans sa lumière avare l'oubli qui doit répondre à la nuit de ton cœur<sup>144</sup>.

La troisième et dernière figure de ce triptyque consacré aux types est celle de *L'Agriculteur*. Là encore fourmillent les éléments champêtres qui nourrissent romans et poèmes de Lunel, aussi bien dans *Les Amandes d'Aix* que dans *Frère Gris*. Milhaud ne pouvait être que touché par cette scène de marché aux moutons qui lui rappelait sans doute le rassemblement des bêtes devant l'Enclos :

Le pré accoté à un des murs de l'Enclos appartenait à la ville de Gardanne qui y pacageait ses troupeaux, lors de la transhumance. Au début de l'été, tous les habitants des villages de la région envoyaient leurs bêtes dans les montagnes, elles s'engageaient bruyamment sur la route des Alpes et c'était alors un déferlement ininterrompu de bêlements qui se mêlaient aux bruits habituels de l'Enclos<sup>145</sup>.

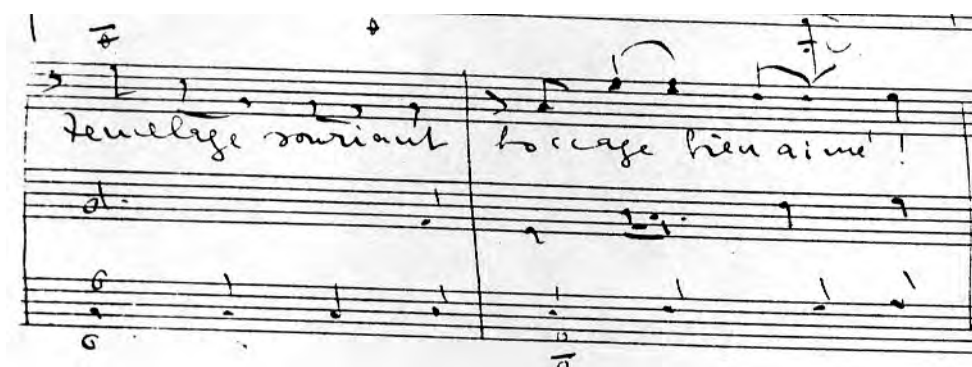
Le texte de Lunel fait la part belle à tout le pittoresque du marché dans une bourgade ceinte de murailles. Au milieu de l'activité fébrile des bergers, "des revendeuses de gâteaux", "des commis qui font sur la tête [des brebis], avec de gros cachets [rouges], "de nouvelles marques fleuries", "des employés de l'octroi qui s'agitent", du peseur juré qui "fait de longues additions", l'écrivain campe le personnage du riche agriculteur "indifférent à ces jeux". La chute du texte insiste sur la morgue du patriarche qui reconnaissant "sa fille et son fils sur le banc de la carriole [...] monte sans leur parler, fouette sa bête, s'éloigne". Ce mutisme renforce le côté princier du personnage puisque "le vent de la plaine incline les oliviers autour de lui". La musique est là pour agrémenter l'énonciation du texte sans chercher aucun effet, on est déjà bien loin des poèmes de Jammes de l'opus 1 en 1909, où Milhaud organisait les bruits propres à l'univers rustique, comme le chant du coq par exemple.

---

<sup>144</sup> Inédit, archives Lunel, communiquées par Georges Jessula.

<sup>145</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, p. 16

Les deux textes conclusifs, *L'octobre* et *L'adieu*, sont une méditation sereine sur la succession des saisons. Plutôt que de reprendre à la lettre le thème lamartinien de la mort de la nature annonçant et préfigurant la mort des hommes, la saison d'automne laisse entrevoir un renouveau hors norme, anticipé dans un été de la Saint Martin qui trompe la végétation dans le premier texte par exemple. Lunel pastiche même dans *L'Adieu* les accents de Lamartine du poème *L'automne* des *Méditations poétiques*. Les "Feuillages jaunissants" du recueil de 1820 deviennent un "Feuillage souriant !" et l'écrivain complète l'alexandrin amorcé par un autre groupe de six syllabes "bocage bien aimé !". Milhaud ne retient qu'un point d'exclamation à la fin des douze syllabes en adoptant le même schéma rythmique pour les deux hémistiches soulignant ainsi fortement l'utilisation de cet alexandrin au sein de la page de prose :



*L'Octobre* est construit sur un schéma mélodique unique qui s'énonce d'abord pendant dix mesures à la main droite, puis est transposé à la main gauche pendant cinq mesures, pour reprendre à l'identique à la main droite pendant les six dernières mesures. Le tempo prescrit est "lent", cette lenteur diffère de celle des *Châtelaines* dans la mesure où ici il n'y a pas d'"histoire" proprement dit mais suggestion d'un climat sonore. En effet, en répétant ainsi de manière obstinée le même thème, le musicien tire parti du paradoxe d'une saison inattendue qui s'affirme contre toute raison. Les fleurs ne sont plus que promesse hypothétique de fruits inespérés, la paix de cette musique étale n'en recèle pas moins une grande tristesse et des regrets :

Le renouveau m'étonne et m'emplit de regrets. Tout est triste et paisible, et je voudrais attendre pour savoir quels fruits pourraient mûrir au seuil d'un hiver incertain.

Le recueil se clôt comme il s'était ouvert, il respecte le cadre que l'écrivain s'est donné. Les vacances sont cette fois terminées, la demeure familiale ferme ses portes. Au moment du départ, le narrateur jette un dernier regard et anticipe les moments où le château reprendra vie lors des vacances de Noël et de Pâques. La passion des deux jeunes gens pour la peinture donne lieu à la construction anticipée de plusieurs tableaux qui correspondent aux périodes des vacances scolaires. Le tableau hivernal évoque irrésistiblement l'art de Cézanne qui, on s'en souvient, a tenu une si grande place dans la création de Milhaud à cette époque-là. Débarrassée de sa végétation, "la plaine nue" offre "ses couleurs passionnées", ses formes épurées, et si Lunel veut y voir "la grâce immobile des gravures d'autrefois", c'est bien plutôt à la description d'une atmosphère cézannienne qu'il consacre l'essentiel de son texte. Le texte s'éteint sur l'émotion des retrouvailles printanières, culminant dans l'évocation de la zone secrète et reculée de "notre chânaie" traversée par "le petit chemin rocailleux". Milhaud éclaire les pleurs sur "la verdure tendre et mouillée" par un arpège dans l'aigu du piano qui contraste avec l'accompagnement qui précède :



Ainsi ce recueil qui reste souvent à l'état d'ébauche permet à Milhaud de développer les possibilités d'une approche très prosaïque des textes. Le

drame de la guerre a sans doute interdit de creuser cette veine et a donné une patine quelque peu désuète à cet ensemble. Il constitue malgré tout un maillon non négligeable dans le développement artistique de Milhaud. Il témoigne aussi d'une complicité artistique renouvelée avec un ami qui deviendra, au fil du temps, un collaborateur fidèle et efficace.

#### 9.4.4. Attachement indéfectible à la nature provençale

Milhaud et Lunel n'auront de cesse d'explorer et d'exploiter leur connaissance de la nature provençale à laquelle ils resteront attachés leur vie durant. Leur complicité s'est nourrie de leurs escapades dans la région qui restera leur port d'attache affectif. *Frère Gris* constituait une exploration intime des bouleversements provoqués par l'adolescence et l'irruption dans le monde adulte dont la géographie s'inscrivait dans les limites d'Aix, de Carpentras et des régions avoisinantes ; les échanges entre Darius et Armand appartiennent à la même veine et s'enracinent dans une identité provençale sans arrêt réaffirmée et approfondie. C'est d'ailleurs cette participation à l'inspiration du musicien que l'écrivain retient au soir de sa vie :

Si je me suis attardé sur tant de détails puérils ou humoristiques, c'est parce que j'étais sûr d'y découvrir les secrets d'un de nos plus grands musiciens. (L'inspiration de Darius Milhaud prit son élan<sup>146</sup> à travers) le style aromatique d'un certain aspect de la campagne d'Aix, une sagesse malicieuse inhérente au terroir, le sel et l'indigo de la Méditerranée toute proche, notre vénération fougueuse aussi bien de la densité cézanienne que du Niagara claudélien.<sup>147</sup>

Ce "véritable climat d'harmonie préétablie"<sup>148</sup> qui, pour Lunel, semble caractériser les rapports d'exception entre un écrivain et son musicien, on en trouve des témoignages précoces "où il ne faut pas manquer de mettre en

---

<sup>146</sup> pour ce qui concerne la relation entretenue avec Armand Lunel (que ce dernier oppose à la relation avec Léo Latil).

<sup>147</sup> Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 59

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.88

lumière [...] une certaine qualité, à mon avis très rare"<sup>149</sup>. C'est un contact charnel avec la nature qui prime et que les deux jeunes gens ont vécu avec une égale intensité. On en trouve les traces dès leur rencontre sur les bancs du lycée. En voyage en Allemagne, Lunel expédie à son ami une série de 7 poèmes<sup>150</sup> au temps où commença "(leur) collaboration puérile et même *fofolle* en ses premiers pas, par l'exubérante et maligne vertu de notre enthousiasme juvénile"<sup>151</sup>. Cet envoi est accompagné de recommandations qui constituent un véritable manifeste artistique, reprenant de fait les termes utilisés par les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>152</sup> qui s'opposaient à l'Académisme et à la composition en atelier :

Je crois qu'il faut être un peu mystique pour comprendre la nature et le passé. [...] Tâche en ta musique calme de faire ressortir mes sensations, que ta musique soit sensation, que ta musique soit pure qualité ! remarque que nos poèmes en eux-mêmes ont beaucoup moins d'enchaînements et d'unités que les autres, c'est que je méprise l'ordre et la raison. Et que le véritable Beau ne peut être qu'Effusion de soi-même en dehors des limites de l'Espace et du Temps. Effusion spontanée au contact des choses ; que chacun trouve dans la nature son affection et le Beau sera –car il doit être. Compose dans la nature et non pas dans une chambre. Tâche de comprendre les arbres et les églises et tâche de saisir cette intuition sentimentale : les arbres et les églises se rejoignent en un commun penchant vers le mysticisme en notre imagination. Et réalise cela en accords calmes et suaves et mon cœur en sera réjoui<sup>153</sup>.

L'expression directe du sentiment de la nature, la recherche de la vérité et de l'authenticité de la sensation préside à une espèce d'exaltation mystique où les deux amis semblent rivaliser. Cette exaltation annonce déjà l'engouement plus tardif pour le poète bengali Rabindranath Tagore et les

---

149    *ibid.*

150    faisant partie de la série des 7 fois 7 poèmes qu'ils se sont promis de réaliser.

151    Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 28.

152    De Daumier aux Impressionnistes sans oublier l'école de Barbizon dont l'ambition était de travailler "sur le motif".

153    Lettre inédite d'Armand Lunel à Darius Milhaud du 25 juillet 1910, archives Milhaud.

prises de position justifiant la polytonalité comme l'expression vraie de la musique du monde :

Une douce joie, oh ! calme, douce me pénètre. Enfin, voilà la suite, la fin de l'œuvre heptaforme. Enfin voilà la moisson que je recueille pieusement. Enfin aussi, te voilà tel que je te voulais en communion avec la nature et avec les églises. Te voilà converti et mon cœur fut heureux, car depuis quelque temps je pensais Joie n'était pas le vrai bonheur. J'ai trouvé le beau à ma fenêtre, en regardant la lune douce, intime en écoutant sonner minuit par les cloches de bronze dans la nuit de lait.

En écoutant couché dans un champ de lumière les herbes me parler, le vent chanter, en sentant palpiter la sève de mon cèdre sous mes doigts rugueux, en contemplant mon jardinier s'imprégner de la glèbe, ranger les fleurs vivantes par leurs couleurs dans des pots de terre durcie, en écoutant les grenouilles ... Oh ! as-tu écouté les grenouilles dans la nuit ? Comme l'âme vit, palpite doucement, comme l'on est heureux ... Oh ! cette immense communion avec la Nature. Et toute cette nature qui chante, qui chante, qui chante vers Dieu. La nature est le chantre de Dieu et en participant à ce chœur divin, on arrive dans un monde nouveau où tout est beau, où tout est simple, où tout est bon, où tout est calme. Comme je fus doucement heureux à la lecture de ta lettre de te voir empreint des mêmes idées que moi, car nos esprits se ressemblent et évoluent ensemble et j'en suis doucement heureux.

Je respire, je vis ici, je respire le soleil, les étoiles, le vent, je sens les arbres et les insectes, j'entends le cèdre et le brin d'herbe, les cigales et les crapauds et je chante, je chante, je chante pour chanter seulement, pour chanter seulement.

Aussi vais-je chanter sur tes poèmes<sup>154</sup>.

Innombrables sont les pages où le compositeur rappellera son attachement pour la nature provençale, toute sa musique est pénétrée de cet amour exclusif que les voyages et l'exil n'ont jamais entamé. L'échange confidentiel<sup>155</sup> dont Paul Collaer, envoûté par l'atmosphère inégalable d'une soirée aixoise, a enrichi son livre sur Darius, en est, au moment de la maturité, le témoignage le plus éclatant :

---

154 Lettre inédite de Darius Milhaud à Armand Lunel du 27 juillet 1910, archives Milhaud.

155 déjà cité lorsqu'il s'agissait de saisir ce qui pouvait lier Claudel et Milhaud



Un soir, un de ces beaux soirs d'été provençal où vibre par-dessus la ville l'air encore chaud pénétré de la palpitation des cloches, à l'heure où l'on sent l'odeur des fruits fraîchement cueillis, nous nous promenions dans une de ces calmes rues qui, à Aix, partent du Cours. C'était au début de notre amitié. Devant le beau portail de Saint-Sauveur, à deux pas du "Buisson Ardent", nous nous arrê tâmes un instant, et je demandai : "mais enfin Darius, qu'est-ce qui vous a mené vers la polytonalité ; qu'est-ce qui vous a fait entendre cela avant que vous ne l'écriviez ? – "Oui ... c'est difficile à dire ... je ne sais si vous sentirez cela ... Quand je me trouvais à la campagne, en pleine nuit, plongé dans le silence et que je regardais le ciel, il me semblait au bout d'un instant que je sentais venir vers moi, de partout, de tous les points du ciel, de sous terre, des rayons, des mouvements ; et tous ces rayons portaient une musique ; chacune différente ; et cette infinité de musiques s'entrecroisaient, continuant à scintiller, tout en restant distinctes. C'était une émotion inouïe. J'ai toujours cherché à exprimer cette émotion depuis lors, ces mille musiques simultanées qui se précipitaient de toutes parts vers moi ..."156.

Cette justification de l'esthétique est d'autant plus déterminante qu'elle lie l'utilisation d'une technique d'expression (la polytonalité) à une perception de la nature provençale qui constitue la vérité authentique de l'artiste, c'est du moins ce que le compositeur donne à entendre lorsqu'il remercie son ami et biographe en gratifiant d'une sorte d'*imprimatur* cette importante étude :

Mon bon Paul,

Ton livre vient d'arriver. Il me procure une immense joie et il me touche profondément. Je l'ai DÉVORÉ. Tu as fait cela avec une extraordinaire objectivité. Tu as une connaissance profonde, aiguë, de mon œuvre. Et tu as compris le source de tout ce que j'aime.

Il arrive comme un avant-coureur de mon passé qui me remonte ainsi à la gorge. Au moment même où rompant un long exil, une retraite au calme convenant à ma vieillesse, je vais reprendre contact avec mon pays, contact qui m'émeut terriblement. Je sais que la France est différente de celle que j'ai quittée. [...] Mais Aix ? Que vais-je trouver ? Deux tombes, la maison de mes parents pillée, des histoires

---

156 Paul Collaer, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 66 sq.

d'affaires auxquelles je ne comprends rien. Heureusement la ville n'a pas souffert de la guerre –la campagne éternelle<sup>157</sup>.

À la lecture de ces témoignages, on peut se poser légitimement la question de savoir si justement cet attachement ne s'est pas nourri dès le départ de l'éloignement et de l'absence qui correspond aussi à la fin de l'époque de l'enfance et de l'adolescence. Il semble que Milhaud retrouve les accents d'un Jauffré Rudel célébrant "Amour de terre lointaine pour vous tout mon cœur a mal"<sup>158</sup>. Cet enchantement pour une Provence de l'absence ou de l'éloignement sera encore plus sensible après la seconde guerre mondiale. Madeleine Milhaud rappelle qu'à leur retour d'Amérique précisément, la découverte de "l'Enclos" saccagé a constitué un tel traumatisme que Milhaud a décidé de ne plus revenir dans des lieux qui, à ses yeux, avaient perdu tout leur charme :

Nous sommes restés quelques jours à Paris<sup>159</sup> avec des amis avant de poursuivre (notre voyage) vers Aix. [...] Retrouver Aix sans ses parents qui étaient morts pendant la guerre, fut vraiment douloureux pour Darius, bien que, par bonheur, ils n'eussent pas été déportés. [...] La maison de campagne à Aix que Darius aimait tant avait été occupée par les Allemands, et, comme je viens de le dire, quand il vit son "Enclos" transformé –dévasté– il déclara qu'il ne pourrait jamais vivre là de nouveau.<sup>160</sup>

N'est-ce pas là, de manière tragique et douloureuse, une façon de consacrer définitivement, au sens fort, une espèce de Provence mythique que

157 Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer datée du 25 juillet 1947 expédiée de Mills College, avant le retour de Milhaud en Europe, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, ouvrage cité, p.405

158 Adaptation de Jacques Roubaud (édit. Seghers) : *Amors de terra lonhdana. Per vos totz lo cors mi dol.*

159 Madeleine Milhaud évoque avec son interlocuteur leur premier retour en Europe après la guerre et leur arrivée à Paris en 1947.

160 "In Paris we stayed for a few days with friends before going on to Aix. [...] Finding Aix again without his parents, who had died during the war, was truly painful for Darius, though fortunately they had not been deported. [...] The country house in Aix that Darius loved so much had been occupied by the Germans, and, as I've already said, when he saw his 'L'Enclos' transformed –devastated– he declared he could never live there again" in Roger Nichols, *Conversations with Madeleine Milhaud*, op. cité, p. 70

l'Histoire a définitivement balayée et qui ne peut prendre corps que dans la création artistique, en dehors de toute réalisation concrète effective ?

On peut suivre chez Lunel un mouvement semblable lorsqu'il prévient son lecteur de la fin des années 60 que ses "contes" provençaux sont "d'un vrai généralement plus vrai que le vrai ; celui de la vérité poétique"<sup>161</sup>. Il justifie son travail d'écrivain en invitant son lecteur à participer à la reconstruction de ce monde disparu<sup>162</sup> à travers l'exploration de sensations gardant l'empreinte d'un autre temps :

Or vous savez sans doute que Marcel Proust a fait sortir tout le panorama de Combray, ses bonnes gens, leurs petites maisons, les remparts, les jardins et la campagne environnante d'une tasse de thé où trempait un morceau de madeleine. S'il faut donc croire que ce qu'il y a de moins fragile, de plus durable et de plus apte à spontanément reflleurir dans les empreintes de notre mémoire repose sur les sensations de l'odorat et du goût qui sont à la fois les plus riches et les plus puissantes, je demande ici la permission de faire sortir mon Carpentras, ses monuments, ses vertus et toutes les ressources de son terroir, d'un gratin de truffes<sup>163</sup>.

Poursuivant cette recomposition par le souvenir de cette Provence d'antan, et on verra combien cette appartenance au Comtat Venaissin sera déterminante dans la collaboration artistique des deux amis, Lunel dévoile un paysage qui imprègne à tout jamais une vision à laquelle on ne peut s'empêcher d'associer Darius même si l'on sait que Carpentras sera pour lui une découverte tardive<sup>164</sup> :

---

<sup>161</sup> Armand Lunel, Préface à la réédition de *Jérusalem à Carpentras* (première édition NRF, 1938), *Le nombre d'or*, Carpentras, 1967, 128 pages, p. 7

<sup>162</sup> "Mes plus lointains souvenirs, ceux de mes adorables vacances enfantines chez mes grands-parents maternels, dans la vieille capitale du Comtat" *ibid.*

<sup>163</sup> De même dans "les Amandes d'Aix" le jeune héros conservera comme relique de la grandeur disparue de sa famille le *platet* dans lequel Fortunée, cuisinière de la famille Caradache, confectionne un gratin Parmentier dont la saveur prend valeur de symbole. (cf. p. 21 et 275 dans l'édition citée)

<sup>164</sup> "Avant de s'attaquer à la composition de notre Esther, et pour mieux s'imprégner de l'indispensable atmosphère, Darius avait voulu venir passer quelques jours avec moi à Carpentras, où, si surprenant que cela paraisse, il n'était encore jamais venu." Armand Lunel, *Mon ami Darius Milhaud*, op. cité, p. 85

Mais d'un côté ou de l'autre, on descend toujours aux Platanes, cette vaste avenue où, sous une ombre toujours fraîche et dans un silence choisi, la ville sensuelle, avare, taciturne, maraîchère, alpestre, balsamique, aussi fière de ses berlingots que de sa Bibliothèque, se met à son balcon devant un des plus beaux paysages du monde en se disant : Toute cette campagne est à moi ! Cette campagne nourricière que ma race industrielle soigne, peigne, irrigue et protège avec une passion de miniaturiste ; ces jardins de primeurs isolés du mistral avec des paravents de roseaux ou de cyprès ; ces jolies fermes badigeonnées en bleu ou en rose ; ces vignes dont les vins peuvent rivaliser avec les Côtes du Rhône ; ces olives qui donnent une huile onctueuse ; ces garrigues qui sont des mines de truffes ; et, dans un désordre charmant, perchés sur les premiers contreforts de la montagne ou cachés dans la verdure de la plaine, tous ces villages qui ne pensaient jadis qu'à la guerre et ne pensent aujourd'hui qu'à la récolte [...] ; et là-haut enfin, dressé sur la toile de fond comme une gigantesque pyramide de lavande, le Mont Ventoux avec la nudité de sa pierre bleue, le mystère de ses combes, la limpidité de son air, la pureté de sa neige, le souvenir de Pétrarque et l'inimitable saveur de ses fromageons<sup>165</sup>.

Bien loin d'un art provincial étriqué, les deux artistes prêtent à cette Provence de leur enfance une portée universelle et, de façon paradoxale et contradictoire avec le Giono d'avant-guerre, ils ne s'enferment pas dans un passéisme idéalisé et nostalgique. C'est ainsi qu'il faut envisager l'étrange collaboration artistique avortée avec l'auteur d'*Un de Baumugnes*. Cette tentative de donner corps à une mystification, certes géniale, offre un cas exemplaire de cette construction intime d'une Provence qui leur est propre. En 1930, à une période qui correspond à la rédaction du beau texte poétique du *Serpent d'étoiles*, Milhaud fait à son ami Collaer le compte-rendu de sa découverte de l'écrivain de Manosque :

Il fait orageux et lourd. La campagne est si belle. Mady prend sa figure d'été à présent. J'ai vu Giono. C'est un type merveilleux. Lis *Eaux-Vives* dans le N° consacré à Mistral de la *Nouvelle Revue Française*. Il a assisté sur le plateau de Malefougasse à une représentation d'un drame comique joué par les bergers. Grande improvisation. 4 feux de la Saint-Jean délimitent la scène. Un berger sarde en foulard rouge fait le récitant. Les autres se distribuent les rôles et jouent les

---

<sup>165</sup> Armand Lunel, Préface à la réédition de *Jérusalem à Carpentras*, op. cité, p. 9

éléments (eau-fleuve-mer-montagne-pluie-- etc., etc.). Tout improvisé. Pour unique public autour des acteurs, 30.000 moutons. Tout est dit très lentement dans un patois mélangé de sarde, provençal et catalan. Giono a pu le noter et va le traduire (ça m'a l'air d'une machine pour moi !). Ils font une musique constante, sur des guitares à trois cordes, des flûtes en écorce de bouleau pleine d'eau et des chants étranges<sup>166</sup>.

On reconnaît ici bien sûr le récit oniro-poétique qui sera publié sous le nom du *Serpent d'étoiles*. Giono avait développé préalablement dans un article du Journal *l'Intransigeant*<sup>167</sup> ses théories sur le "lyrisme des bergers"<sup>168</sup>. Il donne à ces textes qu'il prétend avoir recueillis lui-même toutes les caractéristiques d'un drame :

Ce qui me frappa dès l'abord, c'est l'inspiration de ce lyrisme : elle était toujours d'essence cosmique<sup>169</sup>.

De fait, Giono construit une œuvre à visée folklorique qui correspond aux préoccupations qui justifient le regroupement autour de lui des pèlerins du plateau du Contadour :

Ce drame oral, il est là, désormais, écrit sur le papier. Je vais le publier. J'ai eu du mal à m'y résoudre. Je me disais : c'est une force de la nature, ouvre la main, laisse-le partir. Et, non, on parle trop d'école ; il faut montrer ce que les hommes qui ne savent ni lire ni écrire font avec la simple force de leur cœur<sup>170</sup>.

Giono explique que les textes qui lui avaient été livrés par fragments et qu'il avait utilisés dans *Colline*, *Un de Baumugnes* ou *Regain* n'étaient que les bribes puisées dans une source unique : un Drame de la Saint Jean, réalisé "par les grands chefs de bêtes qui marchent cinquante jours d'affilée entre la Crau et les Alpes devant dix mille moutons, cent béliers, vingt mulets et trois

---

<sup>166</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer de début juillet 1930, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, ouvrage cité, p. 278

<sup>167</sup> 3 juillet 1930

<sup>168</sup> Article de *l'Intransigeant* cité dans les appendices in Jean Giono, *Récits et essais*, édition publiée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 937.

<sup>169</sup> *ibid.*, p. 937

ânes"<sup>171</sup>. Il pousse même le scrupule jusqu'à exposer tous les problèmes posés par la "traduction" (!) du texte et les notes fourmillent de précisions linguistiques ou attestent des "faits de civilisation". Giono précise d'ailleurs que le drame était accompagné musicalement par un groupe de trois instruments :

Lors de sa prépublication de 1930-1931, le livre n'avait pas manqué de susciter de l'intérêt, et notamment celui de musiciens qui désiraient en savoir davantage sur l'accompagnement musical fourni par trois instruments dont l'un, les gargoulettes, était à la rigueur connu, mais les deux autres, le "timpon" et le "pin-lyre", ne pouvaient qu'intriguer. Ainsi Darius Milhaud, qui avait une maison à Aix-en-Provence et avait récemment fait la connaissance de Giono, s'était-il entendu avec lui pour assister au prochain rassemblement au cours duquel les bergers joueraient leur drame<sup>172</sup>.

Cette création folkloriste nourrit toute une vision de la nature propre à Giono et la "supercherie" avait tout pour séduire le musicien dont l'identité provençale comptait plus que tout. On peut néanmoins légitimement se poser des questions pour essayer de comprendre la crédulité de Milhaud prêtant foi et véracité à une telle invention. Madeleine Milhaud, qui a été témoin des entretiens entre les deux artistes, s'étonne encore de la naïveté du compositeur qui s'est enthousiasmé pour ce "drame paysan" et qui envisageait fermement de le mettre en musique. Sollicité à plusieurs reprises pour assister à cette "représentation" rustique en sa compagnie, l'auteur de *Regain* a entretenu le mystère, prétextant tout d'abord des retards de calendrier :

Mon cher ami, Catastrophe ! Je reçois une lettre, le drame a été joué hier soir à Marcoux près de Digne. Je suis tout désespéré. J'attendais ça, j'avais préparé des notes et mes appareils de photo et peut-être cinéma. C'est à l'eau.

---

170    ibid., p. 941

171    ibid., p. 939

172    Notice à propos du *Serpent d'étoiles*, in Jean Giono, *Récits et essais*, ouvrage cité, p. 926

J'ai juste l'esprit de vous dire ainsi qu'à Madame Milhaud toute mon amitié. Jean Giono <sup>173</sup>.

Dès l'été suivant, Giono avouait l'invention affabulatrice<sup>174</sup> et l'on sait que Giono après la guerre fut très sévère pour ce qui passait à ses yeux pour une supercherie<sup>175</sup>. La façon dont Milhaud rapporte l'épisode dans ses Mémoires<sup>176</sup> traduit *a posteriori* le désappointement devant ce qu'il aurait voulu, malgré tout, considérer comme vrai :

J'avais vu quelquefois Giono à Manosque ; il m'avait lu en manuscrit *Le Serpent d'étoiles*, qui m'avait plu pour une cantate. Il m'avait aussi raconté dans quelles circonstances il avait recueilli ce texte, ce qui ne fit que développer mon enthousiasme pour cette œuvre. [...] <sup>177</sup> Intrigué, Giono avait emprunté le cahier et l'encrier d'une petite villageoise et s'était fait conduire en carriole le plus près possible du lieu de rendez-vous. [...] Il me proposa de m'emmener à la fête des bergers l'année suivante, afin que je puisse m'inspirer de cette atmosphère si particulière avant de composer ma musique. Il promit de me télégraphier la date de la réunion. J'attendis un signe de lui. Je lui écrivis plusieurs fois et finalement, un télégramme m'annonça que la fête avait eu lieu sans qu'il eût été prévenu. Lorsque je revis Giono, j'eus la sensation qu'il m'avait menti et je lui fis facilement avouer que le drame cosmique n'avait jamais existé que dans son imagination ... ce qui n'était pas plus mal<sup>178</sup>.

Entrer ainsi de plain-pied dans un univers complètement imaginaire et mythique, sorti de la vision rustique d'un écrivain, où tous les éléments "folkloristes" construisent une Provence poétique telle que le compositeur la fait vivre en lui, n'a en fait rien de proprement étonnant. Que ce soit l'univers d'Orphée revisité dans une Camargue métamorphosée par la vision poétique

---

<sup>173</sup> Lettre de Jean Giono à Darius Milhaud du 15 juin 1931 (selon toute vraisemblance), *ibid.*

<sup>174</sup> Conversation avec Madeleine Milhaud

<sup>175</sup> cf. la notice établie par Henri Godard pour l'édition de la Pléiade, ouvrage cité, p. 927, en particulier les théories d'Eduard Weschler, professeur à l'Université de Berlin, trouvant dans le récit de Giono le chaînon manquant pour asseoir sa théorie sur l'inspiration cosmique dans la littérature orale !

<sup>176</sup> Il ne faut pas oublier que ce texte a été rédigé en exil aux États Unis à la fin des années 40, après la fin de la guerre.

<sup>177</sup> suit le récit qui correspond à la lettre destinée à Collaer citée ci-dessus.

de Lunel, la *Suite provençale* avec la réutilisation de thèmes du folklore, ou *Barba Garibo* et l'évocation de la fête accompagnant la cueillette des citrons, Milhaud construit bien plus qu'il n'imite ou ne transcrit et sa musique laisse toujours deviner une forte individualité.

Pour donner forme et consistance à cette entreprise, il va même jusqu'à ériger le principe du dépaysement comme nécessité, ayant toujours été ennemi de tout repliement ou renfermement. Sa curiosité inlassable a nourri sa soif de voyages et de découvertes des pays les plus variés. Son attachement à la Provence qu'il élargit de Jérusalem à Rio avec Aix comme capitale s'inscrit dans "un espace géographique matriciel, le bassin méditerranéen"<sup>179</sup>, mais chez lui rien de vraiment sectaire dans ce redécoupage de l'espace :

Je considère que, normalement, un artiste a besoin de voyager, il a besoin des changements occasionnés par les voyages. Il faut sortir de son milieu, de son pays, voir d'autres visages, connaître d'autres civilisations, d'autres mœurs, d'autres langues, chercher à enrichir et à renouveler son décor. Et je dirai plus encore, je trouve qu'il ne faut pas seulement à l'artiste un changement passager, du tourisme, mais il lui faut vivre la vie d'autres peuples, sortir de sa propre vie, se dépayser complètement. C'est ce que personnellement j'ai eu à différentes reprises l'occasion de pouvoir réaliser, et je m'en suis admirablement trouvé, non pas seulement sur le plan de la curiosité humaine, mais aussi sur le plan musical. Je n'ai pas besoin de vous dire l'influence que certains de ces voyages ont eue sur ma musique, L'Amérique du Sud en particulier.<sup>180</sup>

#### 9.5. Le voyage, l'exil et la déchirure à propos d'une partition énigmatique : *Rêves*, Madeleine Milhaud, poète.

Lors des événements tragiques, au moment de l'effondrement politique et militaire de la France dans les années 39-40, nous avons déjà eu l'occasion

---

178 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 204

179 Frank Langlois, *Les mythologies de Darius Milhaud*, in *Darius Milhaud, Portrait(s)*, op. cité, p. 93

180 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 119



d'examiner, en exploitant les écrits laissés par le compositeur, le dernier témoignage d'attachement à la culture du vieux continent, cette conférence de Lisbonne où, malgré l'angoisse et les périls, la poésie et la musique représentaient la seule espérance. Milhaud savait que l'art a encore son mot à dire là où justement toute parole a trouvé ses limites. Milhaud, face à l'adversité, décide courageusement de reconstruire son œuvre en adoptant une nouvelle classification<sup>181</sup> qui souligne la rupture avec l'ensemble qu'il laissait derrière lui et dont il avait été dépouillé par l'exil. Mais l'image du pays lointain martyrisé ne le quitte pas et s'il est une partition qui doit retenir l'attention, c'est bien celle de *Rêves*. On peut y suivre dans l'imaginaire le plus intime du compositeur, l'évolution de la représentation de la Provence et plus largement de la patrie lointaine. *Rêves* opus 233 est un ensemble de six mélodies, dédiées à Jane Bathori. La partition signale que les poèmes sont des "textes anonymes du XX<sup>e</sup> siècle", ce que le catalogue mentionne également. La date de composition (mai-juin 1942) renvoie à la période la plus sombre de la guerre, l'époque où les liaisons avec l'Europe sont suspendues et où l'exil fait sentir douloureusement son poids. Or ces textes prétendent "anonymes" ont un auteur que Milhaud connaissait très intimement puisqu'il ne s'agit de personne d'autre que de sa propre épouse Madeleine ! Celle-ci a longtemps tenu à garder cet anonymat, respectant le pacte passé avec son mari et ne voulant pas surcharger cette création commune de considérations biographiques superflues. Elle avait confié à l'auteur de cette étude, comme elle l'avait fait à quelques amis intimes, ce secret en lui demandant de ne pas le divulguer. Les fêtes qui ont entouré le centenaire de Madeleine Milhaud et la publication de ses entretiens radiophoniques avec Mildred Clary<sup>182</sup> ont

---

<sup>181</sup> Opus americanum

<sup>182</sup> Madeleine Milhaud, Mildred Clary, *Mon XX<sup>e</sup> siècle*, Co-édition France musiques/Bleu nuit éditeur, 2002, 128 pages et cahier de XVI pages de photographies,

permis à Jean Roy de révéler enfin publiquement l'identité qui se cachait derrière l'"auteur anonyme du XX° siècle" :

Peu nombreux, aujourd'hui encore, sont ceux qui savent que les poèmes du cycle des six mélodies pour chant et piano, *Rêves*, composés en 1942 sur des textes anonymes du XX° siècle, sont de la plume de Madeleine<sup>183</sup>.

Madeleine Milhaud a toujours minimisé l'influence artistique qu'elle a pu avoir sur son époux. Les trois livrets d'opéras qu'elle a construits n'en constituent pas moins le témoignage vivant d'une collaboration intense et continue. Mais dans ce travail commun, l'auteur(e) du livret volontairement s'efface et se refuse à endosser le statut d'écrivain. En évoquant ses débuts de librettiste pour Darius, elle rappelle qu'elle a simplement suggéré à son mari de s'intéresser au mythe de Médée pour honorer une commande d'État en 1938. Devant la défaillance de tous les écrivains patentés qu'il avait sollicités, Darius prit l'initiative de proposer à sa femme de réaliser le libretto. À ce propos, Madeleine Milhaud répète dans son livre récemment publié en français, ce qu'elle avait déjà confié à Roger Nichols en 1996 :

Donc Milhaud m'a dit : "*Pourquoi, ne le ferais-tu pas ?*". J'avoue que je l'ai laissé insister car je ne suis pas écrivain. Je le regrette. Mais je suis chaperdeuse ; je connaissais assez bien la musique de Darius et ce qui pouvait lui plaire, les styles un peu différents selon les scènes choisies. Je me suis mise à l'ouvrage, car je suis sûre qu'il y tenait beaucoup. J'ai glané des idées à gauche et à droite. Il n'y avait pas un mot de moi dans tout cela<sup>184</sup>.

Dénuer de toute valeur artistique sa collaboration avec Darius permet à Madeleine Milhaud de laisser la première place à la musique et de s'effacer en tant que créatrice. Pourtant les poèmes que Milhaud a inscrits dans sa partition musicale ne sont pas seulement des textes prétextes, rédigés pour l'occasion, ils méritent de retenir l'attention par leurs qualités littéraires

---

183 Jean Roy, *Avant-propos*, p. 6, in M. Clary, Madeleine Milhaud, *Mon XX° ...*, op.cité.

184 Madeleine Milhaud, *Mon XX° siècle ...*, op. cité, p. 111

intrinsèques. Madeleine Milhaud exprime avec pudeur et retenue toute l'angoisse qui traverse les journées où les souvenirs de France deviennent souffrance, où le malheur se substitue à l'espérance :

Pauvre de joie. Riche de douleur  
Tous les jours hélas augmente mon malheur  
La folle espérance me fuit sans relâche  
Seule ta tendresse apaise mon cœur<sup>185</sup>.

Cette souffrance de l'exil reste intense tout au long de ces années. Juste après la guerre, Madeleine Milhaud confie à sa cousine Gabrielle Léon ses soucis à propos de la santé de Darius et la nécessité qu'elle ressent d'un prompt retour dans la patrie malgré le confort matériel dont la famille jouit à Mills :

La santé de Milhaud est meilleure – mais tu sais, je n'ignore pas que "ce mieux est provisoire". La mort de notre petit Jean<sup>186</sup> me désole, ce petit marqué par le destin depuis sa naissance m'était particulièrement cher. Voilà Daniel l'aîné des Milhaud – un être attachant, bon, très direct, intelligent, qui est resté très français bien qu'il ait été élevé avec des Américains. Mais j'ignore comment il s'adaptera en France.

Quant à moi, ma chérie, je n'agirai pas pour moi mais obéirai un peu aux désirs de Milhaud. Après sa dernière maladie, j'ai pensé qu'il fallait le ramener en France coûte que coûte, l'exil est dur parfois et la solitude pèse dans le malheur. Il a ses amis en France (cette lettre est pour toi seule ma chérie, car je n'ai pas fait partager mes angoisses aussi clairement à qui que ce soit). D'autre part, il m'est pénible d'arracher Milhaud à une existence confortable qui lui permet peut-être de se maintenir. Tu vois clairement le problème n'est-ce pas ?<sup>187</sup>

La tendresse amoureuse pour l'époux confident est resté la seule certitude permettant d'échapper au désespoir, c'est déjà ce qu'exprimait un des poèmes de *Rêves* :

---

185 Madeleine Milhaud, *Toi*

186 Neveu des Milhaud, Jean Milhaud disparut dans les camps de concentration nazis, Milhaud lui dédie *Le château du feu*, cantate sur un texte de Jean Cassou (voir dixième partie)

187 Lettre inédite de Madeleine Milhaud à Gabrielle Léon écrite à Mills College datée du 22 septembre mais sans mention de l'année, sans doute 1945 ou 1946, archives Milhaud.

Ta voix, vibration douce à mon oreille  
 Traverse en un soupir les villes, les montagnes, les fleurs,  
 les champs, les fleuves.  
 Rien n'arrête ton élan, mon écho enchanteur  
 Pour frapper et troubler le cristal de mon cœur<sup>188</sup>.

Le pays lointain est évoqué avec une intensité qui actualise une jeunesse prête à renaître, que ce soit à travers le Mistral de Provence :

[...]  
 Il est le rythme, il est la vie,  
 Mistral joli  
 Rêve de la terre<sup>189</sup>.

ou à travers les déambulations dans Paris :

[...] Poussière de Paris.  
 Averse, vent, soleil,  
 Fraîcheur du crépuscule  
 Stagnation des soirs d'or.  
 Souvenir d'amour de jeunesse, de toujours<sup>190</sup>.

Le poète perçoit aussi à travers la fleur du marronnier le symbole de la prière et du souvenir, si bien que "l'incandescente flamme" devient "le chandelier de l'âme"<sup>191</sup>. De la même manière Madeleine Milhaud justifie le titre de son poème *Confidences* en faisant entendre le "silence qui chante" lorsqu'il "flotte sur les hautes branches du chêne vert et du laurier" et que "l'oiseau caché dans la nuit lui livre son secret béni".

La symbiose du texte avec la musique est la caractéristique de cet ensemble exceptionnel. Milhaud semble avoir réussi à maintenir un équilibre qui ne sacrifie jamais l'un des termes du couple des paroles et des sons qu'on a trop souvent considéré comme antagonistes. Le poème est toujours enchâssé dans une trame musicale qui en souligne les inflexions et les intentions les plus secrètes. Dans une tonalité douloureuse, *Toi* décline toutes

---

188 Madeleine Milhaud, "*Long Disance*"

189 Madeleine Milhaud, *Le Mistral*.

190 Madeleine Milhaud, *Jeunesse*.

191 Madeleine Milhaud, *Marronniers*

les sources d'angoisse que le temps qui passe accumule dans le cœur de l'exilé. La ligne mélodique extrêmement pure et dépouillée souligne la courbe de l'arabesque construite sur la deuxième syllabe du mot "tendresse". Au mot est rendu le poids de la caresse consolante qui permet justement d'échapper au temps et au malheur :

Seu - le ta ten - dres -

se a - pai - se mon

*mf* *p* *pp*

cœur

La partie pianistique qui conclut cet épisode fait résonner dans des nuances de plus en plus douces les échos de cette tendresse inquiète et pourtant si sereine diffusée par ce couple d'exception à tous ceux qui l'ont approché



La vie de ces exilés ne s'est pourtant jamais repliée dans un confort égoïste. Il s'agissait au contraire d'affirmer qu'en dépit de l'horreur, c'est bien la générosité de la beauté recréée qui pouvait cristalliser l'émotion devant le spectacle d'un monde certes mutilé, mais pourtant prêt à renaître de ses cendres. Dans *Jeunesse*, le poète affirme la pérennité de cette époque essentielle dans la vie de chacun qui s'inscrit dans une dimension du temps qui échappe à la mort. Le compositeur ménage d'abord au piano un dynamisme rythmique et mélodique qui répond au mouvement "souple et nonchalant" indiqué en tête de partition :



Cette impulsion est presque toujours présente tout au long de la pièce, passant au piano de main droite à main gauche et soutenant quelques inflexions privilégiées de la voix. Milhaud donne ici une résonance à des mots qui célèbrent la permanence des sens, gardant intacte la sensation sauvée de l'effet destructeur du temps. La nuance piano indiquée pour toute la pièce garde à cette ultime mélodie l'atmosphère en demi-teinte qui convient à cette confiance qui n'a rien d'un triomphe tapageur mais qui douloureusement

laisse tinter les derniers accords entrant en résonance avec le "toujours" final :

Mills, Mai-Juin 1942

On peut trouver un lointain écho de ces accents lorsque Milhaud entreprendra d'utiliser les *Caroles* de Charles d'Orléans dans les années soixante :

Dans ces *Caroles*, le poète se plaint des souffrances qu'il endura pendant sa captivité en Angleterre. Il le fait avec l'élégance qui lui était naturelle et qui excluait une extériorisation trop appuyée. Milhaud a senti cette retenue dans l'expression de la douleur. Il a choisi trois *Caroles* qu'il fait chanter par un chœur mixte à quatre parties placé au centre d'un demi-cercle d'instruments solistes répartis en cinq groupes distincts, de façon à produire une musique spatiale<sup>192</sup>.

En transposant sa propre expérience dans la langue du XV<sup>e</sup> siècle du prince poète, Milhaud peut ainsi rendre indirectement un double hommage au français du pays natal et à l'anglais du pays d'accueil de ces années noires. Il n'hésite pas cette fois, malgré ses scrupules quant à la maîtrise des accentuations, à utiliser un texte que son auteur a lui-même composé conjointement dans les deux idiomes. Milhaud donne ainsi à la poésie de son épouse des échos qui rendent pleinement justice à la profondeur de son inspiration et la placent dans une tradition où l'intimité devient l'expression la plus pure des bouleversements de l'Histoire.

## 9.6. La tradition judéo-comtadine : renouvellement et continuité dans les relations poético-musicales des deux amis.

Inséparable du sentiment d'appartenance à la Provence<sup>193</sup>, élargie à une latinité bien vite étendue à un vaste univers, comme on vient de le voir, la revendication de filiation à la tradition Judéo-Comtadine fonde une complicité supplémentaire entre les deux camarades où la coloration musicale et poétique vivifie une culture commune qui prendra lentement conscience d'elle-même. Bien après la tragédie de la seconde guerre mondiale, Lunel, en s'interrogeant sur sa judaïté, voit en Darius un des premiers intercesseurs, capable d'expliquer comment "se sont dégagées progressivement les perspectives de (son) Judaïsme intérieur"<sup>194</sup> :

Enfin sur cette voie, qui était celle de mon atavisme, j'aurais bien tort de ne pas inscrire que j'avais eu dès mon adolescence un autre assistant, mais de mon âge celui-là, si bien que je préfère lui donner du camarade, avec tout ce que le mot évoquera d'une entente, la main dans la main et le cœur à l'unisson, sur l'essentiel. La profondeur de nos affinités, je l'explique aisément par ce cousinage commun à tous les Israélites d'ascendance comtadine et ne l'aura-t-on pas tout de suite deviné ? comme il s'agit de Darius Milhaud, il ne me reste plus qu'à préciser que notre accord d'ordre esthétique autant que moral remonte à cette année scolaire 1907-1908<sup>195</sup>, où nous nous étions trouvés sur les mêmes bancs de la classe

---

<sup>192</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 284

<sup>193</sup> Et encore doit-on être prudent dans ces délimitations géographiques puisque Armand Lunel déclarait : "Bien que la véritable limite géographique entre la Provence et le Comtat fût marquée un peu plus haut par les larges sablons de la Durance, c'est à partir de l'Isle seulement que j'ai eu la franche impression d'avoir enfin passé une frontière et laissé derrière moi une autre partie.[...] On met le pied sur une terre généreuse et prodigue, un beau, riche et vaste jardin qui saura satisfaire tous les sens, et plus encore, l'odorat et le goût que les autres. Le pape Clément VI disait il y a six siècles, en parlant du Comtat, avec toute la grasse componction de son latin ecclésiastique : *nostrae recreationis pomoerium*, l'enclos de nos délices" in Armand Lunel, *Carpentras ou l'âge d'or*. Revue Hebdomadaire, 5 septembre 1931, n° 36, cité par Georges Jessula

<sup>194</sup> Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme et divers inédits*, textes présentés par Georges Jessula, éditions L'Harmattan, 1993, 195 pages, p.61

<sup>195</sup> La mémoire, ici défaillante, de Lunel lui fait avancer d'un an la classe de philosophie où il retrouve Darius comme condisciple, c'est bien en juillet 1909, à 17 ans, que les deux amis passent avec succès les épreuves de la deuxième partie du baccalauréat et donc leur année scolaire commune est 1908-1909.



de Philosophie du Lycée de notre ville natale, Aix-en-Provence. De là datent nos rapports noués de musicien à poète ; et c'est depuis cette juvénile mise en équipe que nous avons toujours œuvré dans un climat d'harmonie préétablie<sup>196</sup>.

Ses amis du Groupe des Six connaissaient et respectaient cet attachement viscéral à la tradition Comtadine et Poulenc, dans l'immédiate après-guerre, en présentant au public français la production américaine de son ami exilé, rappelle ainsi les raisons de l'expatriation :

Chacun sait que Darius Milhaud, israélite du Comtat Venaissin, a dû, lors de l'invasion allemande, se réfugier en Amérique.<sup>197</sup>

Darius était très croyant<sup>198</sup>, on l'a déjà vu dans un des témoignages de son épouse. Georges Jessula confirme cet attachement à la foi du Dieu d'Israël :

La pratique de la religion juive est très exigeante, on sait que Darius Milhaud n'observait guère parmi les lois de Moïse l'exigence du Sabbat, les interdits alimentaires, ce qui ne l'empêchait pas d'être très attaché aux traditions de ses pères, célébrant la Pâque, à sa manière mais tous les ans, avec le sentiment d'une foi en Dieu, le Dieu d'Israël, très vive, et, selon le poème d'Aragon, faisant partie de ceux qui croyaient au ciel<sup>199</sup>.

La jeunesse de Milhaud à Paris et les multiples rencontres occasionnées par sa vie mondaine ne l'ont pas éloigné de la pratique de sa foi et dans ses lettres à Léo, on trouve constamment des allusions à la lecture de la Bible :

Je lis la Bible à mon réveil et le soir avant de me coucher.<sup>200</sup>

Il est heureux de rappeler à son camarade catholique qu'il lit la Bible dans la version qu'il lui a donnée :

---

<sup>196</sup> Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme ...*, opus cité, p. 105.

<sup>197</sup> Francis Poulenc, *À bâtons rompus ...*, ouvrage cité, p. 171

<sup>198</sup> "Si j'insiste sur le côté "religion israélite", c'est que je suis profondément religieux", Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, ouvrage cité, p. 24.

<sup>199</sup> Lettre de Georges Jessula du 25 V 2001, déjà citée.

Je suis très content de lire la Bible dans ta Bible<sup>201</sup>.

Le dialogue avec Léo est très instructif. On connaît les relations difficiles que le catholicisme a entretenues avec le judaïsme, on en a eu une première approche en suivant l'évolution de Claudel dans son rapport avec le jeune Milhaud. Léo sous l'influence du philosophe Blondel et du poète Jammes participe d'un catholicisme militant et pleinement assumé. On comprend ici que non seulement le texte de la Bible pratiquée par Milhaud est celui autorisé par l'Église, mais encore que c'est justement le livre, en tant qu'objet confié par l'ami lointain, qui tient symboliquement le rôle du lien affectif que la distance géographique empêche. Si bien qu'il n'est pas étonnant de trouver sous la plume de Léo, dès leurs premiers contacts, des expressions typiquement judéo-comtadines comme le mot "kaferi"<sup>202</sup> qui revient très souvent dans les échanges entre les trois amis :

Je fais des rêves très simples, kaferi, mais de quelque chose de très bon ...<sup>203</sup>

Milhaud avait, en effet, une conscience aiguë d'appartenir à une tradition culturelle et religieuse bien particulière inséparable de la Provence. Cette appartenance à la tradition juive, il l'explique par exemple à Léo lorsqu'il envisage la composition d'un *Poème Symphonique* qui "serait un Psaume, une montée douloureuse et terrible arrivant comme un grand silence et alors un thème superbe, un thème de plain-chant hébraïque"<sup>204</sup> :

C'est la base de ma religion, c'est la base de toutes nos traditions, de toutes mes traditions religieuses, que je tiens

---

200 Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris, juin 1912, archives Milhaud

201 Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Aix, août 1912, archives Milhaud

202 ce mot signifiant commun, ordinaire, entretien avec Madeleine Milhaud.

203 Lettre inédite de Léo Latil à Darius Milhaud de juin 1911, écrite à Aix, archives Milhaud.

204 Lettre inédite de Darius Milhaud à Léo Latil écrite à Paris, novembre 1912, archives Milhaud

depuis toujours et que je transmettrai le plus loin que je pourrai<sup>205</sup>.

Cette religion juive à laquelle il adhère avec naturel et simplicité, comme allant de soi, dans une filiation acceptée et revendiquée, il en partage l'écho avec son ami catholique malgré les antagonismes qui ne manquaient pas d'agiter les communautés aixoises. Pour apprécier à son juste prix cet échange calme et serein, qu'il suffise de mentionner le récit que Lunel a rapporté d'une des premières manifestations d'antisémitisme dont il a gardé le souvenir :

Quelques mois plus tard<sup>206</sup>, un jeudi vers cinq heures, je rentre avec ma mère d'une promenade aux environs de la ville<sup>207</sup> ; nous venons de passer sous la voûte du pont de chemin de fer ; derrière nous une bande de garçons de mon âge. [...] Quand ils arrivent sous le pont, ils s'arrêtent et nous les entendons crier en chœur : "À bas les Juifs !". Ma mère, qui tremble de peur et rougit comme moi d'indignation, m'a serré fortement la main. Ils se sont dispersés. Nous pressons quand même le pas : "-Les vilains ! à coup sûr des enfants du quartier noble et du Collège Catholique – murmure ma mère<sup>208</sup>.

Milhaud n'a jamais rapporté un quelconque souvenir d'une rencontre aussi désagréable, au contraire, il s'est toujours plu à parler de l'harmonie entre les différentes communautés religieuses de sa ville natale. La raison en est simple lorsqu'on sait qu'il rappelait avec fierté que la présence de la lignée dont il était issu, était attestée en Provence bien avant la destruction du Temple de Jérusalem, bien avant la conversion au Christianisme, puisque "ces Juifs de Provence se sont installés cinq à six siècles avant le Christ" et qu'ils "ne s'étaient pas installés là en peuple opprimé, en peuple errant ou chassé, mais volontairement, par libre choix "<sup>209</sup>. Il explique ainsi comment les Juifs

---

205 Ibid.

206 La scène se passe en 1903

207 C'est-à-dire Aix

208 Armand Lunel, *Les chemins de ...*, ouvrage cité, p. 59

209 Darius Milhaud, *Entretiens avec ...*, ouvrage cité, p. 24

originaires des quatre saintes communautés du Comtat<sup>210</sup> se considéraient pratiquement comme une espèce d'aristocratie qui n'hésitait pas à repousser les persécutés askenazes (fuyant les pogroms de l'Est de l'Europe) venant frapper à la porte de leurs ghettos<sup>211</sup> :

Du point de vue religieux, ils ont d'ailleurs à cette époque, réussi nombre de conversions chez les populations autochtones, en particulier les Gaulois, du fait que la religion juive est monothéiste. Plus tard ils demandèrent asile à la Papauté en Avignon, où ils s'abritèrent à la suite des menaces du roi René. Cet asile leur fut accordé et c'est cela qui leur a toujours donné conscience de leur condition particulière vis-à-vis du reste de la nation juive<sup>212</sup>.

Cette conscience d'appartenir à une communauté juive dont les traditions sont inséparables de la Provence et pour laquelle Jérusalem est bien plus à Carpentras<sup>213</sup> qu'en Palestine semble même avoir préservé Milhaud, comme nous l'avons vu ci-dessus, de toute conscience d'un sentiment de persécution, alors même que Lunel a insisté dans toute son œuvre sur les vexations et les souffrances imposées à ses "coreligionnaires" selon le vocable qu'il finit par adopter lorsqu'il prend conscience des exactions des nazis et de leurs affidés :

Leur droit d'asile, pour en être assurés, les Judéo-Comtadins eurent à le payer de plus en plus cher, et à des parties prenantes de plus en plus nombreuses et exigeantes<sup>214</sup>. [...] En vertu du Concile d'Avignon de 1326, les Juifs étaient tenus de porter, dès l'âge de treize ans, le signe d'infamie de la rouelle jaune cousue bien apparente sur le cœur et large

---

210 c'est-à-dire Avignon, Carpentras, Cavaillon et L'Isle-sur-Sorgue.

211 Cf. Georges Jessula, *Avant-propos* in Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme et divers inédits*, ouvrage cité, p. 17 "Si les Juifs ne pouvaient guère sortir du Comtat, leurs coreligionnaires ne pouvaient pas plus s'y établir. Il y eut à plusieurs reprises des épisodes douloureux au cours desquels les Juifs Comtadins s'opposèrent violemment à de petits groupes de Juifs de l'Est en quête d'un asile." Ce que signale également Milhaud p. 25 dans ses *Entretiens avec Claude Rostand* et p. 9 dans *Ma Vie Heureuse*.

212 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, opus cité, p. 24

213 en paraphrasant Lunel

214 Armand Lunel, *Juifs du Languedoc, de la Provence et des États français du Pape*, Paris, coll. Présence du Judaïsme, éditions Albin Michel, 1975, p. 74

d'au moins quatre doigts. Le Pape Clément VII, au XVI<sup>e</sup> siècle ordonna le remplacement de la rouelle par un chapeau jaune pour les hommes et pour les femmes par une cocarde de la même couleur, en provençal le *pécihoun*, le *patarassoun* ou le *guenillon* à épingle sur leur coiffure, toute contravention étant passible d'une amende de 200 écus d'or<sup>215</sup>.

À la veille des bouleversements déclenchés par le déchaînement du racisme le plus abject, Milhaud se construit une communauté judéo-comtadine qui relève grandement du "légendaire" selon la formule de Frank Langlois<sup>216</sup> :

Les populations juives du comtat venaissin [...] furent durant tout le Moyen-Âge et jusqu'à la Révolution de 1789 [...] paisibles et heureuses sous l'administration du légat du Pape dans la petite enclave que le Souverain Pontife possédait entre Avignon, Cavaillon, l'Isle-sur-Sorgue et Carpentras. [...] Dans les carrières (ou ghettos comtadins), la liturgie séphardite n'était pas sans avoir subi l'atmosphère provençale. Certains chants sacrés portaient en eux le reflet de ces vieilles farandoles dont le rythme se déroule avec la même douceur que la molle courbe des collines qui bordent l'horizon. Mais c'est surtout le folklore qui porte la marque profonde du juif et du provençal<sup>217</sup>.

Les deux amis ont été très tôt sensibles à l'interpénétration des communautés religieuses dans la ville d'Aix de leur enfance, une fusion qui remonte à la nuit des temps. Le succès de *Niccolo Pecavi* met en relief le paradoxe des familles catholiques les plus sectaires de la bonne société de la ville lorsqu'on découvre qu'elles sont héritières d'une tradition juive masquée par une conversion plus ou moins tardive :

Il reste à suivre [...] la plus étrange des métamorphoses, celle des Juifs provençaux, parmi lesquels les plus fortunés et les moins fidèles à la Loi de Moïse, qui, pour se mettre plus promptement et plus aisément à l'abri, préférèrent une conversion profitable aux risques de l'exil ; et ce sont tous ceux-là qui, repérés par les Vieux Chrétiens sous l'appellation de Néophytes ou le sobriquet ignominieux de

---

<sup>215</sup> Ibid., p. 81

<sup>216</sup> " ... sur l'histoire des "Juifs du pape", il édifia une légende idéalisée et apaisée". Frank Langlois, *Les Mythologies de D.M.*, ouvrage cité, p.94

<sup>217</sup> Darius Milhaud, in *Notes sur ...*, ouvrage cité, *La musique juive au Comtat Venaissin*, 1938, p.93 sqq.

retailons (c'est-à-dire de circoncis), formèrent sur place une espèce de caste, dont l'ascension fut si rapide et si brillante qu'elle provoqua contre eux l'hostilité générale<sup>218</sup>.

De 1924 date une petite pochade très enlevée trouvée dans les archives de Lunel et composée à Monaco alors qu'à cette époque Milhaud travaillait pour Diaghilev en composant *Le train bleu* :

Marquise de Pinto  
Ne fais donc plus la fière avec la Juiverie,  
Marquise de Pinto d'Olivar d'Almeida,  
Tes armoiries te viennent des rois de Juda <sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Armand Lunel, *Juifs du Languedoc ...*, op. cité, p. 49

<sup>219</sup> Composé à Monaco le 17 janvier 1924, inédit communiqué par Georges Jessula, Archives Lunel

is Vif

Magnus de Pinto

he

fais donc que la fiere a rec la pure rie ma fise de Pinto d'olira

lmei da B ar m i s Re v i e n n e d e z o i, d e J e u d e a

Monaco 17 Jan 1924

La vivacité du rythme impulsé par les quelques mesures préliminaires réservées au seul piano réserve un effet particulièrement réussi dans le traitement en opposition des titres de noblesse usurpés et de la véritable identité (c'est-à-dire l'ascendance juive). Alors que la ligne mélodique insiste

sur l'interminable énumération du titre et des dénominations dans deux gammes diatoniques donnant ainsi une ligne mélodique de croches ascendantes (dans des mesures qui font se succéder trois, quatre et deux temps) toujours reproduite en montant d'un ton à chaque retour, l'accompagnement pianistique répète un schéma qui joue sur un lyrisme décalé ironiquement ponctué à la main gauche par un "*portando*" pastichant le vérisme dans ses accents les plus faciles. D'autant plus que la pointe finale (sur une gamme descendante) est l'occasion d'une montée d'accords parallèles reprenant en les combinant plusieurs éléments de la mesure qui avait permis à la voix d'attaquer. C'est alors que le rythme primesautier du début réintroduit l'atmosphère désinvolte de ce que l'on doit considérer comme une épigramme musicale. La partition composée à Monaco, où, rappelons-le, Lunel demeurait alors et où il enseignait au lycée, date de l'époque où Milhaud, en relation avec Diaghilev et les Ballets russes, occupe une des premières places dans le monde de la création musicale et où il produit les partitions de Ballets qui lui vaudront de figurer parmi les grands explorateurs dans le renouveau de la musique française, avec une notoriété qui va bien au-delà des frontières hexagonales. Au milieu des multiples sollicitations du moment (les Ballets russes, les Ballets suédois entre autres), Milhaud ne perd donc pas l'occasion, lors de joyeuses retrouvailles avec son fidèle compagnon d'adolescence, d'user d'une ironie mordante pour mieux affirmer une identité et une appartenance que toute la mouvance d'extrême droite antisémite conteste sans pudeur.

En effet, il lui semblait si évident d'appartenir à ce pays méditerranéen que seule la lucidité de son épouse le convainquit du danger que les nazis lui faisaient effectivement courir, et c'est sur l'insistance de Madeleine qu'il "fallut se résoudre à fuir la France"<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Frank Langlois, *Les mythologies de D. M.*, in *Darius Milhaud, Portrait(s)*, opus cité, p. 94



Envisagée de ce point de vue bien particulier<sup>221</sup>, la collaboration des deux amis est constante dans une complicité qui leur fera découvrir la profondeur de leurs racines communes. Même si l'indifférence religieuse et l'agnosticisme d'Armand Lunel sont avérés, il n'en est pas moins vrai que Lunel a cultivé la mémoire de cette communauté très particulière et s'en est voulu l'héritier et le porte-parole. L'immense travail d'érudition et de synthèse qui lui permettra, au soir de sa vie, d'écrire la somme intitulée *Juifs du Languedoc, de la Provence et des États du Pape*<sup>222</sup> reste une référence indispensable pour qui veut comprendre cette culture bien spécifique. Dans la préface qu'il écrira pour une réédition de *Niccolo Peccavi*, il explique en quoi l'identité juive est somme toute essentielle pour comprendre la logique de toute son existence :

... et déjà donc<sup>223</sup>, je me doutais que les feux de l'Étoile de David sont plus sûrement incombustibles que ceux, dans le folklore, de la salamandre et que, même enterré sous la cendre des générations, le signe juif ne se prescrit jamais<sup>224</sup>.

N'ayant jamais oublié les moments privilégiés de ses vacances d'enfant à Carpentras, il avait eu la chance de pouvoir recueillir les souvenirs vivants et pittoresques de son grand-père maternel<sup>225</sup> dont il entretient pieusement la mémoire dans une grande partie de son œuvre sous le nom d'Abranet. Si *Esther de Carpentras*<sup>226</sup> reprend en 1925 l'un des fleurons de la production littéraire judéo-comtadine, exploitant une version transmise par l'aïeul Jacob Lunel, et permet sous la forme d'un opéra de redonner une vie nouvelle à un mythe classique, la *Couronne de Gloire*<sup>227</sup> plonge l'auditeur dans la plus pure

---

221 L'appartenance au Judéo-Comtadisme

222 op. cité.

223 Armand Lunel évoque l'année de la parution de son livre, 1926.

224 Armand Lunel, Préface à l'édition Folio de *Niccolo Peccavi ...*, Paris, Gallimard, (1<sup>o</sup> édition 1926), 1976, 252 pages, p.12

225 Erudit et collectionneur

226 Opus 89

227 1939, opus 211

tradition rituelle du Comtat. En effet, Lunel a expliqué postérieurement comment ces poèmes de Salomon Ibn Gabirol lui sont parvenus. Il rappelle qu'à Carpentras, pendant sa petite enfance, il a encore connu les tantes de son grand-père, nées sous le Premier Empire. Le jeune garçon (qu'il était alors) redoutait les visites chez ces vieilles demoiselles presque centenaires appréhendant plus que tout, le "poutoun"<sup>228</sup> rituel, contact physique avec la vieillesse, répugnant à ses yeux. Mais surmontant un dégoût que l'adulte regrette rétrospectivement, c'est au cours de la dernière visite à Anna, la dernière des tantes survivantes, tout enrubannée dans son costume de vieille provençale, qu'il recueillera un cadeau inestimable : "deux livres<sup>229</sup> de prière dans leur reliure romantique vert-olive<sup>230</sup>". L'un de ces livres porte le titre de *Prières du Jour de Kippour* et, en note Lunel donne l'explication suivante pour compléter la traduction de "Kippour" :

*Le Jour du Grand Jeûne.* J'ai conservé ces deux volumes pieusement. Le Rituel de Kippour contient le *Quelter Malchouth, Couronne du Royaume*, poème mystico-astronomique de Salomon Ibn Gabirol ; et le mécréant que je suis tandis qu'il rédige cette page, n'a pu s'empêcher de le relire dans une émouvante délectation<sup>231</sup>.

Parallèlement à cette tradition familiale des Lunel, Milhaud a insisté, lui aussi, sur ce qui, à ses yeux, a constitué l'originalité de cette communauté dont il se veut également fidèle gardien et continuateur en refusant toute identification à une culture juive qui ne respecterait pas cette particularité distinctive à l'intérieur même de la diaspora Sépharade :

---

228 "Et puis vient le moment fatal du baiser qu'il me faut subir et faire semblant de rendre. –Pichot ! fai nou un poutoun ! (Petit ! Fais-nous une bise !)" Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme et ...*, ouvrage cité, p. 72

229 *Prières des Jours de Rosch-Haschana, à l'usage des Israélites du Rite Portugais, traduites de l'Hébreu par Mardochee Venture*, 1845 et du même auteur et à la même date *Prières du Jour de Kippour*.

230 Armand Lunel, *Les chemins de mon judaïsme et...*, ouvrage cité, p. 73

231 Ibid.

Aix a été la dernière citadelle de la liturgie comtadine. [...] On y chantait le rite comtadin le plus pur. Il y a une cinquantaine d'années environ, un ministre-officiant alsacien y fut nommé : mais il dut apprendre, et combien vite, les airs comtadins. Aujourd'hui, la prononciation provençale a presque disparu [...], l'officiant bénévole qui vient les jours de fête de Marseille est un séphardim, mais pas un comtadin.

J'ai vu l'élément comtadin de la communauté d'Aix diminuer, par la mort des vieux et, hélas ! l'indifférence religieuse de la plupart des jeunes générations. Mais à mesure, un autre élément arrivé vers 1900 n'a cessé d'augmenter : ce sont les juifs d'Algérie, assez nombreux à Aix, et actuellement en majorité au temple. Il y a quelques années, ils firent une petite offensive pour imposer leurs chants, mais les derniers comtadins résistèrent encore<sup>232</sup>.

*La couronne de gloire* symbolise donc doublement l'appartenance des deux artistes à cette culture commune et à une création poético-musicale originale. Pour Lunel, c'est une façon de rendre hommage à la fidélité que les femmes de la Carrière<sup>233</sup> carpentrasienne ont su maintenir pour garder la mémoire des Juifs entassés dans le ghetto. La survivance de cet univers disparu avec l'émancipation des juifs au moment de la Révolution française, est animée par ces figures hautes en couleur, qu'il fait revivre dans le recueil de nouvelles *Jérusalem à Carpentras*, en particulier dans le personnage de la tante Sara de *Et s'il n'en reste qu'une* :

Une impasse sans nom ! Il vous faudrait le courage d'aller voir ; car ces deux murs si rapprochés que vous les toucheriez en étendant les bras, et si hauts, si noirs que vous ne saurez pas si ce sont ceux d'un lazaret ou d'une prison, cette ombre moite à peine hantée par quelques chats faméliques, ces flaques d'eau croupissante et ces détritrus depuis longtemps fossilisés sont le seul vestige aujourd'hui de l'extravagante cité de misère et de rêve où les Judéo-Comtadins subirent, autant de gré que de force, une quarantaine de plusieurs siècles. Et c'est donc là que mon arrière-grand'tante était venue au monde, là qu'elle avait grandi, là que depuis plus de cinquante ans elle s'obstinait à vieillir<sup>234</sup>.

---

232 Darius Milhaud, *Notes sur ...*, op. cité, p.94 sq.

233 Nom du ghetto dans les États du Pape

234 Armand Lunel, *Et s'il n'en reste qu'une*, in *Jérusalem à Carpentras*, op. cité, p. 99

Pour Milhaud, la composition de *La couronne de gloire* avait une charge émotive supplémentaire dans la mesure où elle constituait un hommage à la lignée paternelle dans son rapport avec la religion juive de rite comtadin :

Depuis l'inauguration du temple d'Aix-en-Provence en 1840, au cours de laquelle un discours dont je possédais une copie avait été prononcé par mon arrière-grand-père, successivement mon grand-père et mon père avaient assumé la charge d'administrateur de ce temple et je désirais composer une cantate pour son centenaire. Comme Aix fut le dernier bastion du rite comtadin, je mis en musique trois pièces qui appartenaient à cette liturgie et qu'Armand Lunel m'avait procurées et traduites : celle pour les âmes des persécutés, celle pour le jour de réclusion, celle pour le pape (en tant que souverain). J'intercalai entre chacune d'elles un fragment d'un grand poème mystique de Gabirol, dans la traduction de Mardochee Venture (qui publia des livres de prières à l'usage des israélites français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle)<sup>235</sup>.

La charge affective est donc très grande, que ce soit pour Milhaud ou pour Lunel, dans tous les travaux sur les textes liés à la tradition Judéo-Comtadine. La complicité entre les deux amis s'en trouve renforcée et affermie. Cette imprégnation va bien au-delà des textes liturgiques ou à connotation religieuse, c'est véritablement le prisme à travers lequel est vécue, tout particulièrement pour le compositeur, la tradition juive. En effet, ce sentiment d'appartenance à une lignée israélite particulière est si forte chez le musicien qu'il va même jusqu'à "truquer" des textes poétiques écrits en yiddish<sup>236</sup> pour leur donner une coloration provençale :

Je viens d'harmoniser trois chants populaires juifs dont les mélodies sont admirables. Je les ai trouvés dans un recueil de "l'Est". C'est en yiddish. Je vais tâcher de les truquer et de les faire traduire en provençal<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, ouvrage cité, p. 215, à cause de la guerre cette œuvre ne sera créée qu'en 1954 à Bruxelles.

<sup>236</sup> Ces textes avaient été découverts et proposés à Milhaud par Marya Freund, une des dédicataires de l'œuvre, entretien avec Madeleine Milhaud.

<sup>237</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 2 février 1925, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, op. cité, p. 199.

Plus tard, à la fin du même mois un Darius malicieux est fier d'annoncer à son correspondant et fidèle propagandiste :

Mon cher Paul, Une surprise pour toi ! Veux-tu ajouter à ton concert du 16 :

Trois chants populaires d'Israël (1925) – Darius Milhaud (Première audition) :

I – La séparation

II – Berceuse

III – Chant hassidique

Mme Marya Freund

Au piano : l'auteur

Tralala <sup>238</sup>

Ces trois mélodies seront complétées par trois autres<sup>239</sup> pour constituer la série de six publiées et données en première audition à Paris en mars de la même année. C'est Milhaud lui-même qui a souligné l'inextricable unité des inspirations sacrées et profanes s'inscrivant dans une sensibilité hébraïque où jamais le juif comtadin ne laissera oublier son originalité. En voyage aux USA, dans une réflexion annexe d'une lettre destinée à Paul Collaer, Milhaud s'amuse de sa position de juif comtadin invité à monter en chaire dans l'église de Saint Mark pour parler du Groupe des Six et d'Erik Satie :

Le représentant du ghetto de Carpentras avait bien le fou-rire<sup>240</sup>.

C'est précisément cet attachement à la culture Judéo-Comtadine qui conduit à s'interroger sur le caractère "juif" de l'œuvre de Milhaud. Pour Jeremy Drake, cette composante juive se révèle avant tout dans un état d'esprit qui prône l'ouverture à autrui, une atmosphère de tolérance et de curiosité :

---

<sup>238</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 27 février 1925, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, ouvrage cité, p. 201

<sup>239</sup> *Le chant du veilleur, Chant de délivrance, Gloire à Dieu*

<sup>240</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 13 janvier 1923, in Paul Collaer, *Correspondance avec ...*, ouvrage cité, p.120

Bien qu'il ne fût jamais un juif strictement orthodoxe et pratiquant, Milhaud était fier de son ascendance et écrivit beaucoup d'œuvres pour des textes juifs (y compris l'opéra *David*), bien que l'héritage musical juif ait peu ou (même) aucune signification pour discuter de sa musique. Néanmoins, il n'est pas extravagant de voir l'héritage juif de Milhaud dans l'adoption de tant d'influences, paraissant souvent incongrues, (et dans) l'adaptabilité de son style –révélée aussi par ses longues installations dans des pays étrangers, notamment au Brésil et aux États Unis, et dans cette robustesse et équanimité de caractère à la fois en lui-même et dans sa musique. C'était certainement cela que Claudel admirait et aide à comprendre l'amitié profonde et par ailleurs improbable entre un Catholique Romain et un Juif Provençal<sup>241</sup>.

De façon beaucoup plus tranchée, Aaron Copland parle d'une "connotation profondément nostalgique" dans la musique de l'auteur de *La liturgie Comtadine* et comme ce "n'est partagé par aucun de ses confrères français, (ceci) doit être considéré comme un signe de l'héritage juif de Milhaud"<sup>242</sup>. L'arrivée du musicien aux USA pendant la guerre permet à Copland de préciser son propos :

Sa judaïté a été longtemps corrigée par une approche française des choses. Néanmoins sa subjectivité, sa violence, et son sens affirmé de la logique (comme le montre son usage strict de la polytonalité) sont des indices qui [témoignent] de la survivance en lui de l'esprit juif. Sa musique peut-être tout à fait française quand elle est gaie et enlevée. Dans cette veine d'inspiration, sa prédilection pour de simples

---

<sup>241</sup> Jeremy Drake, *The Operas of D.M.*, ouvrage cité, p.18 : "Though never a strictly orthodox, practising Jew, Milhaud was proud of his ancestry and wrote many works to Jewish texts (including the Opera *David*), though the Jewish musical heritage has little or no significance for a discussion in his music. Nonetheless it is not fanciful to see Milhaud's inheritance in his eclectic absorption of so many, often seemingly incongruous, influences, his adaptability of style –brought out also by his lengthy residences in foreign countries, notably Brazil and the USA, and in that robustness and solidity of character both in itself and in his music. It was certainly this that Claudel admired and helps to account for the otherwise unlikely deep friendship between a strict Catholic and a Provençal Jew".

<sup>242</sup> Marion Bauer, *The musical quarterly*, avril 1942, vol.XXVIII, n° 2, New York, G. Schirmer, Inc. p. 139, "Aaron Copland in his book *Our new music* speaks of "a deeply nostalgic connotation" in Milhaud's music, which, because it is shared by none of his french *confrères\**, he takes to be "a sign of Milhaud's Jewish Inheritance". \*en français dans le texte.

airs à connotation folklorique et des rythmes bien marqués est manifeste<sup>243</sup>.

Cette dualité prolonge les propos de Milhaud sur la coexistence dans son œuvre des "voies parallèles" entre lesquelles il serait vain de chercher cohérence ou continuité ; Antonio Braga suggère, lui aussi, qu'il faut en chercher l'origine dans l'héritage juif, faisant coexister une fragilité intérieure et une exubérance extérieure que nous avons maintes fois constatée dans l'approche et le choix des poètes avec lesquels Milhaud a travaillé :

Les Juifs sont quelque peu des gitans, des tziganes de haut niveau et leur âme est désormais imprégnée (depuis des temps) ancestraux de nostalgie, de tristesse, d'un besoin désormais impossible à assouvir de compréhension et de tendresse. Et comme antidote à un tel fléchissement spirituel, dangereux lorsqu'il se trouve en contact avec le monde, ses laideurs et ses désillusions : une clarté des idées pour réaliser sa propre personnalité, ses propres approches du monde des affaires et du commerce. De ce dualisme entre une intériorité souffrante et une extériorité cynique, naît l'âme juive, le tout noyé dans un bain de mysticisme, créé par l'attachement aux livres sacrés de la Bible qui sont l'orgueil, le métronome auxquels s'attache l'âme juive<sup>244</sup>.

C'est justement cette identité juive qui s'est approfondie dans les épreuves de l'exil et la confrontation directe avec les persécutions qui pourrait donner la clef d'une création où la poésie trouve sa place et sa raison d'être :

---

<sup>243</sup> Ibid. "His Jewishness has long been tempered by the French point of view. Nevertheless his subjectivism, his violence and his strong sense of logic (as displayed in his strict use of polytonality) are indications that the Jewish spirit is still alive in him. His music can be quite French when it is gay and alert. In this mood his love for simple folklike tunes and clear-cut rhythmus is apparent"

<sup>244</sup> Antonio Braga, *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 10 : "I Ebrei sono un pò degli zingari, dei gitani ad alto livello ed il loro animo è ormai ancestralmente impregnato di nostalgia, di tristezza, di un bisogno ormai inappagabile di comprensione e di tenerezza. E, come antidoto a tale cedimento spirituale, pericoloso a contatto col mondo e le sue brutture, i suoi disinganni : una chiarezza di idee nel realizzare la propria personalità; i propri approcci col mondo degli affari e dei commerci. Da questo dualismo, una intimità sofferente ed una esteriorità cinica, nasce l'anima ebraica; il tutto sommerso in un bagno di misticismo, creato dell'attaccamento ai libri sacri della Bibbia, che sono l'orgoglio, il metronomo a cui si lega l'anima ebraica".

Toutefois, si la religion juive [...] a été la source de grosses mésaventures pour le compositeur français, elle lui a donné aussi – et ceci est bien plus important pour l'appréciation de son art – un arrière-fond poétique, elle lui a offert un langage et une manière de s'exprimer en musique d'un intérêt tout particulier<sup>245</sup>.

Certes, il peut sembler dangereux et quelque peu aléatoire de vouloir ramener la judaïté en musique à des "considérations ethniques ou psychologiques étrangères à la question"<sup>246</sup> ; en effet on peut se demander comment "jeter dans le même sac" Felix Mendelssohn, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Ernest Bloch et Darius Milhaud au nom d'un expressionnisme typiquement juif comme le préconise Boris de Schloezer<sup>247</sup>. En rappelant que la tradition musicale juive est avant tout une tradition orale, organisée pour les askenazes dans les pays rhénans à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, mais jamais fixée pour la pratique sephardie<sup>248</sup>, Léon Agazi insiste sur les limites d'une classification sujette à caution :

Ces classifications n'ont du reste, en ce qui concerne la musique, rien de très rigoureux. Ainsi la liturgie que l'on chantait naguère dans les vieilles communautés françaises du Comtat Venaissin (actuellement en voie de disparition) chères à Darius Milhaud n'était ni séfardie ni askenazie, mais comtadine<sup>249</sup>.

Et Léon Agazi d'expliquer cette disparité par la fragilité de la tradition orale et le poids des influences étrangères. Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, le chant synagogal est en danger, car n'est reconnue aucune autorité supérieure apte à freiner les déviations et restaurer ce qui a été dégradé. Léon Agazi ne voit, pour la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle que deux réussites dans le

---

<sup>245</sup> Ibid. p. 10, Se tuttavia la religione ebraica [...] è stata fonte di enormi disavventure per il compositore francese, gli ha anche – e questo è ben più importante ai fini della valutazione della sua arte – dato un sottofondo poetico, gli ha offerto un linguaggio ed un modo di esprimersi musicalmente di particolare interesse.

<sup>246</sup> Léon Agazi, *La tradition musicale juive*, in *La Revue internationale de Musique*, N° 10, Printemps-Été, 1951, p. 377

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> Ibid., p. 381



renouvellement de la musique composée pour la synagogue : la double commande à "deux compositeurs juifs notoires - Ernest Bloch et Darius Milhaud - d'écrire chacun un *Service Sacré* (l'expression est anglaise et américaine)<sup>250</sup> :

Ces deux partitions, noblement conçues et solidement charpentées, sont d'une classe à laquelle ne nous avaient pas accoutumés les auteurs modernes de musique liturgique juive.<sup>251</sup>

Mais ces services sacrés ne sont utilisés que dans les seules synagogues "réformées" ou "libérales" car le caractère concertant "ne cadre pas avec les possibilités ordinaires des maisons de prières juives" et ces "œuvres ne s'insèrent pas complètement dans la ligne traditionnelle"<sup>252</sup>.

Milhaud a expliqué très clairement son approche des textes sacrés. On connaît son profond sentiment religieux, rien de moins théâtral ou ostentatoire chez lui. Ne disait-il pas à Léo Latil :

Je déteste qu'on fasse de la littérature avec les sentiments religieux ... Le sentiment religieux se passe bien de littérature ... et puis je n'aime les réunions religieuses qu'en famille, l'art et surtout la littérature n'ont rien à y voir.

Claude Rostand suggère de distinguer dans les œuvres religieuses du juif comtadin deux séries : d'une part celles d'inspiration sacrée mais sans destination rituelle, d'autre part les œuvres expressément destinées au culte. Le compositeur accepte cette distinction et tient à préciser :

Justement dans les œuvres de la première catégorie, je m'exprime en toute liberté, je veux dire en utilisant des idées musicales originales qui me paraissent correspondre à l'expression du texte. Tandis que pour les œuvres destinées à être utilisées au temple au cours de cérémonies cultuelles, il m'arrive d'emprunter des éléments au vieux fonds musical liturgique, exactement comme cela se produit pour certains

---

249 Ibid.

250 1937 - Ernest Bloch pour la synagogue de la rue de la Victoire  
1947 - Darius Milhaud pour le Temple Emanu-El, San Francisco

251 Léon Agazi, *La tradition ...*, p. 384

252 Ibid.

compositeurs de la jeune école des organistes français, Duruflé, Litaize, Jehan Alain, Langlais ... qui empruntent certains éléments thématiques, certains dessins mélodiques au grégorien, et les utilisent dans une couleur, un éclairage personnels<sup>253</sup>.

On comprend alors comment Milhaud, dans un contexte chrétien, pour la confession catholique, aborde des textes de la Bible dans les traductions de Claudel ou même dans la version de la Vulgate. Lorsqu'il tire de la deuxième musique de scène de *L'Annonce faite à Marie* cinq prières pour voix et orgue, il suit avec beaucoup d'application la ligne mélodique (qui diffère du "substrat" grégorien) donnant ainsi au comédien- chanteur un guide vocal qui est du même secours que celui proposé aux fidèles pour la cérémonie religieuse catholique où Claudel a puisé son texte :

Ant.  
1.  
S Al-ve, Re-gi- na, máter mi-se-ri-  
córdi- æ : Vl- ta, dulcé- do, et spes nó-

La version de Milhaud renouvelle la mélodie tout en restant très proche d'une atmosphère de "Moyen-Âge de convention", comme Claudel le mentionne dans le Prologue de son drame<sup>255</sup> :

<sup>253</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec ...*, op. cité, p. 150

<sup>254</sup> *Paroissien Romain*, Chant grégorien extrait de l'édition vaticane et des livres de Solesmes, Paris, 1922, édit. Desclée and Co., p. 159

<sup>255</sup> Claudel, *Théâtre*, Paris, éditions NRF, bibliothèque de la Pléiade, 1948, tome II, 1336 pages, p. 11

à l'orgue 8<sup>a</sup> bassa -----,      Sai - ve Re -  
Fonds doux 8      Fonds doux 8  
Fonds et Anches 8, 4  
Mixtures

gi - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ

256

L'imprégnation religieuse est donc inséparable d'un enracinement familial et géographique, innervé par des amitiés qui vont bien au-delà du milieu strictement Judéo-Comtadin. La persistance de l'utilisation des Psaumes et des textes bibliques dans les compositions les plus diverses traduit une volonté de chanter une parole qui ouvre sur le sacré. Les différentes versions et traductions qu'il utilise, que ce soit le texte de la Vulgate pour les moines bénédictins de Mount Angel dans L'Oregon<sup>257</sup>, les adaptations de Claudel<sup>258</sup>, la version anglaise du Livre de Job<sup>259</sup> ou des Proverbes<sup>260</sup>, les textes en hébreu<sup>261</sup> ou le montage d'après le Cantique des Cantiques<sup>262</sup>, marquent cette omniprésence de l'inspiration biblique où

256 *Cinq prières pour chant et orgue (ou piano) op. 231c*, éditions Heugel, Paris, 1946

257 *Trois psaumes de David*, op. 339 pour chœur mixte, 1954

258 *Psaume 126*, op. 72 pour chœur d'hommes, 1921

259 *Cantata from Job* op. 413, voix soliste, chœur et orgue, 1965

260 *Cantata from Proverbs* op. 310, chœur de femmes

261 par exemple *Borechou-Schema Israel*, op. 239 pour cantor, chœur mixte et orgue, 1944

262 *Cantate nuptiale*, d'après le Cantique des Cantiques, op. 168, 1937

justement important plus la portée universelle et les échos d'harmonie entre les communautés religieuses que la fidélité à la lettre d'un texte hébreu dont Milhaud ne possédait que quelques rudiments.

Les relations avec la papauté traduisent de façon exemplaire cette vision très judéo-comtadine d'envisager les relations entre les communautés juives et chrétiennes. Alors qu'il envisageait de dédier la *Prière pour le pape* (deuxième morceau de *La couronne de Gloire*<sup>263</sup>) à Pie XII en 1939 et que tout le rituel d'une publication luxueuse avait été observé pour solenniser cette dédicace<sup>264</sup>, les événements tragiques et l'exil ont empêché que ne se réalise ce qui était dans la continuité de la tradition comtadine, puisque "les Judéo-Comtadins reconnaissaient le pape comme un souverain, à qui ils devaient asile et sécurité comme témoins et détenteurs des Anciennes Écritures"<sup>265</sup>. La connaissance en Amérique des silences de Pie XII le feront renoncer à cet hommage<sup>266</sup>. Ce n'est qu'avec le texte de l'Encyclique de Jean XXIII que la ferveur œcuménique trouvera son épanouissement. Même si l'idée de "collaborer avec un pape" lui parut "insensée"<sup>267</sup>, le compositeur a été profondément impressionné par un texte qui "dévoilait l'injustice dans notre société et soutenait toutes les théories qui [lui] étaient chères"<sup>268</sup> :

Soutenu par les sentiments de ce grand patriarche qui critiquait avec véhémence la discrimination, le racisme, l'injustice, l'atteinte à la liberté, les armes atomiques, et exprimait avec ferveur un désir de paix universelle, je composai *Pacem in Terris* entre le 7 juillet et le 6 août 1963<sup>269</sup>.

---

263 cf ci dessus

264 Armand Lunel, *Mon ami ...*, ouvrage cité, p. 95

265 ibid. p. 94

266 Note de Georges Jessula dans le texte d'Armand Lunel, *Mon ami ...*, ibid.p. 95

267 Darius Milhaud, *Ma vie ...*, ouvrage cité, p. 279

268 ibid.

269 ibid. p. 280

Le représentant du "ghetto de Carpentras"<sup>270</sup> aura ainsi l'occasion de méditer sur la volonté commune de dialogue interreligieux lors de deux cérémonies officielles où la hiérarchie catholique lui rendra hommage : à Notre Dame de Paris pour le huitième centenaire de la cathédrale et au Vatican lors du concert œcuménique organisé à la demande de Paul VI. Au-delà des mots, reste l'image d'un Darius Milhaud surpris par son épouse dans la cathédrale parisienne en train de serrer de sa main droite celle des prélats venus le féliciter alors que sa propre main gauche reprenait derrière son dos le vieux geste conjuratoire des judéo-comtadins en présence de représentants de l'Église, geste si bien décrit par Lunel dans *Jérusalem à Carpentras*<sup>271</sup>.

Ultime témoignage de l'attachement de Milhaud pour cette liturgie contadine, une composition de 1973 pour quatuor à cordes qui derrière un titre somme toute bien neutre<sup>272</sup> dissimule un hommage fervent à la tradition religieuse bien particulière à laquelle il appartient. En effet, le sous-titre précise que ce quatuor est construit *sur des thèmes liturgiques du Comtat Venaissin*. Le dix-huitième Quatuor, dernier de la série projetée dans le Numéro 2 du *Coq* de juin 1920, était dédié *à la douce mémoire de mes parents*. Ce quatuor *Études* qui se place délibérément en dehors d'une série peut donc se comprendre comme une parenthèse qui se referme et où les années de jeunesse dans un monde irrémédiablement disparu, avec toute la ferveur complice d'Armand Lunel, résonnent encore dans la revendication d'une sensibilité irréductible à une "normalisation" à laquelle Milhaud a toujours échappé par quelque côté.

---

<sup>270</sup> cf. la lettre à Paul Collaer déjà citée

<sup>271</sup> Souvenir de Madeleine Milhaud à l'occasion de l'exécution de *Pacem in Terris* à Notre Dame de Paris

<sup>272</sup> *Études*, op. 442

## 10 Les engagements : une œuvre en prise avec son temps, à la découverte de l'œuvre de Jean Cassou.

### 10.1 Un texte inspirant : le recueil des 33 sonnets écrits au secret.

Éloigné du territoire français pendant toute la guerre, Milhaud a eu beaucoup de mal, et ceci, bien évidemment, malgré lui, à suivre la vie intellectuelle et artistique française. Alors que toute la période de l'entre-deux guerres avait occasionné un contact permanent avec la vie artistique et la poésie vivante, brusquement ce climat de découvertes et de rencontres s'est trouvé interrompu par les circonstances. Ce qui ne veut pas dire pour autant que le commerce quotidien avec la parole poétique se soit interrompu. Pendant sa vie entière, malgré ses multiples occupations, le compositeur a toujours réussi, comme il le dit lui-même, à "voler du temps d'abord en faveur de la poésie. Je lis beaucoup de poésie"<sup>1</sup>. Pendant l'exil, le département français du collège de Mills et sa bibliothèque ont permis de nourrir ce besoin incessant de lecture et de contact avec ce que la langue maternelle peut avoir de plus précieux et de plus secret :

[...] Nous menons la vie universitaire américaine, c'est-à-dire loin de toute mondanité. Les bibliothèques admirables que l'on trouve dans tous les collèges américains sont pour nous une source de réconfort.[...]<sup>2</sup>

Son épouse Madeleine entretenait ce climat par ses lectures incessantes :

Hélas! je ne peux tout lire. Il est vrai que je suis très aidé en ce domaine par ma femme, surtout pendant nos soirées californiennes souvent solitaires. Comme elle lit énormément, il y a bien des livres qu'elle me raconte, d'autres dont elle me lit les passages essentiels<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, op. cité, p. 121

<sup>2</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer écrite à Mills en novembre 1944, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, op. cité, p. 378

<sup>3</sup> Darius Milhaud, *Entretiens ...*, op. cité, p. 122

Il n'oublie pas d'évoquer par ailleurs une activité culturelle inlassable qui a toujours nourri sa vie familiale :

[...]L'été nous avons ici à Mills une session de six semaines avec une Maison française. Mady<sup>4</sup> y enseigne la diction, l'histoire du théâtre et met en scène une pièce française. Malheureusement son activité dans ce domaine est limitée à l'été.[...] Les bibliothèques la sauvent, car elle lit beaucoup, et travaille à San Francisco à l'American Relief for France, pour les envois de vêtements. À la Maison française, il vient toujours un écrivain. Nous avons eu deux fois Maurois, et aussi Julien Green. Nous les aimons bien tous les deux.[...]<sup>5</sup>

Mais la soif de découvertes, la recherche de nouveaux talents dans la patrie lointaine avaient trouvé leurs limites dans l'éloignement qui ne pouvait permettre de contact qu'avec les œuvres (qu'elles soient récentes ou plus anciennes) déjà consacrées. La relecture des poètes de la Renaissance témoigne de ce besoin de retrouver les sources de la création artistique qui maintient vivant le lien avec la France meurtrie<sup>6</sup>. On en a un autre témoignage si l'on se souvient qu'au moment de quitter l'Europe, c'est à la poésie que Milhaud a eu doublement recours aussi bien dans la conférence de Lisbonne que dans le plus intime de ses lectures de chevet.

Si, globalement, les poètes ont pris une part importante dans les mouvements de Résistance, s'ils ont souvent couru d'énormes risques qu'ils payèrent trop souvent de leur vie<sup>7</sup>, c'est qu'ils ont, dans l'ensemble, vécu avec dignité et honneur<sup>8</sup> cette période douloureuse et amère de l'histoire de notre pays :

---

<sup>4</sup> Surnom affectueux de Madeleine Milhaud, épouse du compositeur.

<sup>5</sup> Lettre de Darius Milhaud à Francis Poulenc écrite à Mills le 17 février 1945, in Francis Poulenc, *Correspondance ...*, op. cité, p. 583

<sup>6</sup> 1941, op.233, *Quatre chansons de Ronsard*.

<sup>7</sup> pensons par exemple à Louis Aragon, René Char, Paul Éluard, Pierre Emmanuel, Claude Roy ou Robert Desnos.

<sup>8</sup> un Paul Gérauld est l'exception qui confirme la règle !

Sans doute le public à la Libération eut-il un mouvement de reconnaissance pour tous les écrivains qui n'avaient pas mis leur plume au service de l'ennemi ; mais les poètes y avaient une place de choix, précisément parce que la poésie qui renouait avec la grande tradition nationale, depuis les origines, apparaissait comme nouvelle et accordée à l'âme de la nation enfin libre<sup>9</sup>.

Cette production poétique fut la plupart du temps clandestine et Milhaud ne pouvait guère en avoir connaissance, éloigné qu'il était par des milliers de kilomètres alors que tous les moyens de communication étaient perturbés ou inexistantes et que revues et éditions publiaient dans l'ombre des réseaux de Résistance<sup>10</sup>. Cette "floraison poétique" est difficile à définir et dans les polémiques qui ont suivi la Libération la notion même de "poésie de la Résistance" est récusée en tant que double trahison, de la poésie tout d'abord et de la Résistance ensuite :

Rétablissons les perspectives vraies. Il n'y a pas de "poésie de la Résistance". On veut suggérer l'idée d'une poésie d'une nature particulière, surgie après 1940, sous le coup de l'occupation et disparaissant avec elle au lendemain de la Libération, sorte de parenthèse dans l'histoire de la poésie française. Une ride en quelque sorte à la surface de la poésie pure, un instant atteinte par les remous d'un événement historique, et l'agitation de quelques aventuriers aujourd'hui, Dieu merci, écartés de l'armée ou dissous dans une société enfin revenue à ses traditions. La poésie aux poètes et la politique aux politiciens.

Ne nous laissons pas prendre au piège d'un mot trop chargé de signification, il y a quelques années pour tant d'entre nous. Parler de "poésie de la Résistance", c'est diminuer la Résistance et rabaisser la poésie. Il y a eu une poésie qui, dans la France trahie, occupée et meurtrie, retrouva d'un coup sa grande fonction traditionnelle et fut la conscience du

---

<sup>9</sup> Jacques Gaucheron, "Un grand moment de la poésie française", in revue *Europe*, N° 543-544, *La Poésie et la Résistance*, Juillet-août 1974, p. 15

<sup>10</sup> comme les *Éditions de Minuit* et comme les revues *Fontaine*, *Confluences*, *Messages* ou *Poésie*, par exemple (cf. in *Les poètes de la revue Fontaine*, "Sur le seuil" de Max Pol Fouchet, p. 28, *Revue Poésie* 1, N° 55 à 61, sept. Nov. 1978)



peuple soulevé contre les traîtres, les envahisseurs et les assassins<sup>11</sup>.

Certes, la fin de la guerre permet une diffusion de ces textes dont toutes les histoires littéraires se plaisent à noter l'ampleur et la popularité. Les lectures publiques devant des auditoires extrêmement vastes firent connaître une production jusque-là occultée et persécutée. Et, s'il faut parler d'honneur des poètes (ce sera le titre d'un recueil fameux regroupant les textes des poètes résistants), on se doit d'évoquer avant tout la figure discrète et admirable de Jean Cassou pour qui les épreuves de la guerre ont fait éclore une parole poétique aussi exigeante qu'essentielle. Son recueil de sonnets, écrits dans des conditions exceptionnelles comme nous le verrons bientôt, parut en novembre 1944 dans un volume "en tous points conforme à celui publié par les "Éditions de Minuit" sous l'oppression aux dépens de quelques lettrés patriotes"<sup>12</sup>. Il fut repris ensuite en janvier 1946 *par Les Cahiers du Rhône*<sup>13</sup>. Ces publications, qui ont suivi immédiatement le départ des armées nazies du territoire français, ont permis à Milhaud d'avoir connaissance de textes qui l'ont immédiatement bouleversé :

J'ai composé aussi quelques mélodies<sup>14</sup> : *Rêves, Cinq Prières, Poèmes de Supervielle, Les Chants de Misère* de Camille Paillard, et *Six Sonnets écrits au secret* de Cassou pour chœurs *a cappella*. De tous les poèmes de la Résistance, ces sonnets m'ont touché le plus profondément, car, nés des

---

<sup>11</sup> Jean Pérus cité par Jacques Gaucheron, "Un grand moment de la poésie française", article cité.

<sup>12</sup> notice de Florence de Lussy, in *Jean Cassou, un musée imaginé*, catalogue d'exposition (mars-juin 1995) sous la direction de Florence de Lussy, B.N.F. Paris, 1995, p. 163

<sup>13</sup> Les cahiers du Rhône, série rouge, n° 64 (XVI), éditions de La Baconnière, Neuchâtel, janvier 1946.

<sup>14</sup> Milhaud dans ce chapitre final de *Notes sans musique* en 1947 (premier titre de *Ma Vie Heureuse*) récapitule les œuvres écrites pendant l'exil américain.

circonstances, ils possèdent des qualités de permanence comme les plus belles pages de la poésie classique<sup>15</sup>.

Cette liste de compositions écrites sur des textes poétiques, témoigne d'un Milhaud qui, de sa lointaine Californie, ressentait intensément une véritable fringale<sup>16</sup> de contacts pour les productions littéraires et musicales, demeurées inaccessibles pendant les quatre années d'occupation. On trouve par exemple dans sa correspondance avec Francis Poulenc plusieurs lettres où il se renseigne sur l'attitude des musiciens amis pendant la guerre et sur les productions dont il n'a pas encore eu connaissance. L'auteur des *Mamelles de Tirésias* lui répond avec beaucoup de détails et de précisions :

[...]

Tu imagines ce que nous avons vécu pendant quatre ans. Que serais-tu devenu si tu étais resté parmi nous ! Dieu merci tu l'avais prévu d'avance. Le nombre de déportés, de fusillés est hélas incommensurable. Il a fallu bien de la souplesse pour éviter les embêtements sans rien donner en échange. Dans le domaine musical, ces messieurs verts ont été moins atroces que pour les écrivains et relativement on a fait ce qu'on a voulu. Presque tous les musiciens ont été bien et se sont groupés du bon côté. [...]

Cocteau a été un peu léger, mais Eluard et Aragon l'ont dédouané. Je tenais à mettre les choses au point et couper court aux divers canards.

[...] <sup>17</sup>

C'est donc dans ce climat que le compositeur en résidence à Mills découvre ce fameux petit recueil de poèmes dont on vient de parler, publié aux éditions de Minuit, sous le nom d'un certain Jean Noir avec une préface d'un certain François La Colère. La Libération permet de donner aux auteurs leurs véritables identités et derrière les noms de guerre, Milhaud découvre

---

<sup>15</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, op; cité, p. 239

<sup>16</sup> C'est l'expression dont s'était servi Armand Lunel pour évoquer leur soif de lectures poétiques pendant leur jeunesse aixoise.

<sup>17</sup> Lettre de Francis Poulenc à Darius Milhaud écrite à Londres le 3 janvier 1945, Francis Poulenc, *Correspondance*, op. cité, p.577

deux personnalités qu'il a fréquentées avant 1939 : d'une part Louis Aragon comme préfacier, et d'autre part Jean Cassou en tant que poète. Louis Aragon avait joué les intermédiaires entre le parti communiste et le compositeur pour que celui-ci participe à Arles à un congrès d'écrivains et d'artistes au moment du Front Populaire<sup>18</sup>. Si la guerre a fait d'Aragon le grand poète "patriote" que l'on sait, le nom de Jean Cassou en tête de ce recueil de sonnets avait de quoi surprendre. Ce qu'on pouvait savoir jusque-là de Jean Cassou orientait la curiosité vers un romancier, chroniqueur poétique des *Nouvelles littéraires*, inlassable défenseur de la cause des Républicains Espagnols et pourfendeur des dangers du fascisme sous toutes ses formes. Jean Cassou et Darius Milhaud s'étaient connus et fréquentés dans les années trente d'autant plus que le contact avait été facilité par la carrière d'Ida Jankélévitch, pianiste et par ailleurs femme de Cassou. Jouant à deux pianos avec Marcelle Meyer, elles avaient commandé et créé *Scaramouche* en 1937 au temps de l'Exposition<sup>19</sup>. "Nous l'avons connu, ma femme et moi encore ingambe"<sup>20</sup> explique Cassou lorsqu'il évoque cette période et la création de ce célèbre morceau pour deux instruments. Les activités militantes de Cassou, ses responsabilités au cabinet de Jean Zay pendant le premier gouvernement de Front Populaire, comme la participation de Milhaud aux spectacles collectifs de ces années d'espoir et d'enthousiasme avaient fait que les deux familles s'étaient rencontrées souvent avant le déclenchement des hostilités. Jean Cassou n'était donc pas un inconnu pour Milhaud, il était déjà un nom dans la vie publique et il jouissait d'une certaine notoriété :

Avant-guerre, Cassou, c'était effectivement un nom, un nom connu, aux appartenances multiples : grand "passeur" de la

---

18 Souvenirs de Madeleine Milhaud, conversation avec l'auteur.

19 Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, op. cité, p. 208

20 Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris, éditions Robert Laffont, 1981, p.48.

littérature espagnole, écrivain et aussi une figure d'homme de gauche<sup>21</sup>.

Cette découverte fortuite d'un Cassou poète à travers les *33 sonnets* qui ont bouleversé le compositeur comme on vient de le voir, révèle une fois de plus une inspiration qui avait pris corps bien avant cette époque. La sensibilité de Milhaud confirme ici des options qui donnent à son parcours artistique une continuité dans des engagements humanistes auxquels le compositeur est toujours resté fidèle. Aborder cet aspect de l'œuvre, c'est en même temps la mettre dans une perspective qui ne peut se contenter de la seule date de composition des pièces de l'opus 266 et qui doit explorer une production en deçà et au-delà d'août 1946.

#### 10.2. Milhaud et les engagements humanistes de l'entre-deux guerres

En choisissant ces textes de Cassou, Milhaud rejoint le parcours d'un artiste qui présente plus d'une similitude avec le sien. En effet, le futur créateur du musée d'art moderne, de cinq ans plus jeune que le compositeur, a connu le vertige des révolutions artistiques des années 20 dans le sillage de Pierre Louÿs, Nathalie Clifford Barney, Edmond Jaloux, etc. En essayant, au début des années soixante, d'évoquer le climat de cette période, il offre une clef qui permet de faire le lien entre les manifestations mondaines (théâtre et ballet) auxquels Milhaud participa dès son retour du Brésil, et les bouleversements futurs :

Telles sont les fêtes de l'après-guerre, époque du jazz, époque du *Bœuf sur le Toit*, époque Poiret, époque Chanel, de quelque nom qu'on veuille l'appeler, sinon, comme l'époque d'avant la même guerre, époque heureuse et belle époque. On ne saurait manquer d'y rêver avec quelque nostalgie comme à une réussite de la vie : cette fois-là toute une profusion, comme il s'en rencontre rarement, de créations de qualité s'est trouvée rassemblée par la gloire. Couturiers, barmen, snobs,

---

<sup>21</sup> Edgar Morin, "Témoignage" (propos recueillis par Thierry Guillet), in *Jean Cassou, un musée imaginé*, op. cité, p. 23.

riches amateurs, gens d'esprit et gens du monde ont conspiré, d'un même cœur frénétique, à mettre en lumière et au pinacle les audaces esthétiques du moment, à les faire servir à un éblouissant divertissement. Mais cet emploi même, cette publication et cette publicité qui se pouvaient faire desdites audaces esthétiques, cet éclatant parti qui s'en pouvait tirer après tant de querelles et de luttes, ce luxe enfin qui s'en dégageait, étaient autant de preuves de leur validité.<sup>22</sup>

Il nous invite donc à procéder à une relecture des transformations esthétiques en donnant à ce qui peut paraître, aux yeux de la postérité, marginal et futile, une véritable portée révolutionnaire. Il s'attache tout particulièrement à analyser les arts du spectacle en mettant dans la perspective des années futures les apports des recherches "à scandale" de tous ces jeunes artistes à peine sortis de la guerre :

Le sociologue ne saurait négliger pareilles preuves<sup>23</sup>. Son étude est de consigner toutes les voies, tous les truchements par lesquels un art s'intègre à la société, fussent les voies et truchements de ce qu'on nomme le monde. Ce succès répond à un besoin essentiel, si fièrement dissimulé soit-il, de l'art lui-même, de ne point demeurer par trop méconnu, sinon méprisé, et d'accéder au plan de la manifestation. Et nulle manifestation ne saurait être plus vaste et plus heureuse que celle qui peut lui procurer la scène.<sup>24</sup>

Quelques années plus tard, il précisera son propos à l'occasion de l'évocation de sa jeunesse pendant cette période de l'immédiate après-guerre :

La période d'une quinzaine d'années qui a suivi la guerre de 14-18 a été d'une extraordinaire effervescence intellectuelle et créatrice. On sortait d'un cauchemar, mais ce cauchemar, c'était la *der des der* et malgré tout ce qu'il avait coûté, on voulait l'oublier pour ne plus jouir que d'une paix plus étendue et assurée, d'un avenir plus étonnant. [...] Cette fête du siècle scandalisait les uns, enthousiasmait les autres et finalement réconciliait la rive droite et la rive gauche, le grand monde et la bohème montmartroise et

---

<sup>22</sup> Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960, p. 384

<sup>23</sup> Cassou parle des "preuves de validité des audaces esthétiques", cf. ci-dessus.

<sup>24</sup> *ibid.* p. 385

montparnassienne. Elle portait tous les actes de l'imagination, musique, poésie, peinture, théâtre, danse à leur plus magique excès de puissance et à ce supplémentaire excès que faisait leur combinaison. Une étrange loi voulait alors que rien n'eût lieu qui ne fût joie. C'est pourquoi on a baptisé cette époque de noms tels que époque tango, époque jazz, époque des cocktails, ou époque Bœuf sur le toit. Ce dernier terme était le nom d'un éblouissant chef d'œuvre de Darius Milhaud, ainsi que d'un fameux bar<sup>25</sup>.

Cassou donne ainsi à Jean Cocteau, l'un des ordonnateurs de cette fête permanente, sa place paradoxale :

Ceci nous ramène à considérer encore une fois la bienfaisance de cette chose si difficilement définissable qu'est la mode et qui n'a rien à voir avec ce que, dans le climat d'autres époques bien moins favorisées et, au contraire toutes désertes, on a appelé le *terrorisme*. La mode n'avait rien de contraignant et s'épanouissait entre gens de bonne compagnie et, justement, afin de créer cette bonne compagnie.[...] Ce qu'il y a de charmant dans la mode et dans les modes qu'elle lance, c'est que les choses les plus contradictoires peuvent en bénéficier, non pas successivement mais simultanément. Sur ce point, Cocteau était passé maître. Il s'amusait de la contre-surprise que réveillait la surprise qu'il venait d'inventer<sup>26</sup>.

Il faut remettre dans cette perspective les déclarations à l'emporte-pièce du Cocteau des années 20. Elles prennent alors une tout autre signification que celle qu'on a trop souvent voulu leur prêter. En effet, on a pu prétendre que *le Groupe des Six*, indéniablement "lancé" par Cocteau par le truchement d'Henri Collet<sup>27</sup>, était la manifestation concertée et extrémiste du nationalisme le plus outrancier à la fin de la Première guerre mondiale, dans le sillage de la sensibilité politique majoritaire de l'époque et de l'élection de la "Chambre bleu-horizon". S'appuyant sur les déclarations fracassantes du Cocteau du *Coq et L'Arlequin*, sur les louvoiements de l'auteur de *Thomas*

---

<sup>25</sup> Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, op. cité, p. 41 sqq.

<sup>26</sup> *ibid.* p. 47

*l'imposteur*, les auteurs d'une récente *Histoire de la mélodie française*<sup>28</sup> voient uniquement dans les manifestations qui accompagnent la naissance du *Groupe des Six* un cheval de bataille pour pourfendre conjointement le wagnérisme et l'atonalisme de Schoenberg. À ce propos, on peut lire dans cet ouvrage que si "Cocteau, Iribe<sup>29</sup> et Léon Daudet sont en parfaite communion d'esprit", c'est pour mieux "faire feu sur le *Herr Professor* à lunettes, Arnold Schoenberg, le révolutionnaire ennemi"<sup>30</sup>. Un peu plus loin, Milhaud devient le maître d'œuvre du *Groupe des Six* puisque "Milhaud, plus que Cocteau dirige cet ensemble hétéroclite"<sup>31</sup>. Au terme de cette chaîne de glissements, l'on mentionne incidemment que l'opportunisme de Milhaud, malgré "sa religion israélite et son dreyfusisme<sup>32</sup>" ne l'a pas "empêché de [fréquenter des amis

---

<sup>27</sup> dans le fameux article de la revue *Comœdia* du 16 janvier 1920, cf. Jean Roy, *Le groupe des Six*, op. cité, p. 5

<sup>28</sup> Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS éditions, Paris 2000.

<sup>29</sup> Paul Iribe en 1933, de retour des USA, où il avait servi de décorateur pour le cinéma, en particulier dans des films de Cecil B. de Mille, fait réparaître *Le Témoin*, où son talent est gâché lorsqu'il "introduit dans ses dessins deux couleurs, toujours les mêmes, qui, apposées sur les réserves blanches, apportent l'inévitable note patriotique. C'était un rouge et un bleu drapeau ...". Mais ce personnage de 1933 aux opinions nationalistes et antiparlementaires avérées peut-il servir à cataloguer celui que rencontre Cocteau en 1914 ?

"Ses débuts ne sont pas sans rappeler ceux de Cocteau, comme lui subjugué par les gloires du jour et au plus haut point atteint de ce "mal rouge et or" qu'était la folie du théâtre.[...] Mais les débuts d'Iribe furent plus ardues que ceux de Cocteau. [...] C'est en donnant à sa collaboration avec Cocteau la forme d'une association qu'Iribe prit définitivement pied dans la société parisienne. En 1914, ils fondèrent ensemble *Le Mot*, s'écartant ainsi du journalisme pur, pour lancer une formule encore peu exploitée, celle d'un journalisme de luxe où le dessin était roi. [...] *Le Mot* était d'une présentation qui faisait date. Un contretemps : la Grande Guerre. Elle ôta au *Mot* toute chance de survie. Un an plus tard il cessait de paraître".

Les citations sont empruntées à la biographie de Coco Chanel par Edmonde Charles-Roux, *L'irrégulière*, Paris, Grasset, 1974, p. 437 sqq.

<sup>30</sup> Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, op. cité, p. 238

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 240

<sup>32</sup> reste à s'interroger sur ce qu'il faut entendre par le dreyfusisme de Milhaud ! Si l'Affaire Dreyfus débuta lorsque Milhaud avait deux ans en 1894, elle se termina en 1906 au moment de la réintégration du capitaine Dreyfus dans l'armée, Milhaud avait alors 14 ans. Les

et d'avoir des collaborateurs] aussi notoirement catholiques et réactionnaires que Francis Jammes ou Paul Claudel"<sup>33</sup>. Si l'on admet la thèse d'un Milhaud à la pointe d'un mouvement réactionnaire, xénophobe et nationaliste, à la recherche d'un succès mondain immédiat dans un climat d'extrémisme antigermanique, comment expliquer alors que dans le premier numéro du *Coq* le Groupe des Six déclare à l'unanimité de ses membres : "Arnold Schoenberg, les six musiciens vous saluent"<sup>34</sup> ? Comment expliquer aussi que ce soit l'auteur du *Bœuf sur le toit* qui, le premier, ait monté *Pierrot Lunaire* aux concerts Wiener en 1922, qu'il ait même rendu visite à Schoenberg à Vienne

---

grands combats, en particulier lors du procès Zola, se situent au tout début du siècle. Ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que l'"Affaire" n'ait pas laissé de trace dans la vie de Milhaud et il est judicieux sur cette question de se pencher sur les souvenirs de Lunel, rapportés dans *Les chemins de mon judaïsme* et bien sûr de relire *Niccolo-Peccavi* ! On comprend que Milhaud a été témoin de toute l'agitation qui a perturbé la vie de la communauté Judéo-Comtadine. Mais on ne peut sans erreur étiqueter Milhaud comme dreyfusard, tout simplement parce qu'il y a décalage chronologique.

<sup>33</sup> *Histoire et Poétique de la mélodie ...*, p. 240. On a vu dans les chapitres précédents les raisons qui ont poussé Milhaud à travailler avec ces deux poètes, qu'on ne peut réduire à leurs prises de position provocatrices et souvent contradictoires (en particulier pour Claudel) ! Signalons encore que Ilya Ehrenbourg, "écrivain moscovite, ambassadeur de la culture soviétique en France, âme du mouvement de la Paix de Staline, père spirituel du Dégel", lorsqu'il présente sa traduction en russe des poèmes de Jammes en 1913 écrit : J'estime qu'une traduction parfaite de poésie demande que le traducteur œuvre comme l'incarnation de l'auteur des vers qu'il traduit. Je n'ai pas réussi cette gageure. La simplicité, la naïveté enfantine, la vie et finalement, la foi en Dieu et en l'Église de Jammes sont restées pour moi, presque toujours, un idéal hors de portée. Voilà pourquoi l'élément essentiel de la poésie de Jammes, celui qui constitue sa beauté inimitable, manque dans ce livre. En 1914, dans une dédicace à Jammes du recueil *De l'enfance*, l'écrivain russe évoquera l'atmosphère d'Orthez : Souvent, en errant dans les rues de Paris, il me semble revoir votre modeste maison. Le soleil d'hiver brille à travers les vitres, vos enfants jouent par terre. Près de la cheminée, un vieux chien se réchauffe en dormant et en respirant fort, dans la cheminée crépitent les pommes de pin. Vous parlez, je vous écoute tout en me demandant d'où vient cette paix qui est la vôtre. [...] Ewa Bérard-Zarzycka, "Ilya Ehrenbourg et Francis Jammes : Histoire d'une rencontre", in *Le rayonnement international de Francis Jammes*, ouvrage cité, p. 374. On retrouve là des accents qui ne sont pas étrangers à ceux de Milhaud et de Léo Latil.

<sup>34</sup> *Le Coq*, N°1



en compagnie de Poulenc lors de cette même année 1922<sup>35</sup>, que dès le 2 juin 1921 il ait apprécié dans les colonnes du *Courrier musical* les *Quatre pièces pour clarinette et piano* d'Alban Berg<sup>36</sup> et qu'il ait rendu compte des recherches de Schoenberg dans un article datant de 1923<sup>37</sup> ? Est-il utile de rappeler encore que l'amitié avec Hindemith a été immédiate et profonde et ceci dès la fin de la Première guerre ?

Les attaques n'ont pas manqué du vivant même de Milhaud pour dénoncer des directions esthétiques qui tournaient le dos à une certaine tradition française défendue par les critiques nationalistes comme Coeuroy ou Vuillermoz<sup>38</sup>. En 1938, en pleine réaction contre les mouvements patronnés par le Front Populaire, où la plupart des membres du *Groupe des Six*<sup>39</sup> sont partie prenante et au premier chef Darius Milhaud, Alfred Cortot règle des comptes en mêlant de façon indistincte les Six et Hindemith, ne faisant guère de différence entre tradition allemande et tradition française ! :

On a beaucoup bêtifié pendant quelques années, à l'exemple de Satie —et non seulement en France. Car je ne suis pas assuré que le parti pris linéaire ascétique d'un Hindemith à ses débuts soit autre chose qu'une âpre exagération du principe musical quelquefois infantile dont Satie est responsable. Car il fut un moment où le B, A, BA de la musique prit figure de son propre achèvement. Une signification esthétique d'une portée singulière s'attachait aux moindres

---

<sup>35</sup> c'est en présence d'Alma Mahler que les deux interprétations de *Pierrot lunaire* en allemand et en français ont eu lieu, cf. ci-dessus l'étude de *la Suite de Quatrain* de Francis Jammes où cette confrontation a déjà été étudiée.

<sup>36</sup> Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, op. cité, *Chronique* dans *le Courrier Musical* à propos d'un concert à la S.M.I., p. 61

<sup>37</sup> ibid. p. 193, *L'évolution de la musique à Paris et à Vienne*.

<sup>38</sup> Cf. article de Jane Fulcher. "Certains critiques dont Aloys Mooser et Émile Vuillermoz furent insensibles et même totalement hermétiques à cette jeunesse. Jusqu'à la fin de leur vie, ils refusèrent d'entrer dans l'univers des Six, à l'exception cependant de celui d'Arthur Honegger qui trouva quelque grâce à leurs yeux". Cf. également Claude Samuel, "Le groupe des Six : un accident ?", in *Honegger-Milhaud, Musique et esthétique*, op. cité, p. 32

<sup>39</sup> à l'exception notable de Poulenc.

élucubrations dans lesquelles le génie se devait, semblait-il, de ne se manifester que sous les espèces du balbutiement<sup>40</sup>.

Le pianiste qui s'illustrera à Vichy quelques années plus tard<sup>41</sup>, réduit l'entreprise des Six à une plaisanterie pernicieuse qui a égaré la musique française. L'objectif des Six ne visait qu'à contester et ridiculiser Debussy et Ravel par persiflage et parodie :

Que l'esprit frondeur de Jean Cocteau s'avise de la<sup>42</sup> prendre au sérieux et de lui constituer sa charte, en de brillants aphorismes dont on n'a pas perdu la mémoire —et voici une plaisanterie transformée en système ; une blague d'atelier, bonne à divertir le camarade autant qu'à scandaliser le bourgeois mélomane, érigée en théorie ; une école artistique fondée sur les assises de la puérilité. Dadaïsme, cubisme, surréalisme vont fleurir en musique, pour un temps, ainsi que dans les arts voisins<sup>43</sup>.

On a déjà vu le danger de ces amalgames sans fondement (en particulier lorsqu'il s'agit de parler de surréalisme en musique<sup>44</sup> !) qui ne visent qu'au dénigrement et dispensent d'examen ; Cassou a remis les choses en perspective lorsqu'il évoque l'atmosphère de ces années, comme nous venons de le voir. Alfred Cortot est représentatif de tous ceux qui visent à disqualifier sur tous les plans le groupe des Six. Les revues d'extrême droite comme *Gringoire* et *La Flèche* redoublent de hargne. Le critique de *Je suis*

<sup>40</sup> Alfred Cortot, "Le cas Satie" in *La musique française de piano*, Troisième série, 1944, Paris, Presses Universitaires de France, p. 229, cet article a d'abord été publié dans *La Revue Musicale* d'avril-mai 1938.

<sup>41</sup> Myriam Chimènes, "Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy", p. 35, in *La vie musicale sous Vichy*, textes réunis par Myriam Chimènes, Bruxelles, éditions Complexe, Coll. *Histoire du temps présent*, 2001.

<sup>42</sup> La parodie ironique de Ravel et Debussy que Cortot évoque précédemment

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> voir l'article d'Yves Bonnefoy déjà cité *Le surréalisme et la musique*. On reste confondu par la persistance de telles assertions. Dans un ouvrage collectif sur l'opéra publié en 2000, on trouve sous la plume de de Sigrid Neef la phrase suivante : On le (*Milhaud*) considère comme l'incarnation de la musique française de l'époque du surréalisme. p. 321, in Andrés Batta, *Opéra*, Cologne, Könnemann Verlagsgesellschaft mbh, 2000.

*partout* Pierre Leclau, "par antisémitisme, réserve ses traits les plus virulents à Milhaud parce qu'il est juif<sup>45</sup>". Pour sa part, Alfred Cortot, plus insidieusement, réduit l'entreprise des années 20 à un phénomène de mode sans aucune portée esthétique et par un humour un peu lourd il désigne les musiciens par le sobriquet des "Cinq à Six" (prenant en compte la défection de Durey)<sup>46</sup> :

Car, le grand souci de ces "Cinq à Six" –j'entends de ceux dont la formule s'est vue peu à peu détrônée par le bridge vespéral dans l'ordinaire des fonctions sociales– consistait essentiellement à ne pas se laisser prendre en défaut par la marche des événements artistiques et à professer les opinions d'avant-garde dans l'instant opportun que le bon ton pouvait y trouver meilleur compte<sup>47</sup>.

Cette hargne est un témoignage parmi d'autres de la façon dont les milieux réactionnaires ont vécu l'irruption de ces jeunes musiciens après la première guerre. Jean Cocteau à qui l'on reconnaît beaucoup de talent est disqualifié d'entrée de jeu :

Et le groupe ainsi formé par l'occasion, ayant trouvé en Jean Cocteau –paradoxal, désinvolte, éblouissant– un théoricien persuasif, pour ne pas dire un étincelant virtuose de l'opinion, la formule prit consistance et non seulement chez les gens du monde. Car, aujourd'hui encore, et malgré que depuis près de vingt ans chacun des jeunes musiciens d'alors ait affirmé son indépendance et caractérisé sa manière [...] une nonchalante tradition persiste à vouloir identifier sous l'étiquette devenue fictive des "Six" les activités artistiques de ces "Cinq" dont l'effort individuel ne s'additionne plus<sup>48</sup>.

Cette entreprise persistante qui a voulu dépouiller les compositeurs des années vingt de véritable projet artistique et qui n'a vu en eux que des

---

45 Jane F. Fulcher, article cité, p. 31

46 dès *Les Mariés de la Tour Eiffel*

47 Alfred Cortot, *Les Six et le piano* in *La musique française de piano*, op. cité, p. 10

48 *ibid*, p. 11

arrivistes avides de succès faciles procurés par les salons mondains ne résiste guère à l'examen. Milhaud, dans la période où le Groupe des Six tient le devant de la scène, livre à Paul Collaer, avec qui il noue une amitié rare, son mépris du succès facile :

Le conférencier qui dit que j'écris pour taquiner le public mérite un coup de pied quelque part. Je méprise bien trop le public et le conférencier en question. Si je "m'occupais" du public, ce serait pour avoir du succès. Je me fous du succès. Je ne tiens pas du tout à ce que l'acrobate réussisse son tour. Je tiens à travailler beaucoup, simplement<sup>49</sup>.

On a déjà vu dans les analyses de Cassou ce qui fit l'originalité de ces années décisives dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut ajouter aussi que les prises de position de Milhaud sont bien antérieures à son retour du Brésil. Dès son arrivée à Paris en 1909, il a pris conscience "qu'il existait deux traditions parallèles dans l'évolution récente de la musique en Europe : 1) la tradition latine, basée sur l'affirmation de la tonalité [...] 2) la tradition allemande [...] caractérisée par le désir de changer continuellement de centre tonal"<sup>50</sup>. Et si les tenants du Groupe des Six "ont taché de restituer la tradition authentique et nationale de leur pays"<sup>51</sup>, "[leur] souci primordial était d'améliorer [leur] connaissance de la musique provenant des pays dont le contact [leur] avait manqué pendant quatre ans. [Leur] deuxième concert fut consacré à la musique étrangère, et les noms de Schoenberg, Bartòk, Lord Berners, Casella, Arthur Loulié figurèrent au programme"<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer du 24 mai 1921, in Paul Collaer, *Correspondance avec ...*, op. cité, p. 80

<sup>50</sup> *Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schoenberg : des souvenirs personnels (1944)*, in Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, éditions Flammarion, 1982, p. 129

<sup>51</sup> *L'évolution de la musique à Paris et à Vienne (1923)*, ibid., p.195

<sup>52</sup> *Pour les soixante-dix ans d'A. S. ...*, p. 131

Dans des perspectives voisines, les positions de Cassou sont on ne peut plus claires. D'une part, il n'hésite pas à déclarer :

Le Sud m'apparaît certainement comme un état, une situation, une façon d'être, -une civilisation. À aller franchement jusqu'au bout de ma pensée, je dirai que c'est la civilisation, je suis un chauvin latin, un chauvin gréco-latin, méditerranéen.<sup>53</sup>

D'autre part, dans le sillage d'Edmond Jaloux, "sa familiarité avec des cultures étrangères (espagnole, mexicaine, allemande aussi, à la suite d'un long séjour d'adolescence à Hildesheim), sa connaissance des langues, lui firent détecter cette « maladie » de la littérature dont selon lui la France est affligée. "[...] La culture étrangère forme des hommes –écrivit-il le 1<sup>o</sup> juin 1926-, et ici on fabrique des sujets de conversation et des appareils de publicité"<sup>54</sup>. Il n'hésite d'ailleurs pas à souligner au début des années 80 combien l'apport des productions étrangères a été formateur :

Ainsi est-il juste, en fin de compte de définir l'après-guerre 20-30 par les tumultes littéraires, les échanges qui se sont produits alors entre diverses nations et tout un rayonnement de génie, d'idées et de chefs d'œuvre qui font de cette époque une des plus glorieuses entre les siècles<sup>55</sup>.

Établir ces parallèles permet de voir en Milhaud non pas le modèle des paladins de la revanche nationaliste, mais le Milhaud novateur qui, à partir de ce qu'il est, n'a de cesse de découvrir et de comprendre les voies empruntées par la modernité musicale. C'est ce qui retient l'attention de Dutilleux par exemple, évoquant par ailleurs avec amusement les manifestations tapageuses du Groupe des Six :

[...] Pour moi, si riches et excitantes qu'aient été les années vingt, le Groupe des Six n'a jamais représenté un

---

<sup>53</sup> Jean Cassou, *Entretiens avec Jean Rousselot*, Paris, éditions Albin Michel, 1965, p.64

<sup>54</sup> Florence de Lussy, *Jean Cassou écrivain*, in *Jean Cassou, un musée ...*, op. cité, p. 70

<sup>55</sup> Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, op. cité, p. 46

événement important en tant que tel, même si des personnalités marquantes le composaient, Honegger bien sûr et Darius Milhaud, je veux dire le jeune Darius Milhaud. [...] <sup>56</sup>

Il faut bien comprendre aussi que le Milhaud de 1923 ne fait que développer une pensée dominante dans l'Europe de l'époque. Et lorsqu'il essaye de se situer par rapport à la culture dans laquelle il a été élevé, il ne s'agit pas pour lui d'établir un palmarès qui disqualifierait les autres traditions culturelles :

On ne s'invente pas une tradition, on la subit, et on la travaille. Elle dépend non seulement des goûts du musicien, de ses tendances intimes, des influences que peuvent avoir sur son œuvre les conséquences de sa vie, de ses préférences musicales, mais surtout de sa race <sup>57</sup>. Ce sont des influences profondes et terriblement tenaces, qui ouvrent au musicien les chemins où il laissera errer sa fantaisie. On a dit que l'art n'avait pas de patrie. Cela ne me paraît signifier qu'une chose : c'est que pour tout cœur sensible, toute œuvre humaine sera vivante si elle est pleinement réalisée, quelle que soit la patrie de son auteur. Mais chaque race, chaque pays apporte avec soi tout un passé qui pèse sur un artiste, et les grandes oppositions de race se trouvent chez tous les musiciens <sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Henri Dutilleul, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, éditions Actes Sud, 1997, p.29.

<sup>57</sup> Il faut préciser que le mot de "race" sous la plume de Milhaud ne peut signifier ce dont il sera chargé après le nazisme. C'est un terme d'époque que l'on trouve couramment sous la plume de maints écrivains. Lorsque Romain Rolland se propose d'apprécier le renouveau musical en France depuis la guerre de 1870, il parle de "la grandeur admirable de l'effort français depuis 1870, [d'une] poussée de foi et d'énergie qui a recréé la musique française". Il poursuit en précisant que "c'est au grand public non musicien qu' [il] dédie ces pages, afin qu'il [i.e. le grand public] sache ce qu'a fait pour la gloire de notre race une génération d'artistes au grand cœur et de bonne volonté". Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, in *Le renouveau*, p.209, "remaniement d'un petit volume paru à Berlin, chez Marquardt, sous le titre de *Paris als Musikstadt* dans la collection *Die Musik*, dirigée par Richard Strauss." (note de Romain Rolland).

Peut-on mettre Romain Rolland et Léon Daudet dans le même combat pour un racisme revendiqué et assumé ? Il faut redonner aux mots employés à l'époque la signification qui était la leur et ne pas prêter des intentions belliqueuses à des déclarations qui, au contraire, cherchent à comprendre autrui et à permettre confrontation et dialogue.

<sup>58</sup> Darius Milhaud, *L'évolution de la musique à Paris et à Vienne (1923)*, op. cité, p.195

Là encore, incidemment on peut s'étonner que l'on puisse reprocher à Milhaud son opportunisme lorsqu'il prononce une conférence sur *La tradition*<sup>59</sup> en 1938 :

(Milhaud) y affirme avoir toujours été conscient de la force et de la nécessité de la tradition dans un art aussi noble que la musique, et que cette idée a constamment guidé sa pensée. Bien que la tradition qu'il évoque soit encore dans la lignée de celle de Bruneau, il tient à souligner son admiration pour la *Symphonie sur un chant montagnard français* de D'Indy. Ce qui est en revanche entièrement nouveau dans son discours, c'est la définition de la tradition comme ayant toujours été la "raison d'être" de la musique ; il poursuit en affirmant que la musique est avant tout l'expression de l'âme, d'un sentiment venu du cœur et qui se manifeste avec le plus de plénitude dans la mélodie. Cette conception, si différente de celle qu'il défendait plus tôt dans sa carrière, n'est peut-être pas étrangère au fait qu'il est alors très en vue pour le poste de directeur du Conservatoire<sup>60</sup>.

Comment voir ici une variante opportuniste lorsqu'on sait que Milhaud n'a guère varié dans ses convictions depuis la période de la guerre de 1914. La conférence qu'il prononce sur Stravinsky<sup>61</sup> à la fin des années quarante rappelle encore s'il en est besoin cette conception paradoxale de la tradition ! À partir de prises de position aussi claires, lorsque Milhaud parle de musique méditerranéenne doit-on donc voir la manifestation d'un nationalisme obtus et sans principe ? Il répond lui-même à la question en 1934, réfutant à l'avance les simplifications caricaturales :

Est-ce à dire que la musique est séparée par une démarcation géographique allant de l'Ouest à l'Est de l'Europe en deux camps parallèles ? Non, il y a eu trop de pénétrations

---

<sup>59</sup> Darius Milhaud, *La tradition*, publiée dans le recueil *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Musica*, Florence, avril 1938, p. 89-92, cité in Jane Fulcher, article cité

<sup>60</sup> Jane Fulcher, article cité, p. 34

<sup>61</sup> cf. la conférence inédite déjà citée

récioproques du Nord vers le Sud et du Sud vers le Nord pour pouvoir y prétendre<sup>62</sup>.

D'ailleurs, s'il se revendique musicien provençal, c'est d'une "Provence idéale qui irait de Constantinople à Rio de Janeiro"<sup>63</sup> ! Au plus fort des conflits idéologiques des années trente, alors que ses engagements pour le Front Populaire sont explicites, il plaide pour une création musicale exigeante qui ne se trouve inféodée à aucune directive partisane :

Et surtout qu'on n'essaie pas d'embrouiller la musique avec la politique. Voyons, imaginez-vous un quatuor de gauche ou de droite ? La preuve que, Dieu merci, la musique échappe à ce terrible virus, c'est bien que les chants révolutionnaires allemands, en vogue avant 1933, dont les auteurs sont bannis, sont conservés, chantés partout —on a changé les paroles. La musique dite "moderne" appelée *Bolchevikkultur* à Berlin, déliquescence bourgeoise à Moscou. Alors?

Mon Dieu, la musique est le refuge sacré, sublime des sentiments les plus nobles du cœur humain. C'est trahir sa mission que de l'enfermer dans un étiquette qui est vide de sens pour elle.

Elle est au-dessus des partis comme au-dessus même des mots. Maintenons-la à la hauteur qu'elle exige<sup>64</sup>.

Remarquons que ce moment où Milhaud campe sur des positions explicites coïncide avec l'irruption de Cassou dans la vie publique. Dès le début des années trente, la musique du compositeur frémit d'indignation devant le "fait totalitaire". Reprenant le traitement de la voix, déjà expérimenté dans les *Choéphores*, le compositeur a recours à un texte de Lampride, poète de la décadence romaine traduit par Diderot ; *La Mort d'un tyran* prête une ampleur terrifiante à la colère du peuple qui clame son exécration de la dictature et de l'arbitraire. Diderot justifie ainsi sa traduction :

---

<sup>62</sup> Darius Milhaud, Conférence inédite, *La musique méditerranéenne*, Alger 1934, exemplaire dactylographié, archives Milhaud.

<sup>63</sup> Ibid.



Parmi les citations sans nombre dont le dissertateur a farci son ouvrage, il y en a une qui arrêtera tout homme de goût et toute âme noble et généreuse. Ce sont les acclamations de joie et les imprécations de fureur que le peuple poussa tumultueusement à la mort de Commode, sous lequel il avait éprouvé toutes sortes de maux et à l'élection de Pertinax, son successeur, dont il se promettait des jours heureux. Le tyran mort, les âmes affranchies de la terreur firent entendre ces cris terribles que Lampride nous a transmis et que nous allons essayer de traduire<sup>65</sup>.

Dans cette œuvre pour chœur mixte, petit ensemble d'instruments à vent, parole et chant alternent dans des accentuations que les percussions amplifient de manière hallucinante. D'une part Milhaud utilise une notation qui s'appuie sur le rythme très rigoureux d'une parole dont les variations de hauteur sont signalées en mêlant notation traditionnelle et équivalences de timbres et de durées (par exemple ici pour la partie des soprani et des contralti) :

---

<sup>64</sup> Darius Milhaud, Conférence inédite, *État de la musique avant 1939*, datant sans doute de 1939, exemplaire dactylographié, archives Milhaud.

<sup>65</sup> Diderot, *de la dissertation sur la poésie rythmique*, citation placée en tête de la partition, éditions Le Chant du Monde

6

85

S. o Ju-pi-ter, Si tu veux notre bonheur con-ser-ve nous

C. A A O

T.

B.

P. Fl.

Cl.

Tuba

Fouet

T. b.

Cymb.

C. cl.  
C. r.  
T. p.

G. C.  
T. T.

Timb.

S. Per-ti-nax

C.

T. m

B. mp

P. Fl.

Cl.

Tuba

Fouet

T. b.

Cymb.

C. cl.  
C. r.  
T. p.

G. C.  
T. T.

Timb.

D'autre part, le chœur souligne vigoureusement par le chant (et donc avec des hauteurs musicales inscrites sur la portée) des mots clefs comme *Liberté*, *Victoire*, *Honneur à la fidélité des soldats* :

Cette pièce fut créée à la *Sérénade* que venaient de fonder les trois mécènes aristocrates et musiciennes Marie-Laure de Noailles, Yvonne Giraud marquise de Casa-Fuerte, et la Princesse Edmond de Polignac<sup>66</sup>. Cette première audition, dirigée par Roger Désormière le 24 mai 1933<sup>67</sup>, impressionna les auditeurs, même si la danseuse Alanova voulut lui donner une correspondance chorégraphique contestable et contestée. Le compositeur, comme tous les

<sup>66</sup> cf. François Porcile, *La belle époque de la musique française, 1871-1940*, op. cité, Chapitre intitulé "Sérénade" contre "Triton" : Guerre des mécènes et lutte de classes. p.129

<sup>67</sup> le programme du concert annonce à la suite du titre de l'œuvre : *poème dansé*, in article de René Quonten, *Les concerts de Roger Désormière*, in *Roger Désormière, 1898-1963, Actes du colloque de Vichy du 11 et 12 septembre 1998*, édition du Comité pour la Célébration de la Naissance de Roger Désormière et du Musée National de la Résistance, Paris, 1999.

commentateurs de son œuvre, pense que cette pièce n'a sa place que dans une salle de concert :

Parmi les premières auditions que j'ai données à la Sérénade, je tiens à rappeler *La Mort du tyran*. Le texte m'avait été signalé par Daniel Halévy. C'était un passage de Lampride, traduit par Diderot dans sa *Dissertation sur la poésie rythmique* qu'il citait comme exemple de force rythmique jusqu'à l'emportement. L'auteur y traduisait les clameurs, les imprécations du peuple romain à la mort de l'empereur Commode, ainsi que leurs cris d'espoir en faveur de son successeur Pertinax. J'écrivis cette œuvre en 1932, pour chant, percussion, et quelques instruments susceptibles de couvrir la plus vaste étendue sonore : la petite flûte, la clarinette, le tuba. Quand la danseuse Alanova me demanda une œuvre pour chœur et percussion, je lui proposai *La Mort du tyran*. Elle fit une illustration chorégraphique, à la Sérénade, sous la direction de Désormière, avec la Chorale Gouverné qui fut chargée du texte et du chant. La danse, cette fois, n'était qu'un prétexte. *La Mort du tyran* est essentiellement une œuvre de concert. On la donna à Bruxelles avec un chœur de chanteurs et avec les Renaudins. C'était idéal de confier une partition à ce groupe entraîné à une articulation intensément puissante et à l'expression des sentiments dramatiques les plus violents. Enchanté de leur travail, Claudel régla avec eux les chœurs parlés qui devaient constituer des rumeurs de scène pour *L'Otage*, véritable orchestration parlée où des phrases se détachaient tour à tour de l'aigu au grave sur un fond martelé d'onomatopées ou de mots répétés. Le tout fut enregistré et utilisé pour les représentations de la Comédie-Française<sup>68</sup>.

Le traitement de la voix est particulièrement frappant dans cette œuvre "véhémement"<sup>69</sup>. Paul Collaer décrit ainsi l'originalité de cette partition :

Le chœur est parlé-rythmé ; fortement accentué. À certains moments, le chœur devient plus lyrique, et les cris font place au chant ordonné. Le peuple révolté est descendu dans la rue, et sa marche se déroule sur le grondement ininterrompu des instruments de percussion. De cet ouragan émergent parfois quelques notes d'un orchestre englouti quelque part dans le flot des manifestants. Une petite flûte, une clarinette et un

---

<sup>68</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, op. cité, p. 191

<sup>69</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 278

tuba suffiront à les évoquer au cours de cette scène tragique, courte, violente<sup>70</sup>.

Milhaud développe une manière de traiter la voix déjà abordée dans le travail avec Claudel pour l'adaptation des tragédies d'Eschyle, il s'agit maintenant d'une véritable orchestration de la voix parlée par tout un chœur qui retrouve ainsi les fonctions civiques du Chœur dans la tragédie de l'Attique du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus Christ<sup>71</sup> :

Le chœur est magistralement traité, et souvent il s'exprime avec des (manières de traiter le) parler bien différentes de celles de l'*Orestie* ; [...] l'auteur de la musique a tenté – en le réussissant – une orchestration (de la langue) parlée, une polyphonie (avec les) mots, dont la substance était donnée non pas par un orchestre, mais par des onomatopées fragmentées et des paroles répétées.<sup>72</sup>

On peut facilement penser que de tels accents en 1932 sont loin de représenter un simple exercice d'école. Milhaud avait déjà senti les dangers de la montée des totalitarismes et en amplifiant les échos d'un texte qui l'avait particulièrement frappé, il donne une ampleur peu commune au sentiment d'exécration de la dictature. Milhaud n'est certes pas Hans Eisler, il ne s'agit pas pour lui d'édifier "une culture musicale prolétarienne" ni de

---

<sup>70</sup> cité par Jean Roy in *Darius Milhaud*, ouvrage cité, p. 124

<sup>71</sup> "Chez le plus optimiste des Tragiques, chez Eschyle, l'exaltation de l'idéal civique, l'affirmation de sa victoire sur toutes les forces du passé ont moins le caractère d'un constat d'une tranquille assurance, que d'un espoir et d'un appel, où l'angoisse ne cesse jamais d'être présente, même dans la joie des apothéoses finales". Jean-Pierre Vernant *Le moment historique de la tragédie en Grèce ...*, p. 25 in Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, éditions François Maspero, 1972, coll. Textes à l'appui, 185 pages.

<sup>72</sup> "Il coro vi è magistralmente trattato; e spesso si esprime con dei parlanti ancor differenti da quelli dell'«Orestide»; [...] l'autore della musica tentò -riuscendovi -, una orchestrazione parlata, una polifonia di parole, il cui fondo era dato, non da un'orchestra, ma da frammenti onomatopeici e da parole ripetute". Antonio Braga, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 101

procéder à la "critique et au démontage de la tradition bourgeoise"<sup>73</sup>, Mais sa volonté de témoigner de valeurs sur lesquelles s'est construite sa conception du monde ne fait aucun doute. Milhaud n'a jamais été inféodé à un parti.

Bien que majoritairement apolitiques dans les années vingt, la plupart des membres des Six et de l'École d'Arcueil tiennent à justifier leur style en termes explicitement politiques. De fait, plusieurs d'entre eux participent avec enthousiasme aux efforts culturels du Front populaire, et cherchent à développer leur art et leur esthétique dans un sens conforme à ses objectifs idéologiques. C'est en particulier le cas de Darius Milhaud, qui participe à la plupart des célébrations organisées par le gouvernement<sup>74</sup>.

L'engagement du compositeur, si l'on peut parler dans son cas d'engagement, est surtout affaire de générosité humaniste et il a toujours su garder clairvoyance et liberté de jugement :

*Ce n'était pas à cause d'un quelconque engagement politique qu'il écrivit de telles œuvres ?*

Non. Il était d'esprit trop indépendant pour se soumettre aux exigences d'un parti politique, quel qu'il fût, de même qu'il ne s'est jamais enfermé dans un système de composition. En fait, les deux seuls domaines dans lesquels il ne s'est jamais senti libre furent la religion et l'œuvre en cours (de composition)

*Manifestait-il de l'intérêt pour les questions d'actualité ?*

---

<sup>73</sup> Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, coll. Les chemins de la musique, 1998, 501 pages, p. 291

<sup>74</sup> Jane F. Fulcher, *Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, p. 22-35, Actes de la recherche en sciences sociales, N° 110, décembre 1995, p. 23. Cet article, qui ouvre des perspectives intéressantes, contient quelques inexactitudes historiques, dont la plus importante est d'affirmer que "la présence des communistes au gouvernement permet à leurs organisations culturelles de jouer un rôle fondamental dans la politique culturelle du Front Populaire" (p. 22). Les communistes ne sont pas entrés au gouvernement de Front Populaire : "la non participation des communistes au gouvernement Blum a été décidée, malgré Thorez, par un vieux réflexe de méfiance à l'égard du ministérialisme" ! Jean Mettas, p. 267, in *Histoire de France* dirigée par Georges Duby, t. III, Larousse, 1972.

Le gouvernement de Léon Blum ne comptait donc pas de communiste dans ses rangs, il avait le soutien à l'Assemblée des députés communistes.

Oui, absolument. Il suivait les événements très régulièrement. Il était impossible pour lui de rester indifférent vis-à-vis de certains problèmes, c'est ainsi que certaines de ses œuvres traitent effectivement de ce que vous pourriez appeler "des questions politiques". *La Mort du tyran*, par exemple, dont le texte de Lampride décrit comment une foule en furie assassine un tyran<sup>75</sup>.

C'est encore une fois le moment de constater les convergences avec l'itinéraire politique de Jean Cassou qui dira plus tard, reprenant, sous des formes variées, des déclarations que nous avons déjà rencontrées :

Il faut reconnaître que les années qui ont suivi la guerre de 14-18 avaient été de ces années qu'on se plaît à classer comme années heureuses, c'est-à-dire des années d'effervescence, où il y a plaisir à vivre, à jouir de toutes les inventions des cerveaux juvéniles, à s'éprendre des littératures étrangères, à satisfaire toutes sortes d'appétits et de curiosités. Mais la fête ne peut pas durer toujours. Mussolini, Hitler apparaissent, la mode du fascisme se répand, suscite l'enthousiasme, et alors, chez nous, c'est le 6 février. J'ai été un de ces "intellectuels", comme on disait alors, qui ont pris conscience des menaces qui venaient de s'épaissir sur le monde<sup>76</sup>.

La radicalisation de ses convictions le conduit dans les années 1935-1936 à être "un sympathisant d'un parti communiste qui se réclame des

---

<sup>75</sup> *It was not through any political commitment that he wrote such works?*  
No. He was too independent minded to subject himself to the demands of a political party, whatever it might be, just as he never shut himself up in a system of composition. Indeed religion and his ongoing work were the only two areas in which he never felt free.

*Did he take an interest in current affairs?*

Absolutely. He followed events very regularly. It was impossible for him to remain indifferent with regard to certain things, so some of his works do deal with what you might call 'political affairs'. *La Mort du Tyran*, for example, the text of which, by Lampridius, describes how an angry crowd murders a tyrant. *Conversations with Madeleine Milhaud*, op. cité, p. 97

<sup>76</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p. 21

révolutions du passé de 1789, de 1848 et de 1871"<sup>77</sup>. Cela ne l'empêchera jamais de garder sa liberté de création et de jugement :

En ma qualité d'artiste, je tiens à développer la plus riche variété de formes et de tempéraments dans le domaine de l'expression personnelle<sup>78</sup>.

Il gardera cette indépendance toute sa vie puisqu'il déclarera plus tard à Jean Rousselot :

Je n'aime pas le mot d'engagement, il sert encore à soumettre la poésie à des dogmes moraux, religieux, politiques ou sociaux et, par conséquent, vous avez raison : là aussi il y a abdication du plus vrai et du plus pur de soi, aliénation et asservissement<sup>79</sup>.

### 10. 3. Milhaud, compagnon de route du mouvement social des années trente

C'est dans cette perspective qu'il faut envisager la façon dont Milhaud a participé à plusieurs manifestations artistiques pendant le Front populaire. Tout d'abord à la représentation mémorable du *Quatorze juillet* de Romain Rolland pour fêter la victoire des partis de gauche en 1936 et surtout sa contribution au spectacle collectif de *Naissance d'une cité* de Jean-Richard Bloch, pendant l'Exposition universelle de 1937.

Les hommages à Romain Rolland ont précédé la victoire des partis politiques constituant le Front Populaire aux élections législatives d'avril-mai 1936. En effet, fin 1935 un comité se met en place pour fêter les soixante-dix ans de l'auteur d'*Au-dessus de la mêlée* et fondateur de la Revue *Europe* (dont Cassou devient par ailleurs le rédacteur en chef, comme nous l'avons

---

<sup>77</sup> Nicole Racine, *Un homme libre en politique*, in Jean Cassou, un musée imaginé, op. cité, p. 109

<sup>78</sup> lettre de Jean Cassou à Romain Rolland datant de 1936 alors que Cassou devenait rédacteur en chef de la Revue *Europe*, cité in Nicole Racine, article mentionné ci-dessus

<sup>79</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité p. 58



vu). Jean-Richard Bloch, Louis Aragon et André Malraux lancent une adresse sur papier à en-tête de *L'Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture*<sup>80</sup> pour la tenue d'une soirée solennelle à la salle de la Mutualité à Paris le 31 janvier 1936 :

Romain Rolland aura 70 ans cette année.

Nous sommes plusieurs à penser que les écrivains, les savants, les musiciens, les artistes français ne peuvent laisser passer cet anniversaire sans manifester leurs sentiments à l'auteur de *Jean-Christophe* et *Liluli*.

En dehors de tous partis politiques un comité se constitue afin de donner son patronage aux manifestations prévues [...] <sup>81</sup>.

Participer à la représentation théâtrale dans la soirée du 13 juillet 1936 au théâtre de l'Alhambra, la veille d'une des plus grandes manifestations populaires à Paris, place de la République, suppose pour le moins, une sympathie pour un mouvement dont les idéaux ne pouvaient que rejoindre les siens. La partie composée par Milhaud "reste au meilleur sens du terme, une musique populaire entraînante et émouvante, assez simple, assez claire, assez forte aussi pour être comprise de tous"<sup>82</sup>. Paul Collaer voit dans la réussite de cette partition "un modèle d'art populaire parce qu'elle a le même accent que la *Marseillaise* de Rude à l'Arc de Triomphe"<sup>83</sup>. Milhaud témoigne avec fierté de sa contribution à cette œuvre collective :

En 1936, le gouvernement de Front populaire voulut célébrer son avènement par une grande manifestation théâtrale qui serait un symbole patriotique et politique. On monta *Quatorze Juillet* de Romain Rolland et on commanda des partitions à Charles Koechlin, Albert Roussel, Honegger,

---

<sup>80</sup> C'est René Étiemble qui est chargé de collecter les adhésions et de rassembler les contributions.

<sup>81</sup> Reproduction photographique de cette lettre dans le N° 439-440 de la Revue *Europe*, novembre-décembre 1965, deuxième cahier de documents

<sup>82</sup> Jean Roy, in livret accompagnant le disque CD éditions Le chant du monde N° 278 1069, p. 4, enregistrement d'origine 1953.

<sup>83</sup> Paul Collaer, *Darius Milhaud*, op. cité, p. 252

Ibert, Auric, Daniel Lazarus et à moi. Mon morceau devait accompagner les obsèques de Necker. L'orchestre, uniquement composé d'instruments à vent et de cuivres, était dirigé par Désormière. Souffrant, je n'assistai pas à la représentation, mais je pus juger de l'enthousiasme populaire que ce spectacle souleva car, le 14 juillet, on diffusa la représentation. Je réinstrumentai ce morceau plus tard et il devint *Introduction et Marche funèbre*<sup>84</sup>.

Romain Rolland a été particulièrement ému par cette représentation et il signale à Stefan Zweig ce qui l'a particulièrement touché :

Je suis revenu<sup>85</sup> pour entendre de mon excellent appareil de radio Philips (je crois que vous avez participé à ce cadeau) le 13 juillet, la représentation de mon *Danton* aux arènes de Lutèce, et le 14, la première de mon *14 juillet*<sup>86</sup>, donnée par la Maison de la Culture à Paris. Ça a été une magnifique manifestation de Front Populaire en art. J'ai surtout apprécié la couronne de musique, tressée autour de ma pièce, par l'union exceptionnelle de sept compositeurs : Honegger, Darius Milhaud, Auric, Ibert, Charles Koechlin, Albert Roussel et Daniel Lazarus. Si vous lisez *Vendredi*, vous saurez que ces représentations sont organisées par le Gouvernement et qu'elles se sont heurtées au Conseil Municipal fasciste de Chiappe qui leur a refusé le théâtre municipal<sup>87</sup>.

Du même coup, l'intérêt que Milhaud a toujours porté aux expérimentations théâtrales trouve de nouveaux développements. On se souvient de l'enthousiasme à Hellerau, avant la première guerre, pour les représentations de *L'Annonce faite à Marie*. Les tentatives de travail de Romain Rolland avec Firmin Gémier ou Pottecher au théâtre de Bussang rejoignent paradoxalement les essais claudéliens. Les retrouvailles de Rolland et Claudel à Vezelay prolongent peut-être de façon mystérieuse ces échos.

---

84 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 200

85 Romain Rolland vivait alors en Suisse à Villeneuve, sur le lac de Genève, il ne s'installe à Vezelay qu'en 1937.

86 la retransmission radiodiffusée a eu lieu le lendemain de la représentation du 13

87 Lettre de Romain Rolland à Stefan Zweig du 17 juillet 1936, in Dragan Nedjeljkovic, *Romain Rolland et Stefan Zweig. Affinités et influences littéraires et spirituelles, 1910-1942*, Klincksieck, 1970, p. 304

Milhaud se trouve ainsi de manière prémonitoire au centre de cette étrange histoire dont nous avons déjà retracé les étapes.

La participation de Milhaud à *Naissance d'une cité*<sup>88</sup> de Jean-Richard Bloch, spectacle collectif lié au Front populaire et à l'Exposition de 1937, ancre le compositeur dans les tentatives de démocratisation de l'art et du spectacle théâtral, telles que pouvait les concevoir le militant communiste directeur du quotidien *Ce Soir* :

Le principe de cette représentation est celui d'un grand spectacle *total* se déroulant sur une piste. Il sera donc vu sous les trois dimensions de l'espace. Et comme les dimensions de la salle supposent ici la présence d'une foule de spectateurs, nous nous sommes imposé comme loi d'intéresser simultanément, autour d'une action centrale, simple, progressive, vivement nouée, les principaux désirs et les habitudes des foules modernes. Quelles sont ces habitudes ? Quels sont ces désirs ? Nous trouverons : *danse, musique, sport, compétition, athlétisme, vie sociale, action corporative, réunion publique*, c'est-à-dire un mélange de préoccupations réelles et d'élan vers une « évasion »<sup>89</sup>.

En voulant créer une forme nouvelle de spectacle, Jean-Richard Bloch privilégie tout particulièrement la musique et s'il confie à Roger Désormière et à Jean Wiener la composition de la musique de scène, Milhaud et Honegger

---

<sup>88</sup> La traduction française de l'article de Jane F. Fulcher réserve, nous l'avons déjà signalé, quelques désagréables surprises et renforce les *à peu près* concernant ce spectacle. La note 13 de la page 25 est ainsi conçue : L'expérience la plus résolument moderniste du gouvernement est *La Construction de la Cité* (sic !), présentée au Grand Palais (sic !) en mai (sic !) 1937 ; le scénario est de Bloch, le décor de Fernand Léger et la musique (sic !) de Honegger et Milhaud. Elle n'obtient pas le succès populaire escompté. Le titre de la pièce de théâtre est *Naissance d'une cité*, la première eut lieu le 18 octobre 1937 au Palais des Sports (Vélodrome d'Hiver), Milhaud ne fut sollicité ainsi qu'Honegger que pour les chansons, et ce sont Wiener et Désormière qui assurèrent la composition de la musique. Si la critique dans les journaux "bourgeois" fut exécrationnelle comme nous le verrons, le succès populaire fut très grand. (*Fernand Léger et le spectacle*, catalogue d'exposition au musée Fernand Léger de Biot (1995), éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995, p. 145-146, cf. l'évocation de Milhaud dans *Ma vie heureuse*, et l'étude de Jean Albertini dans *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch ?*, Paris, éditions sociales, 1981, 344 pages)

<sup>89</sup> *Quelques indications de l'auteur pour la représentation de "Naissance d'une Cité"*, in Jean Albertini, *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch ?*, ouvrage cité, p.217

seront sollicités (moyennant une indemnité de 20000 f. chacun<sup>90</sup>) pour composer la musique de deux chansons chacun : pour Milhaud ce sera *La java de la femme* et la *Chanson du capitaine* :

La partition musicale est très importante. Il s'agit d'un véritable opéra populaire, sportif, social, industriel, gymnique, légendaire...<sup>91</sup>

Le spectacle fut éreinté par la critique et Jean-Richard Bloch confie à Romain Rolland son écoëurement devant ce mépris d'une critique partisane, aveugle et sourde :

[...] Je pense que la presse des premières représentations de Wagner à Paris a dû avoir à peu près ce ton. Mais je n'ai pas trouvé de Baudelaire pour venir à mon secours. Mes amis se sont laissés déconcerter par la violence de l'agression comme ils l'ont été lorsque *Sybilla* a été éreinté, sali, mis en pièces par toute la critique, l'article d'Aragon, lui-même, hâtif, n'est qu'un bouquet d'épithètes élogieuses et ne va pas au fond du problème. Le fond du problème est la tentative de créer un type de spectacle relevant du théâtre, de l'arène, de l'opéra, de la radio, de la piste et du meeting. Cette tentative a abouti, dans la mesure des moyens qu'on m'a donnés, trop faibles pour l'immense gare de chemin de fer qu'est ce Palais des Sports et son acoustique invraisemblable. Mais elle a abouti. Quant à la partition musicale de Wiener et Desormières, écrite en trois semaines, elle est un chef-d'œuvre, elle s'emboîte dans mes intentions et mon texte avec une exactitude de forme et d'esprit qui tient du prodige. Combien de gens m'ont témoigné de leur émotion devant cette espèce de perfection musicale et dramatique obtenue presque par miracle ! Eh bien, un seul critique y fait allusion, c'est Bidou, pour en nier l'existence artistique, avec une espèce de violence.

Si quelque chose pouvait me confirmer dans le sentiment que j'ai d'avoir gagné la partie, ou du moins tout ce qui se

---

<sup>90</sup> cf. le devis du spectacle, in Jean Albertini, p. 216. Remarquons incidemment que Jean-Richard Bloch est gratifié de la même somme que Milhaud, ce qui laisse deviner la notoriété dont bénéficie l'auteur qui est ici sollicité pour deux chansons !

<sup>91</sup> *ibid.* p. 218

pouvait gagner de la partie, cet égout d'ordures qui a crevé sous mes pas, dès le lendemain, m'en donnerait la preuve<sup>92</sup>.

Darius Milhaud avait été particulièrement admiratif du travail de Léger qui "avait imaginé de merveilleux décors dans lesquels la lumière en rythme accéléré créait l'impression du mouvement"<sup>93</sup>. Le peintre lui-même évoquait avec enthousiasme un moment privilégié :

Je me souviens : pour *Naissance d'une cité*, j'avais à marquer tout d'un coup comment les ouvriers atteignaient au bonheur de vivre. Alors on se mit d'accord : les musiciens Milhaud, Honegger et moi : la lumière baissait et, soudain, pleins feux des projecteurs, toute force de la musique et mes trois cents types enlevaient leur veste sombre et apparaissaient moulés dans des chandails multicolores. Ça brillait, ça chantait sur la scène. Un bon souvenir<sup>94</sup>.

On se souvient qu'en pleine guerre de 14, Jammes avait demandé à Milhaud une mélodie pour accompagner le cantique de N.D. de Sarrance. On se souvient aussi que dans sa réponse, Milhaud disait que créer une mélodie véritablement populaire était la chose la plus difficile à faire au monde. On est ici dans une même optique, même si le public visé n'est pas tout à fait le même, il s'agit bien plutôt de rencontrer un public populaire dans une visée politique qui participe de l'immense espoir soulevé par les perspectives ouvertes après les conquêtes sociales de l'été 36.

Les textes des chansons renvoient à la gouaille montmartroise d'un Bruant avec de forts accents revendicatifs, par exemple pour *La Java de la femme* :

---

<sup>92</sup> Lettre de J.R. Bloch à Romain Rolland du 1<sup>er</sup> novembre 1937, cité dans *Fernand Léger et le spectacle*, ouvrage cité, p. 153

<sup>93</sup> Darius Milhaud in N° 135-136 de la Revue *Europe*, 1957, p. 42

<sup>94</sup> Article de Pierre Descargues, "Fernand Léger décore le Vel'd'Hiv", *Les Lettres Françaises*, 28 octobre 1954. Cité dans catalogue de l'exposition Fernand Léger (mai septembre 1997), Centre Georges Pompidou, p. 331.

LA CHANTEUSE (de sa voix acide, avec sa diction martelée) :  
 Quatre ans, j'avais quatre ans,  
 j'étais gosseline et rieuse,  
 Quand mon père, quand mon père  
 Est parti pour la guerre.  
 Quatre ans, j'avais quatre ans,  
 - C'était une guerre aux colonies,  
 Quand un homme en noir est venu  
 De la part de monsieur le maire,  
 Un homme en noir est venu  
 Nous dire que mon père  
 Etait mort et disparu.

Vingt ans, j'avais vingt ans,  
 j'étais belle fille et gironde,  
 Quand mon homme, mon petit homme  
 Est r'parti pour la Somme.  
 Vingt ans, j'n'avais qu'vingt ans,  
 - j'étais sur le point d'être mère,  
 Quand un type en noir est venu  
 De la part de monsieur le maire,  
 Un type en noir est venu  
 Me dire que mon homme  
 je ne le reverrais plus.

Trente ans, j'avais trente ans,  
 je travaillais, une bête de somme,.  
 Un jour mon p'tit, mon enfant,  
 S' en est allé jouer .  
 Il n'avait que dix ans,  
 - y avait un' grève (marche ou crève !)  
 Le soir un type m'attendait  
 De la part de monsieur le maire,  
 Un type en noir est venu  
 Me dire que, dans la rue,  
 Une balle de revolver... !

Vous pouvez me regarder .  
 Ai-je cinquante ans, ai-je cent ans ?  
 Le cou en cordes, les seins pendants ...  
 Ah! vivement mon tour !  
 Cinquante ans ou cent ans,  
 Comm' je rirai, comme on rira,  
 Quand l'homme en noir pour moi viendra  
 De sa part à lui, le grand sourd,  
 Quand l'homme en noir viendra  
 Me dire que mon tour

Est enfin venu, et qu'on s'en ira !<sup>95</sup>

On ne peut s'empêcher de rapprocher ces accents de ceux que Brecht mettra dans la bouche de son héroïne dans la pièce écrite au Danemark en 1939 : *Mère Courage*. Ce rapprochement n'a rien de fortuit et il est utile de rappeler<sup>96</sup> que, beaucoup plus tard, en 1959, Milhaud aura, selon ses propres termes, beaucoup de plaisir à composer des chansons pour cette pièce dans une mise en scène prévue pour une traduction anglaise à New York. Les paroles de ces chansons ont été entièrement réécrites par Eric Bentley afin que le compositeur ne soit pas lié à un texte dont la facture est indissociable de la musique de Dessau :

Je réécrivis entièrement le texte des chansons afin que Milhaud pût travailler à partir d'une version anglaise accomplie, et je n'avais pas à me sentir lié par quelque autre musique que ce soit<sup>97</sup>.

À la suite de sombres manœuvres, les représentations n'ont jamais vu le jour. :

Une aventure me mit en contact avec la jungle qui règne dans les théâtres de Broadway, à New York. Eric Bentley, qui a traduit de nombreuses pièces de Bertold Brecht, mit en train un spectacle dont les bases semblaient sérieuses. Il voulait monter à Broadway *Mère Courage* de Brecht avec des chansons nouvelles. On décida de dresser le contrat lors de mon passage à New York. Quelques semaines plus tard, dans ma chambre d'hôtel (je ne m'imaginai pas que pour une chose qui me paraissait aussi simple il fallût tant de négociations), l'avocat d'Eric Bentley, celui du producteur et le mien, mon cher ami Morton Miller, dont j'ai pu apprécier une fois de plus l'inextinguible dévouement, ont essayé de rédiger les conditions de notre collaboration. Ce fut après une longue journée passée en chuchotements, apartés et consultations que

---

<sup>95</sup> in Jean Albertini, ouvrage cité, p. 236

<sup>96</sup> on n'a que trop tendance à l'oublier

<sup>97</sup> Eric Bentley, *A conversation between Eric Bentley and Robert Hupp*, New York, November 8, 1996, in *Glossen*, Heft 2, 1997, Dickinson College, Carlisle, USA. "I rewrote all the lyrics so that Milhaud could work from a finished English version, and I didn't have to be bound by any other music".

le contrat fut enfin dressé. Il me restait à écrire les chansons. Ce gros travail m'amusa énormément mais me gâcha mes vacances. Je fus harcelé de télégrammes et de textes nouveaux, car mon collaborateur les changeait souvent... puis le metteur en scène David Brook me supplia de lui envoyer une bande magnétique afin d'avoir les mouvements exacts. Il n'est pas facile de trouver un magnétophone à Florence, en plein été ; heureusement qu'une institution américaine, tenue par des religieuses, en mit un à ma disposition. Entouré de bonnes sœurs, d'une voix enrouée, j'enregistrai toutes mes chansons, pour faciliter le travail de mes collaborateurs et leur faire gagner du temps, car je savais qu'à New York, producteur, metteur en scène, décorateurs et interprètes s'affairaient autour de *Mère Courage*. Et voilà qu'une intervention inattendue du fils de Bertold Brecht, professeur à la Harvard University, interrompt les répétitions ! Il va même jusqu'à entreprendre un procès qui se termine en queue de poisson, un an plus tard... ainsi que les représentations de *Mère Courage* à Broadway ! <sup>98</sup>

L'amertume de Milhaud et son ressentiment contrastent avec les souvenirs récents d'Eric Bentley qui donne sa propre version de ces tractations et tente de se justifier aux yeux de la postérité :

C'est par un jeune directeur malveillant nommé David Brooks que l'affaire débuta effectivement. Il dit qu'il pouvait rassembler l'argent pour une production de *Mère Courage* à Broadway, et il m'engagea et il engagea Darius Milhaud, qui était en Amérique à cette époque-là.[...] Cette équipe de production décida d'aller de l'avant sans la permission de la succession Brecht parce que leur juriste estima que la succession n'en avait pas la propriété et qu'il n'y avait pas à tenir compte des droits d'auteur. Nous eûmes alors une controverse juridique à propos des droits. Et cela ne trouva pas de solution, mais, de notre côté, nous fûmes suffisamment effrayés pour abandonner la production après une dépense de plusieurs milliers de dollars. [...] Cela se passait en 59 ; ensuite nous fûmes stoppés par la justice vers 1960 et on dut remettre Katina (l'actrice qui avait été engagée pour jouer *Mère Courage*) sur le bateau pour retourner en Grèce. Pendant ce temps les producteurs avaient ouverts un bureau à Broadway et dépensé des milliers et des milliers de dollars. Je suis désolé, je n'ai rien touché de cela, et j'attendais d'être payé. Mais je continuais à penser que quelque chose pouvait se passer. Aussi ce qui arriva fut que pendant que

---

98 Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, ouvrage cité, p. 260



Stephan (Brecht) interdisait cette production, il fit avancer les choses de son côté et il persuada Cheryl Crawford de s'intéresser à la pièce et de trouver des fonds pour elle, avec une mise en scène de Jerome Robbins et Ann Bancroft en vedette. Gene Wilder joua l'aumônier, vous savez, c'était une affaire de vedettes. J'avais été engagé pour cette production sans Milhaud, et Darius fut extrêmement bouleversé et pensa que je l'avais trahi. Bien que fisse remarquer –vainement lorsque la chose tourna mal – qu'ils feraient la pièce n'importe comment sans moi, sans mon adaptation. Si je ne les laissais pas se servir de mon adaptation, ils ne se serviraient toujours pas de sa musique. Ainsi, véritablement, je ne lui ai pas fait une "vacherie", mais je ne suis pas persuadé qu'il ait été convaincu de cela. Il a dit que j'ai été malhonnête. Il a dû penser que je disposais de beaucoup plus de pouvoir que je n'avais, car si j'avais dit "Vous ne pouvez avoir mon adaptation tant que vous ne vous servez pas de Milhaud", alors ils l'auraient fait. Mais ce n'était pas le cas, vous le savez<sup>99</sup>.

Cela donne d'ailleurs une idée du prestige dont jouissait Milhaud dans l'Amérique des années cinquante :

---

<sup>99</sup> Eric Bentley, *A conversation between Eric Bentley and Robert Hupp*, article cité, This was actually started by a vicious young director, named David Brooks, who said he could raise the money for a Broadway production of *Mother Courage*, and he hired me and he hired Darius Milhaud, who was in America at the time. [...]. This production team decided to move ahead without the permission of the Brecht estate 'cause their lawyer concluded the Brecht estate didn't own it, that the copyright didn't hold. So we had a legal dispute about the rights. And it wasn't resolved but our side was sufficiently frightened to give up the production after they'd spent many thousands of dollars on it. [...] That was '59; then we were stopped legally by about 1960; and Katina (the actress hired to play Mother Courage) had to be sailed back to Greece. Meanwhile the producers had opened a Broadway office and spent thousands and thousands of dollars. I'm sorry I didn't get any of that--I was waiting for my payments. But I was still holding on to thinking that something might happen. So what did happen was that while Stephan (Brecht) banned that production, he went on his own and persuaded Cheryl Crawford to be interested in the play and to raise the money for it, with Jerome Robbins directing and Anne Bancroft starring. Gene Wilder played the Chaplain; you know it was an all-star affair. I was hired for this production without Milhaud, and Darius was extremely upset and thought I had betrayed him. Though I pointed out--vainly as it turned out--that they would do the play anyhow without me, without my version. If I didn't let them use my version, they still wouldn't use his music. So I wasn't really doing him dirt, but I don't think he was very quite convinced of that. He said I was disloyal. He must have thought I had much more power than I had ; that if I said, "You can't have my version unless you use Milhaud," then they would have done it. But that wasn't the situation, you know.

Il y avait des gens qui circulaient dans les cercles musicaux et qui savaient ce qu'était un bon musicien. Ils ont précisément choisi Milhaud comme bon musicien et ils savaient qu'il serait probablement intéressé, ce qui fut le cas. Nous sommes alors retournés travailler avec lui<sup>100</sup>.

Lors d'une utilisation récente (en 1997) de cette musique de scène restée dans les archives (on a l'habitude d'entendre toujours la musique de Paul Dessau), on pouvait lire la réaction suivante :

Le *New York Times* écrit dans son compte rendu que la musique de Milhaud procure une force d'émotion extraordinairement intime dans cette pièce contre la guerre. Parfois elle prend aux dialogues un peu de leur ironie amère, à d'autres endroits elle les rend encore plus rudes. La pièce donne l'effet d'un opéra, qui serait devenu un chant funèbre<sup>101</sup>.

Ainsi retrouve-t-on, bien des années plus tard, la permanence de cette verve et de ces accents poignants qui sont indissociables d'un discours populaire sans complaisance et qui ont fait le prix de la mémorable représentation de *Naissance d'une cité* en 1937. Milhaud n'était pas pour autant d'un optimisme béat et les inquiétudes, nées de sa connaissance aussi bien de l'Allemagne que de l'Italie –sans parler de son soutien à l'Espagne républicaine dans le film de Malraux *Espoir-*, ne manquent pas si l'on en croit le souvenir d'un certain soir prémonitoire de 1937 :

L'Exposition Internationale de 1937 se prépara et se réalisa en dépit de la période difficile qui suivit l'adoption des réformes sociales (loi de 40 heures, vacances payées, organisation des loisirs), en dépit des troubles, des grèves,

---

<sup>100</sup> Ibid. "They were people that moved in musical circles and knew what was a good name. They just picked Milhaud as a good name and knew that he'd probably be interested, which he was. And we went back to work with him".

<sup>101</sup> "Die *New York Times* schreibt in ihrer Rezension, Milhaud's Musik bringe eine außergewöhnlich intime emotionale Kraft in das Antikriegs-Stück. Manchmal nehme sie den Dialogen etwas von ihrer bitteren Ironie, an anderen Stellen mache sie sie noch rauher. Das Stück wirke wie eine Oper, die zum Grabgesang geworden sei". Gerd Bräuer, in *Dreigroschenheft*, 2/1997, University of Wisconsin, sur site Internet "Bertold Brecht in den USA"

des occupations d'usines. Accomplissement extraordinaire ! Cependant on sentait sourdre des menaces et de sinistres présages. n y avait un Pavillon autrichien, mais les forces mauvaises de l'*Anschluß* n'en étaient jamais éloignées; la *Guernica* de Picasso s'étalait sur les murs du Pavillon espagnol, mais la République avait été assassinée ; le Pavillon de l' Allemagne et celui de la Russie soviétique semblaient se défier face à face. Un soir, tandis que nous contemplions au soleil couchant la masse énorme des drapeaux de toutes les nations qui dominaient le pont d'Iéna, Madeleine ressentit une telle angoisse qu'elle me serra le bras en murmurant : « C'est la fin de l'Europe ! <sup>102</sup>»

#### 10. 4. Construction d'un nouveau rapport avec le public populaire : les démarches parallèles de Milhaud et de Hindemith

##### 10. 4. 1. Les remises en question de l'après-guerre

Les manifestations que nous venons d'évoquer ne sont pas des manifestations de hasard ou de rencontres fortuites. Elles sont indissociables d'une réflexion sur la place de la musique dans la société et sur le rôle du compositeur vis-à-vis du public après la première guerre. Là encore, la démarche de Cassou dans son activité de poète, de critique d'art et de combattant pour la "justice, la vérité et la liberté"<sup>103</sup>, aide à comprendre comment la rencontre humaine et artistique des deux hommes a été si chaleureuse. Pour comprendre cette démarche, le mieux est de suivre avec attention la manière dont Milhaud est entré en contact avec les développements de l'activité créatrice de Hindemith. Il ne s'agit pas de se détourner du propos initial. En effet, les correspondances entre les démarches des deux compositeurs permettent d'affronter concrètement les problèmes que les fluctuations sociales et historiques posent aux créateurs de cette immédiate après guerre. La vision synthétique de Cassou,

---

<sup>102</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 205

<sup>103</sup> comme il le déclarera dans la conclusion de ses Mémoires, *Une vie pour la liberté*, op. cité, p. 323

empruntant, certes, un angle de vue tout à fait différent, nous a déjà permis d'aborder la façon dont on pouvait envisager les choses<sup>104</sup>.

L'auteur des *opéras-minutes* et celui de *Hin und Zurück* ont en effet, très vite été conscients qu'il leur fallait faire face à des bouleversements radicaux qui allaient bien au-delà des révolutions de langage musical ou de formes d'expression. Ils ont répondu, à leur manière, en tant que compositeurs, à des interrogations suscitées par le champ de ruines laissé par la première guerre mondiale. Dans la faillite générale des valeurs humanistes<sup>105</sup>, dans la transformation fulgurante des techniques marquant le début du XX<sup>e</sup> siècle, le compositeur pouvait-il rester dans sa tour d'ivoire, reprendre son travail de création comme si de rien n'était, retrouver un public habituel (d'ailleurs bien hypothétique) et ignorer la fonction sociale, morale, éducative de la création musicale et de sa diffusion ? L'avenir semblait dans les années 20 réserver des "lendemains qui chantent"<sup>106</sup> pour effacer à tout jamais les horreurs de la guerre. On ne peut dissocier cette participation à la vie sociale de cette époque de l'effort de Milhaud pour participer à la diffusion et à l'éducation musicale dans une France en pleine mutation. Cette double préoccupation relève d'une sensibilité généreuse désireuse de donner une justification sociale à la tâche de compositeur. On peut d'ailleurs s'étonner que ce grand bourgeois ait manifesté une telle attention à un

---

<sup>104</sup> il faut signaler ici que la question se pose tout autrement pour ce qu'on a coutume d'appeler l'École de Vienne, voir à ce propos la position de Pierre Boulez *Passe-Impasse et Manque* p. 546 in *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean Clair, éditions du Centre Georges Pompidou, 1986,.

<sup>105</sup> "Le principe dont nous partons est que la terrible guerre qui déchire aujourd'hui le cœur de notre Europe constitue par définition, *une guerre civile*". Romain Rolland *Au-dessus de la mêlée*, 1915, in *L'esprit libre*, Paris, éditions Albin Michel, 1953 (réédition), p. 128

<sup>106</sup> Cette expression de Paul Vaillant-Couturier a été reprise dans la dernière lettre de Gabriel Péri écrite dans la nuit du 14 au 15 décembre 1941 avant d'être fusillé : "...Je vais préparer tout à l'heure des lendemains qui chantent...". in Carlos Escoda - Marcelino Gaton, *Mémoire pour demain*, Paris, éditions Graphein, 2000, p. 89.

monde qui, par son éducation, pouvait lui paraître bien lointain ! Or, dès le début des années vingt, par sa fréquentation assidue de Hindemith, Milhaud accorde une attention extrême aux bouleversements techniques qui changent totalement la place et la diffusion de la musique dans les pays développés, et, en même temps abolissent des hiérarchies dans l'appréciation du fait musical. En effet, Hindemith et Milhaud se retrouvent dans une première expérience commune qui facilite leur contact. Ils font partie de la génération qui subit de plein fouet les horreurs de la guerre. Rappelons encore une fois que la santé précaire du musicien français ne lui permet certes pas d'être incorporé aux forces militaires, malgré ses demandes répétées mais il ne mesure pas sa peine dans les œuvres caritatives et finalement suit Claudel comme secrétaire d'ambassade au Brésil en 1917. Hindemith, dont le père est porté disparu en 1915, bien que soutien de famille, est finalement incorporé en 1917, affecté au sein d'une musique militaire en janvier 1918<sup>107</sup>. Prenant conscience de l'effondrement de toutes les valeurs sur lesquelles était construite la vie culturelle, ces deux musiciens, qui ne se connaissent pas encore personnellement, remettent en cause, chacun à sa manière, les fondements d'une culture musicale officielle.

#### 10. 4. 2. Abolition des hiérarchies dans le champ musical

En premier lieu, leur cheminement les conduit d'abord à effacer les frontières étanches qui compartimentaient les différents genres musicaux. Pour Milhaud, l'arrivée au Brésil en plein Carnaval, la découverte de rythmes et d'harmonies de cette gigantesque fête populaire, marquera définitivement son style reconnaissable entre tous :

Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il

---

<sup>107</sup> Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 27

m'était très difficile de saisir. J'achetais alors une quantité de maxixes et de tangos ; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce "petit rien" si typiquement brésilien<sup>108</sup>.

Le retour en Europe le conduit à New York pour une escale prolongée qui lui permet d'explorer les bas-fonds de Harlem et de découvrir avec émerveillement le jazz alors complètement inconnu sur le vieux continent :

Les Américains du Nord ont vraiment trouvé dans le jazz l'expression d'une forme d'art qui leur est absolument propre et leurs principaux jazz-bands arrivent à une perfection d'exécution qui devrait leur faire partager la célébrité d'associations symphoniques comme nos concerts du Conservatoire, ou de groupements comme notre société moderne d'instruments à vent ou le Quatuor Capet, notre quatuor le plus réputé<sup>109</sup>.

Associé à Jean Wiener, Milhaud participe aux "concerts-salades" qui systématiquement font coexister tous les genres de musique :

(Jean Wiener) estime que, dans tous les domaines de la musique, il y a des valeurs dignes de figurer au concert, que ce soit un jazz-band, un virtuose de la scie, une chanteuse de café-concert, le Pleyela, un nègre de bar ; il n'hésite pas à les faire entendre dans le même programme qu'un quatuor réputé, un chef d'orchestre fameux, une cantatrice célèbre<sup>110</sup>.

Hindemith vit, quant à lui, une expérience étrange et déterminante puisque, simultanément, il est chargé de la grosse-caisse dans la musique du régiment et tient le rôle de premier violon dans le quatuor à cordes recruté par son colonel mélomane qui agrmente ses soirées de campagne sur le front alsacien et flamand. Le compositeur aimait à rappeler qu'au cours de

---

<sup>108</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, Belfond, 1987, p.67

<sup>109</sup> *L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord* (1923), in Darius Milhaud, *Notes sur la Musique, essais et chroniques*, Paris, coll. Harmoniques, Flammarion, 1982, p. 102

l'interprétation du *Quatuor* de Debussy, à la fin du mouvement lent, arriva par message radio la nouvelle de la mort de Debussy. À la stupeur de ce groupe de musiciens-soldats allemands succéda un silence accablé. Hindemith comprit alors que la musique était plus forte que la guerre et il a ressenti pleinement la puissance de son pouvoir spirituel et la direction qu'elle devait adopter<sup>111</sup>. On peut comprendre ainsi son inlassable curiosité et son désir de construire une pratique musicale nouvelle en prenant acte de la faillite de la tradition. C'est ainsi que, lui aussi, fut fortement influencé par le jazz. Dans la période qui suit immédiatement les hostilités, il prête à la musique une fonction de divertissement en abolissant toutes les frontières entre musique "sérieuse", "populaire", "légère", se refusant à composer pour la postérité, allant jusqu'à donner comme titre à ses œuvres la date de leur composition (par exemple la *Suite 1922* op. 26 pour piano)<sup>112</sup>. Cela allait de pair avec une contestation violente du concert sous "sa forme et ses réflexes traditionnels"<sup>113</sup> :

Nous voulons nous efforcer de rétablir la communauté presque déjà perdue entre les interprètes et le public ... Il sera presque exclusivement joué des musiques inconnues, nouvelles et anciennes pour petite formation. Chaque auditeur pourra influencer le programme. Toute fierté nationale ou personnelle sera exclue<sup>114</sup>.

Que ce soit en France ou en Allemagne, les musiciens ont trouvé un espace de liberté qui s'explique par les échanges entre les artistes des deux

---

<sup>110</sup> Darius Milhaud, *Jean Wiener*, in *Études*, 1925, *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 121

<sup>111</sup> Geoffrey Skelton (auteur de *Paul Hindemith, the Man behind the music*, New York, 1975) lors de son intervention dans une série d'émissions de Radio France (série préparée par Mildred Clary) consacrées à Paul Hindemith en octobre 1996

<sup>112</sup> Andres Briner au cours de la même émission. (Briner est l'auteur de *Paul Hindemith*, Zürich, 1978)

<sup>113</sup> Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, op. cité, p. 67

pays et leur insatiable curiosité pourtant stoppée par les quatre années du conflit :

Leur chance historique fut [...] d'être venus à la musique alors que la route était déblayée, que tout était permis. Debussy avait brisé le carcan tonal et métrique, Stravinsky et Schoenberg avaient agi dans le même sens et, de son côté, Satie avait fait preuve de salubrité et de démystification. La musique n'était plus un territoire jonché d'interdits mais une contrée que l'on pouvait parcourir à son gré en suivant les itinéraires les plus variés<sup>115</sup>.

Ces musiciens ont su revivifier la musique en lui redonnant un sens dans la vie contemporaine :

Ils sont descendus dans la rue, ils ont tourné le dos au faux sublime, aux conventions du théâtre, ils ont répudié l'esthétisme, renoncé à l'isolement, ils ont aimé la vie, toute la vie, même dans ses manifestations les plus humbles<sup>116</sup>.

#### 10. 4. 3. La prise en compte des évolutions de la technologie

Les deux musiciens prennent très tôt conscience des possibilités nouvelles que le progrès des techniques permet pour la diffusion et la création de la musique. Que ce soit le disque, la radio, le cinéma, ils ont conscience qu'il s'agit d'outils nouveaux que le compositeur moderne aurait bien tort de négliger. Ils apprennent à user de leurs ressources et à utiliser au mieux les nouvelles possibilités qui leur sont offertes.

Par exemple, très tôt, en Allemagne comme en France, la radio est considérée "comme un facteur social apte à susciter des vocations artistiques, à donner naissance à une culture domestique et même à recoudre le tissu social déchiré au sein de la famille"<sup>117</sup>. C'est ainsi que Hindemith, en

---

<sup>114</sup> prospectus de l'Association fondée par Hindemith en 1922 "Gemeinschaft für Musik", cité dans Giselher Schubert, *Paul Hindemith* (op. cité), p. 32

<sup>115</sup> Jean Roy, *Le Groupe des Six*, ouvrage cité, p. 29

<sup>116</sup> *ibid.*, p. 31

<sup>117</sup> Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, op. cité, p.191



collaboration, avec Brecht et Weill propose *Der Lindberghflug*<sup>118</sup> en 1929 et que Milhaud dirige *Voyage au pays du rêve*<sup>119</sup> pour une émission sur la ville de Ravenne en 1938, ou travaille avec Blaise Cendrars pour *La Fin du Monde*<sup>120</sup> en 1948.

Les deux musiciens se rencontrent très tôt dès la fin de la Grande Guerre et du retour de Milhaud en Europe. À l'affût des créations de jeunes musiciens dont le conflit avait interdit le commerce, ils se retrouvent à l'occasion du festival de musique contemporaine de Donaueschingen qui est inauguré le 31 juillet 1921. Le festival poursuivra ses activités à Baden-Baden à partir de 1927. Le Prince mécène Egon von Fürstenberg voulait se substituer aux instances gouvernementales défailtantes dans une période très difficile pour l'Allemagne et favoriser les jeunes compositeurs. Hindemith fait partie du comité artistique et prend une part prépondérante dans les choix et les orientations de la manifestation. Chaque festival a un thème précis et l'on procède à des expérimentations à propos des possibilités de la musique mécanique, de la musique de film, d'une forme d'opéra raccourci etc. :

Entre 1922 et 1932, Paul Hindemith organisa des festivals de musique contemporaine, tout d'abord à Donaueschingen [...], puis à Baden-Baden, [...] et enfin à Berlin en 1930. Absolument libre de ses actions, Hindemith y tentait des expériences de tous genres. [...] En 1927, il me demanda de composer un opéra aussi bref que possible. [...] L'année suivante, on présenta des cantates à Baden-Baden ainsi que des œuvres destinées à la Radio. [...] Une autre année, on traita de la musique conçue spécialement pour le cinéma.<sup>121</sup>

---

118 Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, op. cité, p. 151

119 op. 203

120 op. 297

121 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 167

#### 10. 4. 4. Un nouveau rapport avec le public

Hindemith s'attache tout particulièrement à mettre en pratique une idée à laquelle, depuis sa jeunesse, il tient tout particulièrement. En effet, il pense que le travail du compositeur ne doit pas viser une satisfaction individuelle, développant un narcissisme du "beau son" sans égard pour son public éventuel (et ici on trouve une des sources de ses divergences avec Arnold Schoenberg). L'artiste a un rôle dans la société et il doit pouvoir l'assumer en donnant aux autres la possibilité d'entrer dans le monde spiritualisé de l'art musical. C'est ainsi qu'il va s'attacher à cultiver le lien entre le créateur et son public. La musique, pour lui, ne pouvait être une marchandise à consommer passivement. L'écoute devait être active et les auditeurs devaient participer. Il accordait donc une grande importance à la voix humaine, instrument fondamental, et le compositeur devait s'attacher à enseigner la manière de s'en servir<sup>122</sup> :

Le musicien amateur qui s'intéresse sérieusement à ce qui touche la musique est aussi indispensable à notre vie musicale que le musicien professionnel. Il est beaucoup plus important que le mélomane, qui s'adonne au seul plaisir de l'écoute, remplit les salles de concert, et qui n'est guère aujourd'hui qu'un facteur économique dans le monde des affaires musicales.<sup>123</sup>

Dans son activité de compositeur, il a conçu de nombreuses pièces destinées aux amateurs, de tous âges et de tous niveaux. Cette musique comprend essentiellement trois ouvrages :

*Schulwerk für Instrumentalzusammenspiel, op. 44 (1927)*

*Sing- und Spieltechnik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45 (1927-28)*

*Plöner Musiktag (1932)*

---

<sup>122</sup> Max Briner, émission radiophonique citée

<sup>123</sup> Paul Hindemith, *Forderungen an den Laien*, cité dans Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, op. cité, p. 75

Milhaud évoque une des manifestations où Hindemith mobilise un public d'amateurs au cours d'un des festivals auquel il a participé :

Hindemith, qui s'intéressait activement au développement de la musique contemporaine pour les amateurs, écrivait spécialement pour eux, et au cours d'un concert dans les bois, les paysans chantèrent de la musique ancienne et sa cantate *Frau Musica*.<sup>124</sup>

Le ministre social-démocrate Leo Kerstenberg, en appelant Hindemith à Berlin en 1927 pour enseigner à la *Hochschule*, poursuivait en fait un projet d'éducation démocratique de la musique fondée sur une base humaniste dans la croyance "en une communauté culturelle et spirituelle libérée de la notion de classe".<sup>125</sup> Hindemith a adhéré à une telle perspective et par là prenait ses distances avec Kurt Weill ou Hans Eisler<sup>126</sup>. Il propose des œuvres où le public pouvait participer, comme on vient de le voir. On a souvent mal compris le terme de *Gebrauchsmusik* : il ne s'agit pas d'une musique d'ameublement<sup>127</sup> mais d'une musique qui pouvait permettre la participation d'amateurs qui ne soient pas rebutés par des difficultés techniques insurmontables. La Journée musicale de Plön marque la fin de l'activité pédagogique de Hindemith sous la République de Weimar et la fin d'une utopie mise à mal par les nazis :

Elle revêt une valeur symbolique certaine : cette célébration communautaire musicale tenue hors de Berlin, au cœur des terres nordiques, éloignées de tout contact avec les productions de l'avant-garde, prenait la forme d'une manifestation libérée de la notion de classes et apparemment, de toute attache politique, même si des sons discordants émanant d'associations nazies furent dirigées sans grands dommages à l'encontre de Hindemith<sup>128</sup>.

---

124 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, op. cité, p. 168

125 Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, op. cité, p.95

126 Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, op. cité, p. 76

127 comme Satie avait pu en proposer la notion

128 Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, op. cité, p.366

Tout à son dévouement pour la cause d'une pratique musicale partagée, Hindemith n'est pas pour autant aveugle sur des dérives d'associations de musiciens amateurs qui ouvriront leurs portes toutes grandes à l'idéologie nazie. La *Musikantengilde* est tout à fait représentative de ce que Hindemith récuse dans la pratique de la musique. Deux textes de Hindemith sont particulièrement éclairants. Le premier est de 1930 :

On peut observer que dans de nombreuses associations musicales d'amateurs, la musique n'est pas aussi importante qu'elles le prétendent. De la métairie associative la plus nauséabonde à l'esprit de secte le plus obscur, en passant par les formes habituelles de divertissement social prennent place toutes sortes d'actions communes qui, dans un très grand nombre de cas, ont occulté la joie originelle de pratiquer la musique<sup>129</sup>.

Le deuxième est de 1933/1935 à un moment où le doute n'est plus possible, où Goebbels a dénoncé lors d'un meeting public au Sportplatz de Berlin l'art dégénéré que Hindemith symbolise à ses yeux, dénonciation confortée par un télégramme providentiel de Richard Strauss qui a toujours nié en être l'auteur<sup>130</sup> :

L'amateur a rejoint la communauté de ses frères spirituels, et de même qu'il se distingue des non-initiés par son accoutrement et autres signes, il mène une vie musicale propre. D'abord, il refuse : il ne lui viendrait pas à l'idée d'apprendre correctement un instrument ou de travailler sa voix pour pouvoir interpréter la musique existante ; il ne cherche pas non plus à acquérir patiemment la maturité qui lui permettrait d'aborder les chefs d'œuvre. La musique doit lui être soumise. On a fouiné dans toute l'histoire de la musique pour offrir à ces sectes de luthistes et de flûtistes à bec tout un "répertoire de chant" et de "musique jouable". En musique contemporaine, il prend sans discernement de la bonne et de la mauvaise, pour peu qu'elle cadre avec son idéologie et ses capacités techniques. Certains compositeurs trouvent ici la reconnaissance qui leur est refusée par ailleurs ; ils

---

<sup>129</sup> Paul Hindemith, *Forderungen an den Laien*, cité in Pascal Huynh, *ibid.* p. 418

<sup>130</sup> témoignage de William Walton (émission radiophonique citée)

arrivent tout juste à conduire deux voix, avec trois c'est déjà un désastre, leurs partitions sont presque toujours impossibles, et on s'étonne que leur écriture plaise aux membres de la secte, qui ne manquent pourtant pas d'exigences<sup>131</sup>.

Isolé dans une Allemagne qui sombre dans le cauchemar nazi, Hindemith exprime le drame de l'artiste dans une œuvre qui a de forts échos autobiographiques, son opéra *Mathis der Maler*. Coupé de son public, coupé de la vie musicale et de son activité pédagogique, il ne lui restait qu'à fuir. Mais il ne renonce pas pour autant à ses idées qu'il développe à Ankara et pendant l'exil américain. Jusqu'à la fin de ses jours il défendra l'idée que le compositeur ne peut s'enfermer dans une tour d'ivoire alors que gronde autour de lui la tragédie humaine.

Si Milhaud est le compositeur qui présente le plus d'affinité avec Hindemith<sup>132</sup>, s'il a suivi avec passion les festivals organisés par son ami jusqu'à l'arrivée au pouvoir des nazis, son cheminement présente seulement quelques similitudes avec celui de son collègue d'Outre-Rhin. Créer systématiquement un répertoire pour amateurs comme l'avait fait Hindemith ne fait partie qu'accessoirement des préoccupations du compositeur aixois. Question de culture nationale, sans doute, dans un pays comme la France. On peut malgré tout pendant une brève période repérer dans les préoccupations de Milhaud, le souci de s'adresser aux amateurs, au début des années trente :

(La musique contemporaine) doit d'abord se tourner vers les amateurs, ceux qui préfèrent le plaisir actif en déchiffrant une partition au piano au plaisir passif de l'écoute. Les musiciens doivent pour ces amateurs écrire des

---

<sup>131</sup> Paul Hindemith, *Aufsätze für ein Handbuch der Musik*, cité dans Giselher Schubert, op. cité, p. 75

<sup>132</sup> "La "musique usuelle" (*Gebrauchsmusik*) de Paul Hindemith qui vit une de ses œuvres qualifiée de "musique des rues" (*Asphaltmusik*) ainsi que ses opéras sur des sujets traitant de la vie quotidienne, *Nouvelles du jour* (*Neues von Tage*) et *Aller et retour* (*Hin und Zurück*) ont des équivalents dans l'œuvre de Darius Milhaud" Jean Roy, *Le groupe des six*, op. cité, p. 35

œuvres faciles à être jouées et permettant de mettre en contact le public encore timide avec les compositeurs d'aujourd'hui<sup>133</sup>.

Son souci majeur était de permettre à la vie musicale d'essaimer à travers tout le territoire de l'hexagone à une époque où l'activité musicale était concentrée à Paris.<sup>134</sup> Il s'agissait pour lui de créer un public en évitant l'ennui et la pédanterie et de pallier les déficiences du système d'enseignement français qui sacrifiait allègrement les initiations à l'art musical<sup>135</sup>. C'est donc tout naturellement vers la jeunesse la plus tendre qu'il se tourne. La présence continue de l'enfance dans l'inspiration du compositeur garantit à l'expression mélodique une fraîcheur que les textes de Charles Vildrac ou Maurice Carême vivifient sans mièvrerie. Au tout début des années trente Milhaud conçoit ce qui dans son catalogue est qualifié de "jeu pour enfant". D'une part, sur des paroles du poète René Chalupt, la pièce *À propos de bottes*<sup>136</sup>, est destinée à un théâtre de marionnettes, d'autre part, il fait travailler de jeunes élèves de l'école primaire pour monter *Un petit peu de musique*<sup>137</sup>, spectacle réalisé avec son ami et complice de toujours, l'écrivain aixois Armand Lunel. Antonio Braga fait remarquer avec raison que ces deux compositions (qui seront suivies dans le même esprit par *Un petit peu d'exercice*<sup>138</sup> en 1934) coïncident<sup>139</sup> avec *La mort d'un tyran*<sup>140</sup>. La

---

<sup>133</sup> Darius Milhaud, Conférence inédite, *État de la musique avant 1939*, date non mentionnée, très probablement 1939, archives Milhaud.

<sup>134</sup> Conversation de l'auteur avec Madeleine Milhaud. Dans la conférence ci-dessus Milhaud pense "qu'il y a trop d'orchestres à Paris, trop peu en province".

<sup>135</sup> on peut d'ailleurs s'interroger sur la pérennité d'une telle situation, car le début du XXI<sup>e</sup> siècle n'offre pas de tableau plus réjouissant tout du moins dans le second cycle de l'enseignement secondaire.

<sup>136</sup> op. 118, 1932, jeu pour enfants

<sup>137</sup> op. 119, 1932, jeu pour enfants

<sup>138</sup> op. 133, 1934, jeu pour enfants

<sup>139</sup> "Intanto nasceva *A proposito di scarponi*, una commedia infantile per canto e piano, data al teatro di marionette ed un "gioco per bambini", *Un*

concomitance de ces différentes productions permet d'expliquer les "chemins parallèles", selon l'habitude de Milhaud pour désigner, comme nous l'avons vu si souvent, les différents aspects de son inspiration<sup>141</sup>. D'un côté il s'agissait d'offrir à la jeunesse les possibilités de s'initier, de manière ludique et sans complaisance, à la modernité d'une expression créative et donc d'affirmer et de construire une personnalité dans le respect des valeurs humaines, de l'autre, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'étudier, à partir du texte de Lampride adapté par Diderot de traduire les clameurs du peuple conspuant son empereur-tyran<sup>142</sup> en affirmant haut et fort le prix de la liberté dans un État démocratique respectueux de la dignité humaine.

Milhaud et Hindemith, en tant que musiciens emblématiques du XX<sup>e</sup> siècle, montrent chacun à sa manière la place essentielle accordée à la musique dans la construction et la formation de l'individu à l'aube des temps nouveaux. Prenant leur distance avec le volontarisme qui a suivi la première guerre mondiale, on sent chez eux le désir d'une action plus persuasive et plus durable qui mette en avant la qualité même de la production artistique sans complaisance pour des attitudes démagogiques et flatteuses. Ils ont su développer des pratiques pédagogiques en insistant sur le devoir, pour tout créateur, de transmettre aux jeunes générations le flambeau d'une tradition, qui, bien loin de stériliser les forces créatrices, les stimule au contraire. Ils

---

*pochettino di Musica*, per canto con violini e violoncelli, o canto e piano. [...] Intanto *La Morte di un tiranno* veniva registrato dalla radio francese". "À la même époque prit corps *À propos de bottes*, une comédie enfantine pour chant et piano, donnée au théâtre de marionnettes et un "jeu pour enfants", *Un peu de musique*, pour chant, violon et violoncelle ou chant et piano. [...] En même temps *La mort d'un Tyran* fut donnée à la radio française". Antonio Braga, *Darius Milhaud*, edizioni Federico & Ardia, Napoli, p. 101, et voir ci-dessus l'analyse de cette pièce.

<sup>140</sup> op. 116, 1932

<sup>141</sup> Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Belfond, 1992, p. 68

<sup>142</sup> En l'occurrence l'empereur Commode, cf. Darius Milhaud *Ma Vie heureuse*, ouvrage cité, p. 191

nous permettent de réfléchir encore sur les liaisons à trouver entre l'innovation et la diffusion d'une véritable culture musicale et ils ont prouvé que ces deux aspects étaient complémentaires et ne pouvaient être dissociés.

Leur œuvre pédagogique est certes indissociable d'un contexte politique, social et culturel bien particulier. Prenant en compte le développement des moyens techniques qui permettent une diffusion inégalée de tous les genres musicaux sans exclusive, ils ont voulu assumer le rôle "pédagogique" désormais dévolu au créateur qui ne pouvait, sans reniement, tourner le dos à la modernité. La participation de Milhaud aux spectacles commandités par le Front Populaire n'a donc rien d'exceptionnel dans l'œuvre du compositeur. Elle arrive à point nommé dans une recherche réfléchie depuis longtemps. En effet, Hindemith et Milhaud ont insisté sur le fait que la musique n'était plus réservée à une élite mais que l'ensemble de la population, qui accède au monde de la culture par la démocratisation de l'enseignement, avait droit à une vraie formation permettant de développer et d'affiner la sensibilité à l'organisation du monde sonore et rythmique. Il ne s'agit plus de considérer la musique comme un art d'agrément pour jeunes filles oisives de "bonnes familles", mais de penser la musique dans l'apprentissage d'une culture prenant en charge l'héritage des valeurs humanistes d'une Europe exsangue qui pressent la tragédie de l'instrumentalisation de la culture par les partis totalitaires. Du même coup, à la fin des années trente, leur amertume reste grande devant les promesses avortées et ils ont pris douloureusement conscience de leur impuissance devant la montée des périls.

La composition des *Six sonnets composés au secret* en 1946 cristallise l'ensemble d'une expérience dont les années de guerre, l'exil, les chagrins ont changé complètement les perspectives. Milhaud donnera cette œuvre au Groupe de Bâle de la S.I.M.C.<sup>143</sup> qui lui avait passé une commande. La valeur qu'il attache à ces chœurs est grande à la fois par le choix du commanditaire et des illustres devanciers qu'il signale :

---

<sup>143</sup> La Société Internationale de Musique Contemporaine.



Le groupe de Bâle [de la S.I.M.C.], fort actif, avait souvent commandé des compositions : parmi celles-ci figurent le *Concerto pour deux pianos et batterie*<sup>144</sup> de Bartók, la *Sérénade* de Roussel. En 1946, il me demanda une œuvre. J'écrivis six chœurs a capella sur les beaux textes de Jean Cassou : *Sonnets composés au secret*<sup>145</sup>.

Dans ces compositions, tout un cheminement intérieur prend forme et les textes de Cassou, en prolongeant les échos de toutes les préoccupations d'avant-guerre que nous venons de survoler, prêtent à l'inspiration musicale leur marque transcendante et secrète.

### 10. 5. Les Trente-trois sonnets composés au secret, ou la poésie comme révolte.

#### 10. 5. 1. Itinéraire d'un résistant

Pour Jean Cassou, "poète né de la guerre" selon l'heureuse formule de Florence de Lussy<sup>146</sup>, publié sous nom d'emprunt avec un titre qui parle de lui-même, les circonstances de la composition des *Trente-trois sonnets composés au secret* sont génératrices de structure et de sens. Jean Cassou est revenu à plusieurs reprises sur les épisodes qui ont présidé à la composition de ces textes. Il s'agit donc de reconstituer dans un premier temps les différents événements qui ont conduit à l'incarcération du poète dans ce terrible hiver 41-42 pour, dans un second temps, accéder, et ceci dans la mesure du possible, au processus qui a permis à l'expression poétique de reprendre ses droits.

Cassou fait partie de ceux qui n'ont jamais accepté la défaite de juin 1940 et le régime de Vichy. Il refuse de "consentir à l'événement<sup>147</sup>", et s'engage très tôt dans le réseau dit du Musée de L'Homme dont les deux

---

<sup>144</sup> Il s'agit de la *Sonate pour deux pianos et percussion*.

<sup>145</sup> Darius Milhaud, *Ma Vie ...*, op. cité, p. 169

<sup>146</sup> Jean Cassou, *Un Musée imaginé*, op. cité, p. 154

<sup>147</sup> Nicole Racine, *Un homme libre en politique*, in Jean Cassou, *Un Musée imaginé*, op. cité, p. 111

organisateurs, "Boris Vildé à l'œil clair dans un visage aigu et sarcastique et Anatole Lewitsky, têtue et taciturne", ont compté parmi "les premiers fusillés du Mont Valérien"<sup>148</sup>. On pouvait lire dans le premier numéro de *Résistance*, simple feuille recto verso, publiée par ce *Comité National de Salut Public* où, outre Vildé et Lewitsky, se sont retrouvés Claude Aveline, Jean Cassou et Marcel Abraham :

Résister ! c'est le cri qui sort de votre cœur à tous, dans la détresse où vous a laissé la détresse de la patrie. C'est le cri de vous tous qui ne vous résignez pas, de vous tous qui voulez faire votre devoir<sup>149</sup>.

Après le démantèlement par la Gestapo de ce réseau, Cassou passe la ligne de démarcation et s'installe à Toulouse en zone "libre" :

Tout de suite, en 40, j'ai participé aux premiers groupes de résistance avec quelques chers amis ; j'ai fait partie du réseau du Musée de l'Homme et, après la découverte de celui-ci par la Gestapo, j'ai passé la ligne de démarcation en fraude et me suis installé à Toulouse<sup>150</sup>.

Dans la ville rose, il se trouve en contact avec Pierre Bertaux, professeur d'allemand à l'Université, fils de Félix Bertaux<sup>151</sup> et gendre de Supervielle dont Cassou était l'ami. Pierre Bertaux est l'organisateur du "premier réseau de la zone Sud qui ait été en relation avec Londres", commanditant "un parachutage d'argent et d'armes"<sup>152</sup>. Parmi les contacts assurant les relais de ce groupe résistant se trouvait l'épouse du compositeur Déodat de Séverac, Henriette :

---

<sup>148</sup> Jean Cassou, *La Mémoire courte*, op. cité, p. 44

<sup>149</sup> cité dans Jacques Gaucheron, *Un grand moment de la poésie française*, article cité

<sup>150</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p.24

<sup>151</sup> Lui-même germaniste, ami de Thomas Mann et qui reçut la visite de l'écrivain dans sa maison de Sèvres comme l'atteste une photographie de 1931. (in Cahier de *l'Herne* N°23 consacré à Thomas Mann, 1973)

<sup>152</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p.24

[Elle] tint tête aux officiers allemands venus réquisitionner son château : leur séjour fut bref. [...] On ne se lassait point de lui faire raconter les histoires du temps où Déodat, dans leur autre résidence, à Céret, était mêlé à toute la bande de Picasso, Manolo, Marcoussis et quelques autres, formant un Montparnasse transféré à Céret, une véritable école de Céret<sup>153</sup>.

Les actions courageuses et dangereuses n'empêchent pas que l'intérêt pour la création artistique et la vie sociale se soit toujours manifesté avec la même ardeur. C'est d'ailleurs, entre autres<sup>154</sup> et au-delà de la révolte morale, en raison de ces préoccupations et de ce primat d'une culture vivante et libre que Jean Cassou, conservateur adjoint du musée du Luxembourg, est entré dans la lutte. Mais les choses se gâtent vite :

Quatre mois après, nous étions tous pincés. L'un des nôtres, Fernand Bernard, nous avait donnés<sup>155</sup>.

Jean Cassou est arrêté le soir du 13 décembre 1941 et, après une nuit d'interrogatoire par la police de Vichy, est mené à la prison militaire de Furgole :

Là, devant la porte qui va s'ouvrir sur nous, Bertaux avec une expression de jubilation assurée nous dit : "*Mes amis, nous gagnons nos galons –En attendant on nous fourre en taule*" lui ai-je rétorqué<sup>156</sup>.

En entrant dans la cellule (cellule des condamnés à mort, soit dit en passant) qui lui est destinée, il découvre que son codétenu n'est autre que Fernand Bernard, celui-là même qui avait joué un rôle si ambigu dans le démantèlement du réseau et l'arrestation de ses membres. D'emblée, le

---

<sup>153</sup> Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, Paris, éditions Robert Laffont, 1981, p.182

<sup>154</sup> comme le dit si bien le texte de Jean Paulhan intitulé *l'Abeille* et que Cassou cite *in extenso* dans *Une vie pour la liberté*.

<sup>155</sup> Jean Cassou, *Une Vie pour ...*, op. cité, p.152.

<sup>156</sup> *ibid.*, p. 154

silence obstiné de ce compagnon énigmatique ajoute à l'angoisse de ces premiers moments de "mise au secret" :

Le garde-chiourme m'introduit dans une espèce de basse porcherie avec deux grabats, et, couché sur l'un d'eux, Bernard toujours muet<sup>157</sup>.

C'est dans ce moment du plus grand dénuement, dans cet état de solitude poignante que l'expression poétique prend corps et que le premier sonnet prend forme :

Le soir, je me suis étendu tel que j'étais, avec mon pardessus et mes souliers, sur mon pajot, sous une mince couverture. N'étais-je pas un paquet ? Un simple colis brut et totalement passif ? Cette impression sur laquelle je reviens est celle-là même qu'il m'est arrivé d'éprouver au moment d'une opération chirurgicale. Je suis entre les mains de gens plus forts que moi et je n'ai aucun souci à me faire. Je ne me suis endormi que très tard. Dans ma tête, j'ai composé le début du sonnet qui dans les trente-trois imprimés par les éditions de Minuit a gardé le numéro un<sup>158</sup>.

Le compagnon de cellule devient peu à peu coopératif. Il s'agit pour Cassou de le convaincre de prendre sur lui toutes les charges rassemblées par la police de Vichy et de permettre ainsi l'élargissement du reste du réseau pour continuer les opérations de résistance. Cassou est si persuasif qu'il obtient l'assentiment de Fernand Bernard :

Du jour au lendemain, il fut pour moi le plus fraternel des compagnons de cellule. [...] Nous nous étions récités toutes les poésies que chacun savait par cœur. Il savait *Le lac* de Lamartine. Dans quelque moment de taciturne ennui, je lui disais : "Bernard, *Le lac*." Et je m'accommodais dans mes grelottantes couvertures, sur ma paillassse comme dans l'attente de la plus chère, étrange et délectable pièce d'un

---

157    *ibid.*, p. 154

158    *ibid.*, p. 155

récitation de piano. Il commençait : *Ainsi toujours poussé vers de nouveaux rivages* ...<sup>159</sup>

Quelques mois plus tard, Fernand Bernard connaît une fin tragique et son héroïsme est salué par Cassou qui prouve ainsi la générosité d'une amitié qui sait que l'être humain est aussi respectable dans ses misères et ses faiblesses que dans ses moments de gloire<sup>160</sup> :

Il me reste à adresser un salut à ceux de mes morts qui me tiennent encore de plus près, et d'abord à Fernand Bernard, mon camarade de cellule à la prison militaire de Furgole, à Toulouse. Peu à peu, la police vichyssoise avait épinglé tout le réseau et nous avait mis au secret. Secret relatif, car les prisons étaient terriblement achalandées, il n'y avait plus de place, il fallait bien entasser, à deux, quelquefois à trois, ces prévenus du régime secret. On nous mit ensemble, Bernard et moi, dans une bauge qui, en temps régulier, était la cellule des condamnés à mort. Le secret consistait seulement en ce qu'on ne nous sortait de là que pour nous permettre, à la cloche du matin, de nous laver le bout du nez à un abreuvoir de la cour et de vider notre tinette ; nous n'avions même pas droit à la promenade en rond dans la cour, encore moins aux visites, à la correspondance, ni à la lecture, ni à l'écriture. C'est là que, la nuit venue, c'est-à-dire un peu plus d'obscurité, sur ma paillasse et au lieu de dormir, je composai mes sonnets. Le reste du temps, durant ces trois mois d'hiver glacial, j'entretins avec Bernard ce compagnonnage fraternel auquel peuvent atteindre deux hommes absolument dépouillés. Après notre condamnation, on l'envoya à la prison d'Eysses, en Dordogne, où quelques camarades et lui purent organiser une rébellion armée. Toute une nuit, ils se battirent contre les GMR<sup>161</sup>, jusqu'à ce que les munitions leur manquèrent et qu'ils hissèrent le drapeau blanc. Le commandant leur donna sa parole d'officier qu'ils auraient la vie sauve. Mais les miliciens de Darnand, survenus le lendemain, ne l'entendirent pas ainsi et ordonnèrent d'exécuter les blessés,

---

<sup>159</sup> ibid., p. 155

<sup>160</sup> rejoignant ainsi, la grandiloquence en moins, les accents de Malraux dans son discours pour le *Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon* : [...] Entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi ; et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé [...]. André Malraux, *Œuvres complètes*, Tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, p. 954

<sup>161</sup> ancêtres des actuels CRS

leurs blessures étant la preuve flagrante de leur culpabilité. Bernard était du nombre ; blessé d'un éclat de grenade au genou, il avait, de la paille où on l'avait étendu, dirigé la fin du combat. On accrocha les blessés, par les aisselles, aux poteaux et ils moururent en chantant *La Marseillaise*<sup>162</sup>.

Quant à Jean Cassou, il est libéré en février 42 et décide, pour ne pas compromettre les camarades encore emprisonnés, de se présenter avec ses camarades Marcel Vanhove, et Fausto Nitti, devant le tribunal militaire permanent de la 17<sup>e</sup> Division militaire qui doit juger le réseau Bertaux. Le procès a lieu le 30 juillet à Toulouse, et, "pour avoir sciemment participé à une entreprise de démoralisation de la Nation, ayant pour objet de nuire à la Défense nationale –(en l'espèce une organisation de dissidence travaillant en faveur de la puissance britannique)"<sup>163</sup>, il est condamné à un an de prison "pour atteinte à la sécurité de l'État et collusion avec les puissances étrangères"<sup>164</sup>. Il est enfin libéré en juin 43, profitant de la complicité du directeur de la prison où il purge sa peine qui lui permet d'échapper à l'attention de ceux qui pourchassent les résistants. La fiction de la zone libre est tombée avec l'occupation par les armées allemandes de la totalité du territoire français fin 1942, les autorités nazies et leurs affidés du régime de Vichy redoublent de vigilance dans la traque des combattants de l'ombre déjà fichés. Il vit alors totalement dans la clandestinité et développe une intense activité au sein des réseaux de la Résistance. Proposé pour exercer les fonctions de commissaire de la République à Toulouse, il est laissé pour mort

---

<sup>162</sup> Jean Cassou, *La Mémoire courte*, op. cité, p. 62 sqq.

<sup>163</sup> motifs exprimés par le juge d'instruction militaire, in *Un musée imaginé*, op. cité, p. 136

<sup>164</sup> ibid. p.26. Cassou cite dans *Une Vie pour la liberté*, la lettre pitoyable du général Lebourgeois (qui a requis contre lui et ses camarades) adressée au général De Gaulle au moment de la Libération. Il se trouve que les deux généraux faisaient tous deux partie de la même promotion à Saint Cyr. Le cabinet de De Gaulle, sans répondre à l'intéressé, s'est contenté d'adresser copie de cette lettre méprisante à tous les intéressés, c'est-à-dire à ceux qui furent condamnés.

sur le pavé le soir du 19 août 1944, abattu par les membres du dernier convoi allemand quittant la ville. Pierre Bertaux assume à sa place les fonctions de commissaire de la République. Le Général De Gaulle, le 16 septembre, lui décerne la Croix de la Libération sur son lit d'hôpital. Après une longue et difficile convalescence, fin 1945, Cassou démissionne de la fonction de Commissaire de la République pour occuper le poste de conservateur en chef du Musée national d'art moderne<sup>165</sup>.

#### 10. 5. 2. Le choix de la forme sonnet

Évoquer l'action de Cassou pendant la Résistance, c'est avant tout comprendre le ressort de l'homme pour qui la création poétique est une dimension essentielle de ses années de combat. En effet, La Résistance constitue cette expérience unique et exceptionnelle qui permet à la vérité d'un être humain de se révéler dans ce qu'elle a d'irréductible :

Pour chaque résistant, la Résistance a été une façon de vivre, un style de vie, la vie inventée. Aussi demeure-t-elle dans son souvenir comme une période d'une nature unique, hétérogène à toute autre réalité, sans communication et incommunicable, presque un songe. Il s'y rencontre lui-même à l'état entièrement libre et nu, une inconnue et inconnaissable figure de lui-même, une de ces personnes que ni lui ni personne n'a, depuis, jamais retrouvée et qui ne fut là en relation qu'avec des conditions singulières et terribles, des choses disparues, d'autres fantômes ou des morts. Si chacun de ceux qui ont vécu cette expérience la veut définir pour lui-même, il lui donnera un nom que l'on n'ose pas donner aux aspects ordinaires de la destinée et qui ne saura manquer d'étonner. Encore ne le prononcera-t-il qu'à voix basse, pour lui seul. Certains diront : aventure. Moi, ce moment de mon existence, je l'appelle, pour moi : le bonheur<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Renseignements empruntés à la chronologie en tête d'*Un musée imaginé*, op. cité, p. 27

<sup>166</sup> Jean Cassou, *La mémoire courte*, op. cité, p. 39

La prison représente pour lui ce moment extraordinaire (au plein sens du terme) où l'individu, seul face à lui-même, se dépouille de tous les masques pour atteindre la vérité la plus profonde de l'être :

Je me voyais dans un état d'où toutes les apparences avaient disparu et où la norme était de n'être plus que soi-même. [...] Mais la vie en prison, elle aussi, était faite pour me plaire, qui me donnait le sentiment d'être enfin à ma place. [...] Car au bout du compte et à dire le vrai du vrai, que cherche-t-on, sinon l'accord de soi avec soi, l'accord du soi intime que l'on se sait et de tous les soi que savent les autres ?<sup>167</sup>

N'oublions pas non plus que d'un autre côté, la Résistance ne fut rien d'autre "à son origine, c'est-à-dire au moment où une chose marque sa nature, commence d'être", qu'un "refus absurde"<sup>168</sup>. Et c'est cet aspect qu'en définitive le poète retient après-coup :

Qu'a été la Résistance ? Qu'avons-nous été ? [...] Nous avons été des rebelles, rebelles au gouvernement établi et opposant à cette légalité de fait la loi intérieure qu'avait proclamée Antigone. [...] La révolte morale, le fait moral a été essentiel pour tout résistant, l'essence de la Résistance. [...] La Résistance fut et demeure un fait moral, et le même pour tous les résistants, quel qu'ait pu être le motif subsidiaire de leur choix et de leur décision, et quelle qu'ait pu être la suite où, ayant repris leur qualité politique, ils se sont engagés. [...] Un fait moral, absolu, suspendu, pur. Et sur quoi, par conséquent, il n'y a pas à revenir<sup>169</sup>.

Écrire des sonnets pendant cette période d'immense exaltation où les sentiments contradictoires entrent dans des résonances exceptionnelles (ne serait-ce que cette conjonction du sentiment de bonheur et de celui de la déréliction la plus atroce), n'est pas simplement adopter une forme chargée d'une lourde histoire où, depuis Pétrarque, toute la culture européenne se

---

167    ibid., p. 41

168    ibid., p. 43

169    ibid., p.53 sqq.



trouve impliquée. Aragon, sous le nom de François la colère, dans sa longue préface des éditions de Minuit, insiste sur le fait que le choix de la forme, dans ce cas précis, échappe au simple jeu superficiel de règles compliquées, pour atteindre le secret d'une expression poétique où l'essentiel d'une intériorité bafouée subsiste malgré le mépris et l'injustice :

Il me sera pourtant permis de dire que le sonnet, ce bizarre défi à la pensée et au chant, quatre siècles polis par les plus habiles chanteurs, semblait avec Mallarmé à la pointe éclatante de sa course, et que c'est à l'instant le plus imprévu qu'il nous revient quand on le croyait usé de finesse et d'âge ; et d'étrange sorte, d'étrange lieu, avec un prestige nouveau. Voici que le sonnet nous revient de la nuit des cachots, non point un sonnet académique enfanté de loisirs ignorants. Non. Un sonnet qui s'inscrit dans la ligne mystérieuse des messages français, où prend rang celui d'un écrivain et d'un poète qui n'est point un rimeur improvisé, mais un homme dont la pensée même ne pouvait qu'avoir à connaître cette cellule obscure, où se reconnaît notre France, que tout prédestinait à être ici comme l'écho sensible d'un monde profond, puisque... et j'allais parler de tout ce qu'il y a de prévision frémissante dans l'œuvre de cet homme qui doit rester anonyme, de ce courant en elle retrouvé qui passa par le cœur combattant du peuple à chaque étape de la Liberté, et qui nourrit les *Misérables*, et ces martyrs de Juin que le jeune Flaubert vit enchaîner dans Paris, et ceux-là qui refusèrent l'armistice de 71 et qui chantaient *Le Temps des Cerises*, de ce courant qui réchauffe les profondeurs d'un art purement français, l'œuvre d'un artiste, dirai-je, car parmi les écrivains de notre pays, il en est peu qui soient précisément comme lui *artistes* ; et dans tout ce qu'il écrit, Jean Noir, même quand il semble le plus s'éloigner des voies communes, résonne toujours un diapason populaire, comme si le chant savant se souvenait du refrain de deux sous ; et cette singulière dualité est comme le reflet aussi d'une autre dualité, de cet homme qu'on rencontrait, à qui je serrais la main, qui avait son nom dans l'annuaire du téléphone, et du personnage différent que ses livres révèlent, qui aura beau blanchir mais sera toujours un jeune homme ardent, un être de passion, qu'il soit avec les femmes ou avec la patrie ; et je ne pourrais l'expliquer, mon Jean Noir, que par des comparaisons avec la musique, Chopin ou Mozart, non, ce n'est pas cela, ce feu caché, cette disponibilité aux événements tragiques... Oui, tout s'est passé comme s'il avait dissimulé dans la vie sa vraie nature que révélaient ses livres, et qui devait faire de lui dès la première heure, au lendemain de

juin 40, ce soldat du refus de l'armistice, pareil à ses propres héros, ce soldat de la Libération... mais j'oubliais qu'il ne me fallait parler que du sonnet<sup>170</sup>.

De manière prémonitoire, Jean Cassou lui-même avait réfléchi, dès le milieu des années trente, sur ce que pouvait signifier, en plein vingtième siècle, le fait d'écrire des sonnets. Il a beaucoup écrit sur la poésie avant la guerre. Il tenait une chronique "qui n'était pas comme les autres", aux dires de Jean Rousselot, et sur laquelle "les gens de [sa] génération se précipitaient chaque semaine"<sup>171</sup>, en s'arrachant *Les Nouvelles Littéraires* de Maurice Martin Du Gard. Rassemblant les textes les plus marquants, il publia en 1935, *Pour la poésie*<sup>172</sup>, "ce livre (qui) n'est pas une histoire de la poésie, (qui) est encore lui-même poésie"<sup>173</sup>. Il définit dans une longue préface le statut qu'en tant que chroniqueur de poésie, il s'assigne :

Mais attaquer, discuter, juger, corriger, "critiquer" uniquement parce que l'on se croit investi d'un magistère suprême, c'est là un office qui me paraît vain et pour lequel je ne me suis jamais senti aucun goût. Ni historien, ni censeur, j'ai donc poussé ici la subjectivité jusqu'à ignorer ce qui pouvait me déplaire<sup>174</sup>.

Bien plus tard, à propos de l'activité intense qu'il déploiera pour donner aux artistes qu'il aime leur place officielle dans le patrimoine national, on retrouve cette même attitude qui prouve que les souffrances de la guerre et les bouleversements qui ont suivi, n'ont en rien entamé son attitude d'empathie vis-à-vis des œuvres jugées dignes d'être défendues :

---

170 Aragon (François la Colère), *Présentation des 33 sonnets écrits au secret*, première édition 1944, coll. Poésie/Gallimard, op. cité, p. 31 sqq. Cette préface a été reprise par Aragon dans *L'Œuvre poétique*, Tome X, 1943-1945, Paris, livre Club Diderot, 1979, p. 376.

171 in Jean Cassou, *Entretiens avec Jean Rousselot*, op. cité, p. 55.

172 Jean Cassou, *Pour la poésie*, Paris, éditions Correa, 1935.

173 Ibid., p. 8

174 Ibid., p.9

[Le] contemplateur [est celui] qui cherche d'abord à s'identifier à ce pouvoir créateur afin d'en démêler les irrésistibles intentions, puis les accordera à ses propres soucis. Alors, oubliant le créateur lui-même ou, plus exactement, enrichi, exalté, par cette profonde communion humaine, il ne fera plus que jouir de la réalité de l'œuvre d'art ainsi proposée, instituée, constituée, s'en délecter, y entendre d'émouvantes résonances, s'abandonnant à toute la vigueur renouvelée, multipliée de son rayonnement à jamais infini. La création se prolonge en une consommation<sup>175</sup>.

Dans la haine de ce qu'il nomme "l'art pour l'art", il fustige l'esthétisme dont la figure la plus détestable lui paraît avoir été le vieux Tolstoï se donnant en spectacle en train de raccommoder ses souliers, faisant preuve ainsi "d'affectation de travesti, d'inauthenticité"<sup>176</sup>. "Il ne s'agit pas de dire la vérité ; ceci est affaire des dogmatiques, des doctrinaires, des « idéocrates<sup>177</sup> ». Il s'agit d'aimer la vérité, de la chercher, de la reconnaître là où elle est. Il s'agit d'avoir commerce avec les êtres authentiques et de choisir et cultiver les êtres authentiques"<sup>178</sup>. Choisir de privilégier l'authenticité pour apprécier la qualité des œuvres et des hommes conduit à développer une théorie grâce à laquelle le frelaté sera repéré et écarté :

Je suis trop artiste pour admettre l'esthétisme. L'art introduit dans la vie, dans le comportement d'un homme, dans ses attitudes, dans ses intentions et ses volontés n'est plus que de l'artifice. C'est une dégradation de l'art et une altération de la vie. C'est cette singerie que, pour des raisons morales, Tolstoï a cru devoir adopter, car, comme je vous l'ai dit, ce pseudo-moralisateur a été un simulateur, un histrion, donc un esthète<sup>179</sup>.

---

175 Jean Cassou, *Généalogie des formes et réalité des œuvres*, in *Parti Pris, Essais et Colloques*, Paris, Albin Michel, 217 pages, p. 30

176 Jean Cassou, *Entretiens...*, op. cité, p.68

177 Selon la formule qu'il emprunte à Unamuno, devenu son véritable père spirituel.

178 Jean Cassou, *Entretiens...*, op. cité, p.68.

179 Ibid. p. 105

Le véritable artiste, le vrai créateur est celui qui dépasse les modèles convenus qui s'offrent à lui. C'est là un *credo* formulé avant la guerre et auquel il restera toujours fidèle :

Un art vaut, non point seulement par la façon dont à un moment donné, il emplit son contenu, mais par la façon dont il le dépasse. Il vaut par sa vertu de transcendance. Si au contraire, il se fixe sur le contenu que les idées de telle époque lui ont assigné, il tourne aussitôt à la détestable formule d'un *art pour l'art*<sup>180</sup>.

C'est au nom de ces principes que Cassou parle de la forme du sonnet dont il ne sait pas encore qu'il en illustrera si magistralement les ressources quelques années plus tard<sup>181</sup> :

Écrire des sonnets sans reconnaître à ce genre d'activité d'autres principes que ceux de la Pléiade, c'est oublier ce pourquoi, dans leur temps, ces principes dépassèrent la seule activité poétique, ce qu'ils représentèrent alors de neuf et d'agressif, c'est les vider de leur valeur de choc et n'en conserver que la patine qui les a recouvert *depuis*. Et c'est n'attribuer au fait d'écrire des sonnets que cette fin : écrire des sonnets<sup>182</sup>.

Assurément tel n'est pas le cas du recueil qui finit par sortir des presses clandestines des Éditions de Minuit. Il a fallu attendre que Cassou puisse coucher sur le papier les poèmes élaborés dans son esprit et ensuite mémorisés pour que cette plaquette puisse être diffusée :

Dès sa libération et dans l'attente d'un procès qui le condamnera finalement à un an de prison, Jean Cassou va s'empresse de coucher sur le papier le fruit de sa création mentale. Il intitulera *33 sonnets écrits au secret* le manuscrit qui sera acheminé vers les éditions de Minuit. Dès

---

<sup>180</sup> Jean Cassou, *Pour la poésie*, op. cité, p. 14

<sup>181</sup> On ne peut s'empêcher de penser que les recherches de Jacques Roubaud sur cette même forme du sonnet, en particulier dans son recueil *ε*, s'inspirent des mêmes préoccupations.

<sup>182</sup> Jean Cassou, *Pour la poésie*, op. cité, p. 14

qu'il en prendra connaissance, Paul Eluard modifiera le titre, faisant justement remarquer que les sonnets n'ont pas été "écrits" mais "composés"<sup>183</sup>.

En fait, en adoptant exclusivement les contraintes du sonnet, Jean Cassou s'est armé de l'outil formel que l'histoire littéraire mettait à sa disposition pour construire son propre itinéraire, jalonner cette expérience unique et la préserver des risques d'érosion d'une mémoire défaillante :

Qui aurait pu imaginer entre les deux guerres que l'on puisse encore écrire des sonnets ? Cela sentait sa province et sa naïveté, et il faut dire que cinquante ans ou presque d'inspiration parnassienne, et plus encore symboliste, n'avaient pas arrangé ce petit poème qui a de merveilleux antécédents et compte de prodigieuses réussites. Tout se passe comme si, dans l'ombre du cachot, Cassou s'était contre la solitude inventé la présence réelle d'un visage, le visage régulier et comme clos du sonnet français, dont il connaissait admirablement la tradition. Et lui prisonnier de l'ombre et du silence, peu à peu prête parole à ce visage immobile et chatoyant, lui invente un chant divers et profond, inoubliable de se couler dans la structure de ces deux quatrains et de ces deux tercets<sup>184</sup>.

Son immense culture l'avait en effet familiarisé depuis longtemps avec cette forme particulière organisant les quatorze vers caractéristiques. À travers sa fréquentation de Góngora, il remet en cause les règles canoniques prônées par ceux que Rimbaud fustigeait sous le nom de "lettrés et de versificateurs"<sup>185</sup>. L'inventivité de la littérature espagnole du Siècle d'or lui permet de donner au sonnet des perspectives très larges :

En poésie, les influences italiennes se sont manifestées dans les grâces et les perfections de Garcilaso de la Vega. Et toute une floraison de somptueux sonnets amoureux nous assure que l'Espagne participe bien à l'éclosion du lyrisme

---

183 Daniel Leuwers, article cité, p. 95

184 Jacques Gaucheron, *Un grand moment de la poésie française*, article cité, p. 37

185 "Tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes". Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, p. 241, in *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre Brunel, op. cité.

renaissant et à ses thèmes. Tous ces sonnets s'égalent à ceux des Italiens, des Français, des Anglais. Mais on doit aussi reconnaître en eux une forme particulière de la préciosité européenne et qui, avec Góngora, les cultistes, les conceptistes, ira à de très singuliers extrêmes<sup>186</sup>.

Cette disponibilité devant une expression poétique qui à travers une forme contrainte tend à la concision et à l'essentiel était faite aussi pour Milhaud qui a toujours su jouer avec les difficultés et résoudre des contraintes techniques. On sait par exemple que le quatorzième et le quinzième quatuors ont été rédigés sur le même cahier à huit portées et que Milhaud a fait en sorte qu'ils puissent être joués séparément ou en octuor<sup>187</sup>. En 1963, en hommage à Francis Poulenc qui venait de disparaître, Milhaud rassemble des sonnets de la Renaissance pour écrire une *Suite de Sonnets* op. 401, pour petit ensemble instrumental et quatuor vocal ; chacune des pièces chantées est précédée d'un *Prélude* qui assure l'unité du tissu musical entre Joachim du Bellay, Étienne Jodelle, Olivier de Magny et Amadis Jamyn. La mort de Poulenc a touché Milhaud au plus profond de son être. Comme pour les sonnets de Cassou, il s'agit pour lui de construire à travers cette forme dense et ramassée une expression qui s'adapte à la circonstance douloureuse sans se laisser aller au sentimentalisme bavard. Peu de temps après, Milhaud choisit d'ailleurs des textes d'un symbolisme beaucoup plus explicite pour un hommage public à Carnegie Hall : *Préparatif à la mort et allégorie maritime* op. 403 (*à la mémoire de Francis Poulenc*, 1963).

---

<sup>186</sup> Jean Cassou, *Préface générale* ( de XIX pages) dans le Tome I de la collection des "Sommets de la littérature espagnole" (XIII Tomes) aux éditions Rencontre, Lausanne, 1961, p. X

Il faut rappeler aussi que dans les dernières années de sa longue vie, Cassou quasiment aveugle, après la mort douloureuse de son épouse, passait ses nuits d'insomnie à traduire Góngora. Au matin, il dictait de mémoire ce qu'il avait construit dans son esprit, retrouvant ainsi d'une certaine manière, dans la nuit et la solitude de la vieillesse, l'expérience de la prison de Furgole. (souvenirs recueillis auprès de Madeleine Milhaud)

<sup>187</sup> Les trois pièces portent le même numéro dans le catalogue (opus 291) et datent de 1948

Dans le cas de Cassou, l'incarcération et l'impossibilité de travailler sur le papier donne à la pratique du sonnet un aspect inattendu. La "liberté contrainte" justifie en quelque sorte le respect scrupuleux des moyens mnémotechniques mis en œuvre :

S'il est certain que la forme rigide du sonnet représente le lieu d'une contrainte, cette contrainte est propice à l'expression de la liberté rêvée. Le sonnet était en fait pour Cassou le cadre le plus apte aux jeux de la mémoire. Pour retoucher, comme il le faisait souvent, ses poèmes, Cassou avait besoin de points de repère, notamment à la rime. À l'intérieur des vers rythmés par la scansion du subconscient s'insinuent de nombreuses images et formules antithétiques – jalons mnémotechniques – dans lesquelles se cristallise précisément le thème essentiel de la "liberté contrainte"<sup>188</sup>.

C'est d'ailleurs presque avec jubilation qu'après coup, il rappelle cette découverte de ce que l'expression poétique peut avoir de plus pur :

J'ai connu l'expérience poétique sous sa forme la plus parfaite. Pensez donc ! Je ne pouvais même pas écrire, je n'avais ni papier ni crayon. Donc la poésie s'accomplissait strictement là où elle doit s'accomplir : à l'intérieur, dans la tête, c'était un pur jeu des facultés de l'esprit, l'imagination, la mémoire. Cela sans aucune distraction extérieure : rien que le dialogue du poète et de la poésie<sup>189</sup>.

C'est ce qu'également Aragon a repéré dans sa "présentation" devenue maintenant une partie inséparable du recueil :

Ce n'est pas le hasard qui a fait choisir à ce prisonnier dans sa cellule le sonnet, et un sonnet qui aux pierres de la prison peut-être (*Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*) a pris cet accent nervalien. Il n'avait rien pour écrire, ce prisonnier, rien que sa mémoire et le temps. Il n'avait que la nuit pour encre, et le souvenir pour papier. Il devait retenir le poème, comme un enfant au-dessus des eaux. Il devait le retenir jusqu'au jour problématique où il sortirait de la prison. Il ne fallait pas que l'écrire, il

---

<sup>188</sup> Daniel Leuwers, *Jean Cassou ou les méandres de la pensée prisonnière*, in revue *Europe*, N° 543-544, Juillet-août 1974, *La poésie et la résistance*, p. 96

<sup>189</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p.33

fallait l'apprendre. Les quatorze vers du sonnet, leur perfection d'enchaînement, la valeur mnémotechnique de leurs rimes, tout cela pour une fois imposait au poète non pas le problème acrobatique que résout un Voiture, mais le cadre nécessaire où se combinent à la vie intérieure les circonstances historiques de la pensée. Désormais il sera presque impossible de ne pas voir dans le sonnet l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière. Comment n'en avons-nous encore rien su ? "33 Sonnets composés au secret"... Aux confins de la poésie la plus voilée et de l'histoire, un document sans pair de l'homme et de ses rêves, et dans les chaînes, de ce qui ne peut s'enchaîner<sup>190</sup>.

Le problème des rapports des textes poétiques et des circonstances qui les ont vu naître reste néanmoins encore bien énigmatique. Il s'agit pourtant d'une question essentielle d'autant plus que l'inspiration musicale de Milhaud orientera notre lecture vers la prise en compte de la meurtrissure de la France lointaine. Cassou répond sans faux-semblant à Rousselot quand il lui faut aborder "les données initiales" qui donnent naissance au poème lui-même :

Vous m'avez parlé de mes sonnets, composés en prison alors que j'avais été arrêté par la police de Vichy pour mon activité de résistant. Bien sûr, ces sonnets sont l'œuvre d'un combattant et j'avais alors le cœur et l'esprit tout pleins de mon combat et de la cause pour laquelle je me trouvais là. Mais cela n'apparaît qu'implicitement et comme en sourdine dans ces sonnets. Ce qui m'est venu tout de suite à l'esprit, alors que je me trouvais là sans pouvoir écrire et réduit à moi-même, c'est ma poésie. C'est-à-dire ma vie intime avec ses souvenirs, ses peines, ses rêves, ses amours, ses circonstances. Aussi ces sonnets peuvent-ils paraître quelque peu mystérieux. Mais moi j'ai leur clef. Je sais à quel souvenir d'enfance ou de jeunesse, à quel instant de ma vie sentimentale, à quelle fantaisie de ma vie affective tel sonnet, tel vers fait allusion, et cela pour moi seul<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Aragon (François la Colère), *présentation des 33 sonnets écrits au secret*, déjà citée p. 36

<sup>191</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p.36



Cette poésie exigeante, où le secret d'un poète dans sa vie la plus intime répond au secret de la prison, de la nuit et de la solitude, demande un lecteur qui accepte de laisser jouer en lui les échos, les souvenirs et les suggestions. Il ne s'agit pas de vouloir rechercher une limpidité à tout prix pour exalter un combat exemplaire ; il s'agit bien plutôt de laisser jouer toutes les suggestions évocatoires de mots agencés mentalement sans le secours de la page écrite :

De l'obscurité relative de ces sonnets, il y aurait plusieurs choses à dire : obscurs comme le soliloque de qui ne parle pas pour un improbable auditeur, témoin de soi-même et de soi seul, obscurs comme sont les rêves aussi, mais plutôt les pensées de l'insomnie, obscurs comme les diamants enfumés, qui ont pourtant tous les feux des autres, obscurs au premier moment comme la douleur à la fin qui s'explique... Dans la cellule quand la nuit s'est entièrement faite, quelles chimères, monstres et splendeurs, habitent le prisonnier ? Songes, souvenirs, où se croisent les mythes du destin de cet homme ; et l'avenir au passé s'oppose et se compare<sup>192</sup>.

Aragon insiste tout particulièrement sur la présence d'une telle parole poétique dans le monde terrible qui l'a vu naître. En affirmant l'irréductibilité de la dignité humaine, même dans les pires conditions qui se puissent imaginer, la poésie est, par elle-même, par nature pourrait-on dire, l'affirmation la plus éclatante de la victoire de ce que l'homme a de plus précieux et de plus délié sur la pesanteur des forces du mal :

Le poème - le sonnet - est pour lui non pas la fuite, l'évasion comme le langage critique de ces vingt dernières années a mis à la mode de dire, et ce terme ici prend un sens équivoque et dérisoire, mais la riposte, et la riposte de grandeur de l'homme aux mains des pygmées, de Gulliver qui se redresse dans les filets lilliputiens. Sa beauté, sa puissance, et le trouble qu'il me communique viennent précisément de l'écart gigantesque qu'il y a de cet individu à matricule, près d'une tinette infâme, dans cette nuit de misère, que des brutes à leur gré injurient et commandent,

---

<sup>192</sup> Aragon (François la Colère), *présentation ...*, déjà citée p. 34

l'écart gigantesque qu'il y a, le contraste de cet individu dénanti de soi-même à la pureté de son ciel intérieur, dont ces sonnets attestent que nul ne peut la lui ravir<sup>193</sup>.

On retrouve ici renouvelé un des thèmes que, dans leur jeunesse, Milhaud et Latil ont particulièrement chéri, celui de "l'aveugle voyant"<sup>194</sup> et l'on se souvient de la pièce que Milhaud avait réalisée à partir du texte de Léo sur l'organiste aveugle de Boulouris. Aragon souligne ce renversement qui ouvre à l'œil intérieur le chemin de la vérité et l'appréhension des seules valeurs authentiques :

Non, le prisonnier, ce n'est pas sur la réalité qu'il a fermé ses yeux, mais sur la défaite passagère qui lui est infligée. S'il les a fermés, ses yeux, c'est pour mieux voir en eux ces éclairs de la colère et de la douleur, pour mieux y voir l'essentiel d'un monde, où la prison n'est que l'accident, le terrible accessoire, mais l'accessoire<sup>195</sup>.

C'est ainsi que l'expression poétique est dotée d'une force qui la rend essentielle et qui fait d'elle la parole nécessaire dans cette période exceptionnelle. Cassou voit même dans cette inspiration une vertu prophétique, lui pour qui "l'immanence"<sup>196</sup> est l'horizon de toute existence humaine. En effet, à l'époque du débarquement des Alliés sur les plages de la Manche, donc aux alentours du 6 juin 1944, il lui semble trouver l'illustration de ce qu'un de ses sonnets préfigurait. En tant que responsable des réseaux de la Résistance dans le Sud-Ouest et pour des raisons de sécurité, il

---

193    ibid.

194    Qui reprend la tradition antique des devins aveugles, il suffit de penser par exemple au personnage de Tiresias.

195    ibid., p. 39

196    "Pour l'homme moderne, il n'y a plus de transcendance et je ne m'en plains pas : l'immanence est une conquête de la raison". In *La Mémoire courte*, op. cité, p. 83

s'éloigne de Toulouse et "file vers un village des environs où un garagiste (l)'attendait"<sup>197</sup> :

Un soir, je trouvais mon hôte en train de démolir le manteau de sa cheminée : Qu'est-ce que vous faites là, Monsieur Vié ? Vous allez voir Monsieur Alain<sup>198</sup>". Du trou, il extirpa un fusil de chasse et des chevrotines. Je ne pus m'empêcher de me réciter *in petto* les deux derniers vers de mon sonnet XXIII composé au secret :

*Ah ! jaillisse enfin le matin de fête*

*Où sur les fusils s'abattront les poings !*

N'était-ce point là le moment que j'avais rêvé dans ma prison, celui où je verrais les fusils de notre peuple briser la cachette de leurs fusils et les empoigner ? C'est du moins l'interprétation qu'à ce moment j'ai donnée à ces deux vers en racontant cette même scène dans *La Mémoire courte*. Mais sans doute une autre interprétation, plus simple et directe, reste-t-elle valable : les poings nus du peuple opprimé s'abattent soudain sur les fusils du puissant oppresseur<sup>199</sup>.

Ce n'est pas là le dernier mot du poète, en effet, Cassou en publiant conjointement avec son recueil *La rose et le vin* un *Commentaire*, est revenu longuement au début des années cinquante, sur les relations obscures tissées entre un auteur, ses intentions et les circonstances qui peuvent donner naissance à un poème :

Jusqu'ici l'effort du commentaire consistait à dégager les intentions, obscures ou claires, du poème. Doit-il appliquer la même indiscretion à révéler une origine ? Car encore une fois le poète est comptable de la direction, du sens de son poème, et ce commentaire à quoi il se livre et par quoi il fait participer le lecteur à son effort et à sa prise de conscience, est juste et nécessaire. Mais telle donnée, telle rencontre initiale et toute fortuite et qui n'est qu'à lui, ne lui faut-il pas la réserver à jamais ? N'est-ce pas dans cette réserve même que consiste son sentiment du devoir et du sacré ? On sait quel châtement frappait ceux qui trahissaient les mystères. Or celui-ci, tu ne le partages avec aucun collègue d'initiés : ce n'est un secret qu'entre toi et le monde, sinon entre toi et toi. C'est donc toi qui te

---

<sup>197</sup> Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, op. cité, p. 206

<sup>198</sup> C'est un des noms d'emprunt de Jean Cassou pendant la guerre

<sup>199</sup> Jean Cassou, *Une Vie ...*, op. cité, p. 206

puniras, ce sera cette instance obscure en toi, ta puérile innocence, ta fantaisie, ton plus absurde fétiche, et sa vengeance pourrait être plus terrible que celle des Ménades. Pourquoi donc bavarder sur ce point ? D'autant que le bavardage ne profiterait à personne, dénué qu'il est de toute valeur enseignante : la donnée initiale et fortuite, le prétexte est souvent insignifiant, c'est un souvenir banal, un cliché, un air des rues, ces fentes de vieilles murailles dont Léonard conseillait l'observation<sup>200</sup>.

La poésie de Jean Cassou échappe donc toujours à toute tentative d'interprétation, et celle de l'auteur même est considérée comme passablement réductrice ! Jean Rousselot a pourtant essayé d'en donner les caractéristiques en insistant sur une double postulation. Si les préoccupations spirituelles sont évidentes, l'enracinement dans les préoccupations réalistes de la vie courante l'est tout autant :

J'y vois un chant d'espérance et un acte d'amour, une arche d'alliance entre le poète et l'homme. Mais aussi une sourde, brûlante et parfois étrange confession, avec des méandres et des repentirs, et des flèches, des *saetas* passionnées coupées de longs silences où l'âme se rappelle. Ses dimensions spirituelles sont évidentes, mais elle entend rester dans la lumière solaire de la vie ; c'est là une de ses "revendications" essentielles, aussi bien quand elle s'enfonce dans le tissu de vos songes les plus secrets et se veut le plus étroitement autobiographique, que lorsqu'elle appelle, du fond d'une prison, le jour où les armes sortiront de leurs cachettes, le jour où, "sur les fusils, s'abattront les poings"<sup>201</sup>.

### 10. 5. 3. La poésie lien vivant avec le monde.

Coupé de toute relation avec l'extérieur, Cassou n'en insiste pas moins à travers ses poèmes, sur tous les liens qui subsistent au plus profond de lui avec tous ceux dont il est indûment privé. La présence tutélaire de Rilke, de Machado, les allusions en épigraphe à Lucain, Victor Hugo ou Verlaine sont là

---

<sup>200</sup> Jean Cassou, *La Rose et le Vin, poèmes suivis d'un commentaire* (première édition, 1952), Paris, Gallimard, 1995, coll. Poésie/Gallimard, p. 157

<sup>201</sup> Jean Rousselot, in *Entretiens avec ...*, op. cité, p. 50

comme preuves de la persistance et de l'actualité d'une chaîne qui relie les vivants et les morts, ceux qui sont "dehors", dans les "bruits lointains de la vie"<sup>202</sup> et ceux qui hantent la prison "où nuit et nuit sur nuit me pressent et m'effacent"<sup>203</sup>. Elles sont aussi la discrète affirmation d'une victoire de la poésie sur tout ce qui la nie.

Ainsi, Cassou adresse en pensée un sonnet à son ami Joë Bousquet (le XXVII). Leur amitié remonte à 1929 et le séjour toulousain dû à la guerre permit de découvrir la fameuse chambre de Carcassonne où le poète supplicié depuis la première guerre vivait son martyr :

Et puis, avant de refermer mon album de famille, je voudrais m'arrêter une minute sur la page de Joë Bousquet, dont, depuis, tant de vieilles années de jeunesse, j'ai été un des correspondants et amis et que j'ai revu, pour les dernières fois, pendant l'occupation, puis après la libération, lors de mon départ de Toulouse, dans sa petite chambre si étrange, si magique, sa petite chambre nocturne de Carcassonne, où sa blessure de la Somme le forçait à l'immobilité, une immobilité féconde et qui constitue une des expériences spirituelles les plus admirables qui aient jamais été écrites<sup>204</sup>.

De l'échange de correspondance entre les deux hommes, Cassou sélectionnera plus tard une trentaine de lettres qu'il publiera en 1970 avec une préface où il confie ce qui avait pu les rapprocher :

Nous avons une même façon de détester la littérature, c'est-à-dire les fabrications de l'opinion littéraire, les jugements d'autant plus claironnants qu'ils sont de surface et à côté, et en bref la charlatanerie. Le sérieux, le si implacablement sérieux de sa condition m'incitait à dégager à mon tour de la mienne [...] ce qu'elle pouvait contenir de sérieux<sup>205</sup>.

---

202 Sonnet VI, premier vers

203 ibid. sixième vers

204 Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p. 88

205 *Préface* de Jean Cassou p. 13, in Joë Bousquet, *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1970.

Le sonnet propose de cueillir au plus profond de la nuit et de l'obscurité les "éclats" d'une lumière dont la poésie de l'Ami est pénétrée. Les fulgurances de l'emmuré vivant de Carcassonne répondent au désarroi du prisonnier de Furgole mis à l'écart des vivants. Les tercets jouent sur une promesse dont le courage et la clairvoyance du poète foudroyé porte l'espoir :

[...]  
toute offrande à la mort retourne à la lumière,  
et la fleur des secrets expire en fruit de foudre<sup>206</sup>.

L'ensemble du poème, s'il reste allusif quant au destinataire, avant que Cassou lui-même ne permette de donner un nom à l'Ami en question, diffuse une célébration du sentiment d'amitié où les deux protagonistes entrent en symbiose et se complètent dans une aspiration commune :

[...]  
Tu le sais, favori des visites d'hiver,  
Et que c'est au plus dur du mur de fer que s'ouvrent,  
Comme en des chairs blessées, les portes de la mer<sup>207</sup>.

Certes, Milhaud a écarté cette pièce de son projet. Mais l'appel à l'amitié qui traverse ces vers préfigure la physionomie que prendront les deux collaborations artistiques de Milhaud et Cassou. Ne peut-on même voir dans le deuxième quatrain la métaphore de la création artistique elle-même, création qui ouvre justement sur "cet empire inconnu" ? :

[...]  
Un empire inconnu de pompe et de conquête,  
comme un bond dans le creux des ténèbres tapi,  
c'est lui qui te contraint à vouloir plus parfaite  
l'ombre où ton encre et tes rideaux s'ingénient<sup>208</sup>.

---

206 Sonnet XXVII, p. 71, premier tercet

207 ibid. dernier tercet

208 ibid. deuxième quatrain

En commentant ce dernier quatrain, Jacques Gaucheron, constate que la balle reçue dans la colonne vertébrale a condamné Joë Bousquet "à une sorte de réclusion perpétuelle" :

Mais, au-delà du parallèle des situations, Cassou clame sa conviction que de la souffrance, doit surgir la délivrance. [...] La souffrance pourtant subsiste et tend même à dépasser le microcosme du prisonnier pour s'aboucher au cadre plus large de l'Histoire<sup>209</sup>.

Le primat de la poésie sur les vicissitudes de l'Histoire sort précisément renforcé de cette confrontation où l'amitié livre ce qu'elle a de plus précieux. Dès le cinquième sonnet, le poète "s'efforce d'entrevoir [...] l'heureuse certitude de la délivrance"<sup>210</sup>. La rencontre avec Ensor avait laissé une trace si profonde que la photographie du peintre figurait dans le bureau du poète, avec ses autres "fétiches" pour "raviver en lui à toute heure les souvenirs de ses plus grandes émotions, humaines, littéraires ou artistiques"<sup>211</sup>. La prédilection de l'artiste flamand pour les scènes de Carnaval où les masques grinçants ne font que souligner l'irruption macabre de la mort, permet au poète d'imaginer dans un avenir indéterminé une relecture apaisée de cette poésie née dans les larmes :

[...]  
Et ils<sup>212</sup> reconnaîtront, sous des masques de folles,  
à travers Carnaval, dansant la farandole,  
leurs plus beaux vers enfin délivré du sanglot

qui les fit naître [...] <sup>213</sup>

---

209 Daniel Leuwers, article cité, p. 94

210 Ibid., p.95

211 in Jean Cassou, *Un musée imaginé*, op. cité, p. 9

212 C'est-à-dire les poètes : "Les poètes, un jour, reviendront sur la terre..." premier vers du sonnet V, p. 49

213 Premier tercet et début du second tercet du sonnet V

Ce fantastique macabre donne ainsi à la création artistique sa vraie valeur et explique comment Cassou joue sans arrêt sur des échos implicites qui donnent à l'expérience poétique particulière tout son arrière plan spirituel :

J'étais tout jeune lorsqu'en compagnie d'Ida<sup>214</sup>, j'ai rendu visite à James Ensor dans la fameuse boutique de coquillages d'Ostende. L'accueil du vieux magicien aux deux enfants que nous étions, le long après-midi qu'il leur a consacré, les métaphoriques calembredaines qu'il leur a débitées, les polkas qu'il leur a jouées sur son harmonium sous la rutilante cocasserie de l'Entrée de Jésus-Christ à Bruxelles, tout cela est resté à jamais lié dans mon cœur à des souvenirs de premiers émois<sup>215</sup>.

Manifestement Cassou envisage ici le moment où le poème complètement détaché des circonstances qui l'ont vu naître s'inscrit dans la longue tradition où le Romantisme (tout particulièrement nervalien) répond de façon paradoxale à la préciosité du Gongorisme et aux grands thèmes du Classicisme :

Les poètes, un jour, reviendront sur la terre.

[...]

[...]Alors, satisfaits, dans le soir,  
ils s'en retourneront en bénissant la gloire,  
l'amour perpétuel, le vent, le sang, les flots<sup>216</sup>.

Le seul poème comportant un titre est un "Tombeau" qui s'inscrit délibérément dans la tradition de ceux que Mallarmé a lui-même empruntés à la tradition classique. Là encore nous sommes dans ce domaine très particulier des "fétiches" où la figure d'Antonio Machado prend valeur exemplaire. L'attachement de Cassou à l'Espagne est plus affaire de passion que de raison et le poète en représente un des aspects les plus chers à sa sensibilité :

---

<sup>214</sup> Il s'agit de sa deuxième épouse, la pianiste Ida Jankélévitch

<sup>215</sup> Jean Cassou, *Une Vie pour la Liberté*, op. cité, p. 306

<sup>216</sup> Premier vers et dernier tercet du sonnet V



Ainsi, l'Espagne s'avère-t-elle au cours du temps, hier, aujourd'hui et demain, comme une réalité infiniment multiple, constamment plurielle, inépuisablement objet de discussions parce qu'inépuisablement vivante. [...] La plus sûre façon de la comprendre est d'aimer ses diverses figures et d'admirer que ce soit par cette diversité même qu'elle a su conquérir tant de durée et tant d'espace<sup>217</sup>.

Cassou a connu Machado, l'a fréquenté, l'a traduit. Dès 1939, il se lance dans l'écriture d'un essai<sup>218</sup> (qui ne prendra forme que longtemps après la fin de la guerre) où en l'associant à Rilke et Milosz, il voit dans "le plus espagnol des cœurs espagnols"<sup>219</sup> le "troisième poète de la mort" pour reprendre sa propre expression<sup>220</sup> :

La poésie de Machado [est] très difficile à traduire parce que miraculeusement simple et faite d'une très envoûtante musique intérieure. C'est de la poésie de l'âme pour l'âme, une poésie secrète, nocturne, confidentielle, d'une très profonde humanité, pleine de divagations solitaires, de rêves, de nostalgies. Et cela dans un espagnol très simple et très viril, très expressif du paysage castillan et de l'âme populaire. [...] Machado [...] est resté jusqu'à la fin de la guerre avec les républicains dont la capitale s'était transportée de Madrid à Valence, dont les armées finirent par reculer jusqu'à la frontière des Pyrénées. Il a été ainsi transporté dans le flot de la débâcle jusqu'à Collioure où il est mort, quelque temps après d'épuisement et de chagrin. Il est enterré là, en terre d'exil<sup>221</sup>.

Cassou rattache la destinée de ce poète à la vision douloureuse d'une Espagne dont il a vécu avec angoisse les drames lors de la guerre civile :

---

<sup>217</sup> Jean Cassou , , *Une Vie pour la Liberté*, op. cité, p. 36

<sup>218</sup> "[...] Je viens de commencer un livre qui s'appellera *Trois poètes* et sera consacré à Rilke, Milosz et Machado. Tout ça dormira en attendant la paix. [...]" Lettre de Jean Cassou à Edmond Jaloux du 3 janvier 1940, in *Un musée imaginé*, op. cité, p.101

<sup>219</sup> Jean Cassou, *Sur la tombe d'Antonio Machado*, in revue *Labyrinthe*, N°18, 1° avril 1946, p. 5

<sup>220</sup> Jean Cassou, *Trois Poètes : Rilke, Milosz, Machado*, Paris, Plon 1954.

<sup>221</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, op. cité, p. 88

Les vaincus ont toujours tort : c'est à quoi conclut la pathétique interrogation de cet Espagnol<sup>222</sup> et c'est la conclusion la plus répandue, puisqu'on la retrouve chez les nations que ne tracasse pas le souci eschatologique de cette fière race<sup>223</sup> et qui se bornent à juger des choses sur leur efficacité pratique. Les épopées manquées, eussent-elles été sublimes comme l'épopée républicaine espagnole [...] n'ont pas droit à la consolation de la gloire. Mais ceci reste particulièrement vrai pour l'épopée républicaine espagnole, pour ceux qu'on appelait les Rouges et qui, jusqu'au terme de leur vaine aventure n'auront inspiré qu'horreur et dégoût<sup>224</sup>.

La longue fréquentation de Machado lui a appris à apprécier ce représentant de la génération de 98, qui "chante cette Castille, hier dominatrice, aujourd'hui drapée dans ses haillons et sa dignité blessée"<sup>225</sup> :

J'ai aimé la poésie de Machado plus que nulle autre. D'abord parce qu'écrite en espagnol, la langue de ma mère, donc capable de me toucher au plus intime de moi, et qui est aussi en toute objectivité, la langue royale, faite pour la poésie. [...] la langue espagnole de Machado est [...] comme l'Espagne, sobre, grave et brève, avec des mots concrets, rudes, humbles, simples, d'une gracieuse et princière simplicité, langue toute drue et nue, langue paysanne sans affectation, sonore sans apprêt, riche sans atours, sentencieuse sans effet, expression directe de la terre, de l'âme et de la mort. Ainsi dépouillée, étrangement modeste, la poésie de Machado s'approche avec toute sa puissance d'envoûtement, vous l'impose et vous laisse en suspens et le cœur déchiré. C'est véritablement une poésie qui va du cœur au cœur, et c'est pourquoi elle est intraduisible<sup>226</sup>.

La fonction ultime du poète brisé de chagrin est de rappeler que face à l'insupportable de la situation des vaincus emprisonnés qui "pourrissent" "au pied des pierres" à Collioure, la pureté de la parole poétique ne peut attendre

---

222 Cassou fait allusion à Manuel Azaña, dernier Président de la République espagnole et écrivain.

223 Cassou fait allusion ici à ce qui caractérise le peuple espagnol

224 Jean Cassou, *La mémoire courte*, op. cité, p. 11, rappelons que ce texte date de 1953

225 Aline Janquart, *L'Espagne au cœur*, in *Un musée imaginé*, op. cité, p. 53

226 Jean Cassou, *Trois poètes*, op. cité, p. 92 sqq.

de salut que dans l'invocation de la Charité, une Charité qui souffre de l'impuissance de la vertu poétique :

Âme sainte, la Charité  
guidant les saintes de la nuit,  
aborde aux lieux déshonorés  
que ta torche en vain purifie.<sup>227</sup>

La révolte qui gronde dans ces vers dépouillés aspire à "un ciel respirable" où l'appartenance du poète au peuple d'Espagne porte la marque indélébile de la tragédie. C'est sur cette note douloureuse que les tercets bouclent ce sonnet :

Là tu trouveras l'odeur  
de tes profonds étés en pleurs.  
Il ne restera plus jamais

qu'une urne brisée de colère,  
à Collioure, au pied des pierres  
où pourrissent les prisonniers<sup>228</sup>.

Au-delà de la beauté d'un poème où frémit encore l'indignation devant la façon dont les autorités françaises ont abandonné puis parqué les républicains espagnols, ce sonnet tisse des rapports étroits avec une mythologie syncrétique subjective où la littérature allemande tient une place éminente. Témoin d'un travail intérieur que l'emprisonnement n'a aucunement interrompu, la note liminaire esquissant le schéma de l'ouvrage *Trois poètes*, ouvrage laissé en suspens par le déclenchement des hostilités comme nous venons de le voir, livre les préoccupations qui président à la composition des *33 sonnets* :

Les 3 choses que j'ai aimées : 1) une certaine Allemagne romantique –Office des ténèbres –musique de l'âme–2) les plus

---

<sup>227</sup> premier quatrain du *Tombeau d'Antonio Machado*, sonnet XXI

<sup>228</sup> les deux tercets du *Tombeau d'Antonio Machado*

hauts problèmes de la poésie et de la vie spirituelle-3)  
l'Espagne<sup>229</sup>.

Ainsi, la neuvième pièce participe directement de l'entreprise de passeur par laquelle Cassou a été connu avant la guerre. Ce n'est plus ici le domaine espagnol qui est concerné mais le domaine germanique. Dans une note explicative, Cassou explique comment Fernand Bernard et lui tombèrent sur un fragment de la *Pariser Zeitung* et comment ils "dévorerent la feuille infâme"<sup>230</sup>. Cassou eut la joie de reconnaître un sonnet de Hofmannsthal "qui (l)'avait toujours charmé", il raconte comment dans une nuit d'insomnie, il s'efforça de l'"adapter à notre langue"<sup>231</sup>. Emprunter à la littérature de langue allemande un tel texte emblématique témoigne beaucoup plus que du choix fortuit d'un texte littéraire :

La plupart des sonnets de Cassou sont nés d'une impression musicale (étrange expérience de la prison où la mémoire auditive se trouve amplifiée). Ils se développent comme des "nocturnes" dans le sens du romantisme allemand – altière réponse à l'occupant nazi, qui culminera au défi lorsque le poète adaptera à la langue française un sonnet de Hoffmannsthal trouvé sur un fragment égaré de la *Pariser Zeitung*. En affirmant ses liens profonds avec la culture allemande, Cassou nie la présence temporaire de l'envahisseur<sup>232</sup>.

Ce texte est une occasion rare d'apprécier l'intense travail de traducteur de Cassou. On aura compris que le travail mental supposait une structure rythmique et mélodique rigoureuse et intangible. L'emploi des 5 rimes et de l'octosyllabe donne un aspect très particulier à son adaptation, dans la mesure où Cassou réutilise la même mesure syllabique que l'allemand alors que dans les deux langues, les syllabes n'ont pas tout à fait la même

---

229 cité par Florence de Lussy in *Un musée imaginé*, op. cité, p. 99

230 Jean Cassou, *33 sonnets ...*, op. cité, note de Jean Cassou, p. 53

231 Ibid.

valeur à cause de l'accent tonique. La disposition des rimes intensifie la densité d'un poème construit sur le parallélisme des éléments féminins et masculins. Les deux quatrains sont unis par leur premier vers où *bouche* répond à *farouche*, alors que les trois vers suivants répondent à une rime spécifique : (*a*) pour le premier et (*ain*) pour le second. Pour les tercets, Cassou réinvente pour la version française une intrication mélodique sur deux sons [ɛr] et [i] qui entrent en résonance :

Die Beiden

Traduit de Hugo von Hoffmannsthal

Sie trug den Becher in der Hand  
-Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand-,  
So leicht und sicher war ihr Gang,  
Kein Tropfen aus dem Becher sprang

Une coupe au bord de la bouche,  
elle allait d'un si ferme pas  
et la main si sûre que pas  
une goutte ne se versa

So leicht und fest war seine Hand :  
Er ritt auf einem jungen Pferde,  
Und mit nachlässiger Gebärde  
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Il montait un cheval farouche.  
si sûre et ferme était sa main  
que, frémissant au coup de frein,  
le cheval s'arrêta soudain.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand  
Den leichten Becher nehmen sollte,  
So war es beiden allzu schwer :  
Denn beide bebten sie so sehr,  
lui,  
Daß keine Hand die andre fand  
Und dunkler Wein am Boden rollte.<sup>233</sup>  
répandit<sup>234</sup>.

Et pourtant, quand la main légère  
à l'autre main gantée de fer  
cette simple coupe tendit,  
ils tremblaient si fort, elle et  
que les mains ne se rencontrèrent,  
et le vin noir se

On chercherait en vain ici une traduction littérale, et si le cavalier monte un jeune cheval dans la version allemande (*auf einem jungen Pferd*) le "cheval

<sup>232</sup> Daniel Leuwers, article cité, p. 93

<sup>233</sup> Hugo von Hoffmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, S. Fischer Verlag, 1965, p.11.

farouche" de l'adaptation française contribue à construire une lecture moyenâgeuse du poème où l'opposition de la légèreté de la femme et de la brutalité du chevalier dans son armure surajoute une atmosphère fantastique propre à la ballade allemande romantique et postromantique. Le désir amoureux symbolisé par le breuvage répandu à terre se réduit à un tremblement qui empêche l'union des deux amants.

Le réseau de références à la culture allemande serait incomplet sans la mention de Rainer Maria Rilke dans le sonnet XVIII :

Il incarnait pour moi le climat de rêverie et de romantisme germanique dont je m'enchantais alors [...] Tout me disposait à l'aimer de façon intime, poétique<sup>235</sup>.

Cassou dans l'expérience terrible de cet hiver 40-41 vit effectivement ce que Rilke avait évoqué à travers la figure emblématique de *L'Enfant prodigue*<sup>236</sup> :

Celui qu'étoiles, vous avez pris comme cible  
de vos cris anxieux et qu'allez pourchassant,  
ne vous irritez plus s'il se rejette errant  
aux bords du monde ardent et se fait invisible ;

rien qu'un méchant fantôme, une ombre inaccessible  
et pareille –vous rappelez-vous ? – à l'Enfant  
Prodigue de Rainer Maria s'enfuyant  
pour ne pas être aimé de cet amour terrible<sup>237</sup>.

Cassou a connu Rilke et ses souvenirs insistent sur la discrétion et la délicatesse du personnage :

Rousselot : *Vous avez connu Rainer-Maria Rilke.*

---

<sup>234</sup> Sonnet IX, p. 53, précisons que dans la disposition typographique, Cassou maintient l'usage français moderne de séparation des deux tercets alors que Hoffmannsthal s'en tient à la disposition germanique et anglaise où les deux tercets forment un tout.

<sup>235</sup> Jean Cassou, *Trois poètes*, ouvrage cité, p. 13

<sup>236</sup> Motif dont Gide se servira également et dont Milhaud tirera (à partir du texte de Gide précisément) la cantate du *Retour de l'enfant prodigue*.

<sup>237</sup> Sonnet XVIII, deux premières strophes, p. 62

Cassou : Oui, je l'ai connu pendant son dernier séjour à Paris, un peu avant sa retraite et sa mort dans sa tour de Muzot. C'est Edmond Jaloux, à qui je dois beaucoup de choses dans mes débuts littéraires, qui me l'avait fait connaître. Vous pensez si les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* m'avaient enchanté ; j'y trouvais comme une suprême condensation de tous les prestiges de mon cher romantisme allemand, et cela incarné dans un poète solitaire, pauvre qui vagabonde dans les rues d'un énorme Paris à la fois familier et terrifiant. Cependant, quand je l'ai connu, ce poète était devenu célèbre, fêté. Je dois dire pourtant qu'il avait gardé de l'ancien Malte son retrait, sa discrétion, son étonnement candide devant les êtres et les choses, son émerveillement<sup>238</sup>.

#### 10. 5. 4. Lecture de peintres et de musiciens

Pourquoi privilégier cette approche des *33 sonnets* où ne sont pris en compte qu'une partie des références, des échos, des résonances auxquels Cassou s'est attaché ? C'est justement pour mieux en apprécier une qualité qui fait échapper ces pièces si singulières aux circonstances qui les ont vu naître. C'est aussi comprendre comment ces sonnets ont très vite donné à des musiciens et à des peintres la substance d'une nouvelle création.

Henri Dutilleux, comme Milhaud d'ailleurs, a été d'emblée frappé par un lyrisme exigeant qui allait bien au-delà des circonstances fortuites qui l'avaient vu naître pour atteindre l'absolu :

Mais il faut penser aussi que des ouvrages qui traitent directement de l'actualité risquent de dater très vite, de perdre leur force à mesure que le temps passe. Ce que j'ai aimé par exemple dans les *Trente-Trois Sonnets composés au secret* de Jean Cassou, c'est qu'ils se situent à un tel niveau de qualité intellectuelle, de profondeur de pensée, qu'ils dépassent l'événement et l'époque qui les ont fait naître. Évidemment, le thème de la liberté est de tous les temps. *Fidelio* est de tous les temps.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Jean Cassou, *Entretiens ...*, ouvrage cité, p. 82

<sup>239</sup> Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Arles, éditions Actes Sud, 1997, p.91.

Le compositeur des *Mystères de l'instant* a été attiré par la qualité exceptionnelle de ces textes dont le traitement musical suppose la résolution d'une double problématique. D'une part l'adéquation, ou la correspondance, des sons avec une poésie exigeante qui tourne le dos à l'anecdote et à la simple illustration d'épisodes dramatiques et d'autre part le respect et l'admiration que suscite la personnalité exceptionnellement discrète de Jean Cassou lui-même :

*Postérieurement au temps du Loup, vous avez mis en musique des Sonnets de Jean Cassou qui n'ont jamais été enregistrés*<sup>240</sup>

Je ne les ai pas fait éditer en effet. Il s'agit de trois des *Trente-Trois Sonnets composés au secret*, publiés clandestinement sous l'Occupation - je crois vous l'avoir déjà dit - par les Editions de Minuit (Jean Cassou était alors incarcéré). À l'époque, j'avais déjà mis l'un d'eux en musique, en l'intitulant *La Geôle* et en dédiant cette page à mon frère Paul, prisonnier dans un stalag. Elle a d'ailleurs été publiée. En 1954, j'ai relu ces sonnets dont la beauté, faite de violence contenue mais aussi de tendresse, m'avait tant frappé. Par leur élévation, dégagés de l'époque douloureuse qui les suscita, ils se placent désormais au rang de la pure poésie lyrique. J'aimerais citer Jean Cassou lui-même lorsqu'il évoque ces vers "enfin délivrés du sanglot qui les fit naître"...

Aussi ai-je été très ému quand beaucoup plus tard, lors qu'une cérémonie à l'Elysée - c'était en 1982 - je me suis trouvé auprès du poète pour être décoré comme lui par le président François Mitterrand. Mais là, ce n'était pas seulement le poète, c'était aussi le grand résistant -"Jean Noir", dans la clandestinité- que le président voulait honorer.

J'ai donc tenté, en 1954, de mettre en musique trois autres de ces sonnets en songeant à intégrer *La Geôle* à ce cycle. Mais voyez-vous, ces pages-là sont toujours inédites... bien qu'elles aient été interprétées il n'y a pas si longtemps dans des concerts de la BBC<sup>241</sup>.

---

240 (propos de Claude Glayman)

241 Ibid., p.88



Cette approche difficile et quelque peu austère de la poésie de Jean Cassou n'est pas réservée aux seuls musiciens, les arts plastiques ont connu aussi la tentation de faire correspondre les formes avec la langue poétique, et c'est Cassou lui-même qui choisit le peintre Jean Piaubert pour mener à bien ce projet. C'est en reconnaissant "qu'il ne pouvait être question pour un peintre concret de représenter le prisonnier dans sa cellule, ses geôliers, les fils de fer barbelés et en même temps ses espoirs et ses impatiences"<sup>242</sup> que le représentant de l'"école de l'abstraction lyrique"<sup>243</sup> entreprit "d'accompagner" de XXXIII lithographies les XXXIII sonnets de Jean Cassou en 1950 :

Piaubert n'"illustra "pas Cassou, mais tenta de trouver un accord entre l'inspiration du poète telle qu'elle se manifesta dans sa solitude tragique, et sa propre création plastique ; à chaque sonnet, le peintre a donné une correspondance, c'est-à-dire une lithographie "où des motifs et des moments poétiques d'emprisonnement se trouvaient transposés en pures combinaisons de noir et de blanc" écrira Jean Cassou. [...] [Piaubert] exprime une concentration d'émotivité et de pensée identifiable à la source même de cette poésie issue de l'ascèse spirituelle ; "une forme en détresse dans la page, voilà le sentiment d'abandon ; une fissure en laminoir entre deux masses d'ombre et c'est l'espérance ..." écrit Jean Elgar (in *Carrefour*, 13 juin 1950)<sup>244</sup>.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est d'ailleurs dans cette même perspective de l'"accompagnement" que Jean Piaubert collaborera avec Darius Milhaud au début des années soixante pour remonter *La création*

---

<sup>242</sup> Georges Pillement extrait d'article de la revue *Visages du monde*, cité dans la plaquette de présentation de l'édition des *XXXIII sonnets de Jean Cassou composés au secret accompagnés de XXXIII lithographies de Jean Piaubert* aux éditions de la Librairie La Hune, 1950 (6 pages)

<sup>243</sup> selon la nomenclature proposée par Jean Cassou. "Jean Piaubert est un des meilleurs peintres d'aujourd'hui, un des plus réfléchis dans la recherche et dans l'audace", in Jean Cassou, *Piaubert*, Plaquette pour la Galerie Bing, Paris, 1951, 80 pages.

<sup>244</sup> Pierre Cabanne, *Jean Piaubert*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1991, p. 72

*du monde* en projetant sur un immense écran au fond du plateau les formes et les couleurs élaborées par le peintre. Les danseurs évoluaient en collant blanc coloré par le faisceau lumineux qui, en huit décors successifs, correspondait à la progression musicale<sup>245</sup>. C'était là prendre le contre-pied de ce qui avait été réalisé aux *Ballets Suédois* avec Fernand Léger en 1923. En effet, le peintre voulait faire de ce ballet "le seul ballet nègre du monde entier"<sup>246</sup> et dans ce spectacle, il "escamotait complètement les danseurs dans les costumes et les éléments du décor –oiseaux, singes, scarabées, figures de dieux et d'hommes- qui étaient en mouvement perpétuel et créaient la vision d'un tableau qui changeait sans cesse sous les yeux du spectateur"<sup>247</sup>.

#### 10. 6. Les Trente trois sonnets, le double hommage de Milhaud

Si l'on suit la chronologie dans le catalogue des compositions de Milhaud qui suivent immédiatement la fin des hostilités et la fin de l'occupation en France, on observe deux directions opposées. D'une part des pièces destinées à célébrer la victoire d'un caractère plutôt joyeux et festif (comme la *Suite française* op. 248 et ses différents arrangements par exemple), d'autre part des morceaux beaucoup plus douloureux et destinés au recueillement, à une méditation pleine de gravité comme *Kaddisch, Prière pour les Morts* op. 250. Toutes les ambivalences de l'exilé, ses angoisses, sa tristesse et son sentiment de culpabilité se trouvent confrontés dans cette double inspiration : d'un côté le soulagement et la joie qui célèbrent la fin

---

<sup>245</sup> ces représentations ont eu lieu à la Städtische Bühne de Heidelberg en 1961, sur une idée du Dr Heinz Fuchs et avec une chorégraphie de Liza Kretschmar (souvenirs recueillis auprès de Jean Piaubert).

<sup>246</sup> Cité par Francine N'Diaye, "*La Création du Monde*" et la rencontre de Léger avec l'art africain, p. 21, in *Fernand Léger et le spectacle*, catalogue de l'exposition du musée national Fernand Léger de Biot, 30 juin-2 octobre 1995, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.

<sup>247</sup> Erik Näslund, *Les Ballets Suédois, 1920-1925*, Paris, BNF, 1994, p. 63.

d'un cauchemar et de l'autre la douleur et la tristesse après les ravages et les horreurs d'une guerre atroce, dont la monstruosité n'avait pas eu d'égale :

[...]Ne crois pas que le fait de vivre dans un bungalow californien et dans le confort, laisse l'âme confortable. Les années d'exil, quand, par l'occupation, on ne pouvait avoir aucun signe d'Europe, sont dures. On ne dort plus, on pense au pays, aux parents, aux amis avec obsession, on tourne la nuit tout à coup la radio. Depuis la Libération, le sentiment de l'exil n'est plus le même. On a repris contact avec la Maman Europe. Mais on a un choc au cœur, physiquement, chaque fois qu'on va au marché et qu'on voit l'abondance de tout, chaque fois qu'on se met à table, tous les jours. Mais le mystère est la marque de l'époque<sup>248</sup>.

Les *Six sonnets* de Cassou représentent un moment particulièrement intense dans un cheminement qui permet à Milhaud de retrouver un lien vivant avec le pays natal martyrisé. Milhaud a vécu cette tragédie en témoin lointain, comme il avait vécu la guerre de 1914 sans jamais être confronté aux horreurs du front. Les peines et la tristesse ne lui ont certes pas été épargnées : pendant la première guerre c'est toute sa génération qu'il a vue massacrée ou mutilée, pendant la deuxième guerre une partie de sa famille disparaît dans les camps, ses parents meurent sans qu'il ait pu les revoir, etc. Ce rôle de témoin tragique, il ne s'est pas contenté d'en être l'agent passif, il a pu en développer les vertus actives en systématisant les vertus musicales de l'humanisme dont nous avons pu suivre les traces depuis l'aube de sa vocation de compositeur.

#### 10. 6. 1. Une partition singulière pour un recueil singulier.

Si, pour le compositeur, il s'est agi de choisir dans cette collection de *33 sonnets* un petit nombre de pièces pour construire sa propre création, voilà qui invite à se pencher sur ce qui a pu retenir Milhaud dans une double

opération : d'une part le travail de sélection, d'autre part la réorganisation. Ce travail est dans la continuité d'une pratique constante dans la création de Milhaud. Son opus 1 rappelons-le est une sélection de poèmes empruntés aux premiers recueils de Francis Jammes, les pièces réorganisées de *Connaissance de l'Est* constituent un cahier original où la poésie de Claudel trouve des prolongements et des résonances qui ont touché le poète, le montage des textes de Gide dans *La porte étroite* conduit à la construction d'un cycle dont a été soulignée la singularité etc. Pour ce qui concerne la composition du recueil de sonnets de Cassou, on se rappelle que leur auteur a signalé que chacun des poèmes a été l'objet d'une élaboration mentale qui s'est étendue sur deux journées :

Alors, pour occuper son esprit, Cassou va passer ses nuits à concevoir et à façonner des sonnets dans sa tête, les retenant par cœur, les corrigeant au fur et à mesure qu'il se les répétait. Il mettait en moyenne deux nuits à parfaire un sonnet, dans la glaciale atmosphère de sa cellule à claire-voie<sup>249</sup>.

La disposition adoptée par l'auteur de *La rose et le vin* n'a rien de fortuit, mais répond à des intentions très précises :

Les 33 sonnets n'ont pas été publiés dans l'ordre chronologique de leur composition ; ils ont un ordre secret, aime à dire Jean Cassou [...] <sup>250</sup>

En s'appropriant ces textes, Milhaud bouleverse ce qui répond aux exigences secrètes de leur auteur. Le choix des six sonnets ouvre des perspectives nouvelles qu'éveille la succession finalement adoptée par le compositeur. Sans aucun contact avec le poète, Milhaud recompose un

---

<sup>248</sup> Paul Collaer, *Correspondance avec .....*, op. cité, p. 390, lettre de Darius Milhaud du 6 mars 1946 écrite à Mills.

<sup>249</sup> Daniel Leuwens, *Jean Cassou ou les méandres de la pensée prisonnière*, in revue *Europe, La poésie et la Résistance*, N°543-544, juillet-août 1974, p.92

<sup>250</sup> Ibid.

parcours qui renvoie directement à la sensibilité du musicien qui apporte ainsi au pays martyrisé le témoignage de sa fidélité et de sa compassion.

Milhaud a gardé à leur place les deux premiers poèmes et le poème final<sup>251</sup>. Cela suppose le respect d'un schéma qui valorise un lent voyage initiatique qui, sur "une barque funéraire", et traversant les contrées funèbres, conduit aux mots d'espoir sur lesquels se clôt le dernier poème :

[...]Persiste et tu seras sauvé<sup>252</sup>.

Les trois autres textes naviguent entre l'évocation des souvenirs dans lesquels le poète puise sa force pour distinguer dans la nuit la lueur de l'espoir.

En effet, Milhaud construit sa suite de sonnets en superposant dans une polyphonie extrêmement élaborée, l'émerveillement devant la beauté du monde –qui ne peut être (et pour cause !) que de l'ordre de la mémoire- et la présence obsédante des forces de la nuit et de la mort. Ainsi, en choisissant comme troisième pièce<sup>253</sup> le XXVI<sup>o</sup> sonnet, Milhaud exalte au fond du désespoir l'amour de la terre qui suffit à justifier une vie :

car le plus démuné des mortels meurt comblé  
d'avoir aimé la terre<sup>254</sup>.

Ce sonnet mêle alexandrins et vers de six syllabes tout en jouant sur le décalage entre la structure syntaxique et la forme strophique. La façon dont Milhaud aborde musicalement ce texte réserve à chacun des moments constitutifs du poème un traitement spécifique. Le premier quatrain est l'occasion de développer un *fugato* sur les vers impairs avec un dessin mélodique où les quatre voix se succèdent dans des tonalités différentes et

---

251 Correspondant aux sonnets I, II et XXXIII dans le recueil de Cassou

252 Dernier vers du dernier sonnet.

253 Donc à un moment charnière puisque le cahier en est à sa moitié

où l'écart de quarte qui constitue l'attaque de la pièce pour les voix de ténor et de soprano se retrouve dans l'écho sur lequel jouent les voix de contralto et de basse. Elles attaquent toutes deux sur un *fa*, qui par référence au *do* initial laisse entendre l'inversion de la quarte ascendante initiale :

**III**

♩ = 92

SOPR. *mf* A pei-ne si le

CONT. *mf* A pei-ne si le cœur — vous a con-si-dé-

TEN. *mf* A pei-ne si le cœur vous a con-si-dé-rées, vous

BAS. *mf*

A

cœur vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res

-rées vous — a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res

a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res

pei-ne si le cœur — vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res

Le traitement du deuxième quatrain joue sur la souplesse de la prosodie en soulignant certes la présence de la rime des vers pairs (peintures/pures correspondant à une blanche et une noire) mais en prolongeant le son des quatre parties dans le substantif "éternités" qui amorce le premier tercet et

qui prend ici une véritable valeur conclusive. Seules les trois voix supérieures entament le reste du tercet sur un "oui" s'étalant sur deux mesures et se prolongeant dans une polyphonie suggérant l'entremêlement des voix échappant au silence :

mf  
Oui, ce se - ra l'u - ni - que

mf  
Oui

mf  
Oui, ce se - ra

fois que s'é-tran - glant, nos voix loueront en-fin vos voix de ne ja -

ce se - ra l'u - ni - que fois que s'é-tran - glant, nos voix loueront en-fin vos

l'u - ni - que fois que nos voix loueront en-fin vos voix

Les quatre voix se retrouvent ensuite dans une structure harmonique qui rompt avec la polyphonie précédente et adopte une démarche qui privilégie une suite d'accords polytonaux dans un contrepoint serré qui par un ralentissement progressif fait passer du double *forte* au double *piano*. Dans un murmure final, la valeur essentielle de l'amour sonne comme la justification ultime de la vie dans un sacrifice accepté :



The image shows a musical score for a vocal piece, likely a sonnet. It consists of four staves, each with a vocal line and the lyrics 'meurt com - blé d'a - voir ai - mé la ter - re.' The score is marked 'Rall.' (Ritardando) and 'pp' (pianissimo). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

255

Cette prééminence de l'amour trouve son écho dans la quatrième pièce (sonnet VII dans le recueil de Cassou). Remarquons que ce poème amorce la deuxième partie<sup>256</sup> de cet ensemble dont la densité suppose une organisation extrêmement serrée. Le poète semble transcrire les paroles d'une divinité infernale prenant en charge la misère du poète pour l'assurer de la réalité du cheminement initiatique où les échos nervalien des *Chimères* répondent aux symboles qui marquent la délivrance<sup>257</sup>. Les multiples modifications rythmiques encadrent le recours à des mesures à 3/4 et à 5/4 par un 4/4 initial et final. Mais rien de moins chaotique que ces transformations. Elles suivent le plus naturellement possible (ce qui n'exclut pas bien sûr le savoir faire et la prouesse technique) la prosodie du texte choisi. Ainsi dans le dernier vers du premier tercet, Milhaud prend soin de différencier l'énonciation des deux hémistiches qui comptent pourtant chacun six syllabes :

---

255 p. 14

256 en effet, sur un ensemble de six pièces, on peut considérer que la troisième et la quatrième constituent les pièces charnières.



The image shows a musical score for a song, consisting of two systems of four staves each. The first system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics: "Là les son - ges sont sûrs, ter - ri - bles et puissants." The second system also features four vocal staves with the lyrics: "Par le bleu ma - ti - nal d'un é - ter - nel de - main". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

La musique prend en compte le temps d'arrêt entre l'adjectif "éternel" antéposé et le substantif "demain", en donnant un accent discret sur cette idée d'éternité. Ce vers permettra au dernier vers du deuxième tercet de faire sonner les trois mots qui semblent justifier à eux seuls toute l'existence du poète : "Amour, Liberté, Poésie". Les cinq dernières mesures, dans lesquelles le compositeur juxtapose ces trois substantifs, cristallisent à elles seules l'élan et la tension qui font rebondir la voix fortissimo dans un schéma rythmique croche/noire ou noire/croche/noire et la détente dans un

decrescendo (jusque dans le double piano) qui énonce en les étirant de plus en plus lentement les quatre "syllabes" du mot poésie<sup>258</sup> :

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. The top system features three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a Bass line. The lyrics are: "et tu re-con-nai - - tras, se te-nant par la main, tes gran-des". The bottom system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics: "sœurs: A-mour, Li - ber - té, Po - é - si - e.". The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *p*, and *pp*, along with a *Rall.* instruction. The music is in 4/4 time and includes various musical notations like slurs and accents.

Il ne faut pourtant pas perdre de vue que dès le premier poème, la mort s'inscrit dans une dimension cosmique et le corps délivré des pesanteurs terrestres semble puiser de nouvelles forces dans cette traversée des "portes d'ivoire et de corne" qui renoue, comme le rappelle Aragon, avec les accents nervaliens *d'Aurélia* :

<sup>258</sup> encore paraît-il délicat de parler ici de "syllabes", le compositeur paraît plutôt

Je sens me parcourir et me ressusciter,  
de mon front magnétique à la proue de mes pieds,  
un cri silencieux, comme une âme de chien<sup>259</sup>.

Ce "cri silencieux" se prolonge d'ailleurs dans la suite des poèmes sélectionnés par Milhaud pour exalter la "constance" du dernier sonnet où le thème du salut (il faut encore préciser que le refus de "l'immanence" donne à ce salut une valeur terrestre et humaine) donne à l'ensemble des pièces une note d'espoir qui, avec l'emploi de l'impératif, sonne comme un mot d'ordre :

Brèves sont tes amours. Comptées et déjà mortes.  
Mais ce sont tes amours. Et ta mort, tu l'emportes  
Toute avec toi. Persiste et tu seras sauvé<sup>260</sup>.

Si, comme nous l'avons déjà signalé, Cassou est resté très silencieux sur les raisons qui lui ont fait adopter l'ordre dans lequel nous connaissons maintenant ces sonnets, il a fait, à plusieurs reprises, une exception pour les circonstances qui ont enclenché la composition de la première de ces pièces, comme nous l'avons déjà vu :

(Cassou) confie cependant que le sonnet I lui a été donné dès la première nuit de son incarcération. La journée avait été dure pour le Résistant à qui la police de Vichy promettait les pires interrogatoires. Il avait aussitôt décidé d'adopter, à l'égard de ses tortionnaires, une attitude de totale passivité : *je me disais : désormais, je suis un baquet, un ballot, un opéré entre les mains du chirurgien ; je n'ai aucun ami à livrer. Le soir, quand on me conduisait à la cellule, je m'allongeai sur la paille sans me défaire, avec un sens de la fatalité complète.* C'est alors que surgit l'image initiale du premier sonnet : "La barque funéraire". Cassou se souvient parfaitement du fort sentiment qui l'animait pendant sa création : *J'étais Osiris dans la barque. J'étais une momie. Dans ce sonnet à coloration égyptienne marquée, "le fleuve qui murmure" représente le Nil, tandis que "l'âme de chien" du dernier vers évoque le dieu Anubis qui aida Isis à ensevelir*

---

s'attarder aux échos que lui fournissent les sonorités du mot poésie prolongées par le e muet final.

<sup>259</sup> sonnet I p. 45

<sup>260</sup> sonnet XXXIII, p. 77

*Osiris et devint le conducteur des morts*<sup>261</sup>. La présence de la mort s'impose d'emblée, mais en l'acceptant avec sérénité, Cassou la métamorphose en un *cri silencieux* de résurrection<sup>262</sup>.

Le traitement musical du premier quatrain de ce premier sonnet réserve l'énonciation du texte à la voix de contralto, où, dans le cas d'une exécution en chœur mixte, une voix soliste est doublée par une voix de soprano, elle aussi soliste, dans une longue gamme descendante du *la* bémol au *la* naturel :

---

261 "Il s'agit là de notes et d'éclairages que Jean Cassou a accepté de nous donner, lors de plusieurs entretiens qui eurent lieu à la fin de 1973" (note de Daniel Leuwers)

262 Daniel Leuwers, article cité, p.93

CHŒURS MIXTES ou  
QUATUOR VOCAL

## I

Musique de  
Darius MILHAUD

$\text{♩} = 66$

SOP.

CONT. *SOLO mp*

TEN. *p*

BAS. *p*

La bar - - - que fu - né - rai - re est - par -

*SOLO p*

*SOLO*

- mi les é - toi - - les lon - - gue com - me le songe et glis - se sans voi -

*TOUS mf*

*TOUS mf*

Et le re - gard du voy - a -

- lu - re, Et le re - gard du voy - a -

Et le re - gard du voy - a - geur

D'emblée l'écriture polyphonique semble évoluer vers un mouvement irrésistible où les rites qui accompagnent la transformation du mort obéissent à un cérémonial immuable. Ce mouvement suggéré par le décalage des



fragments du poème entre les différentes tessitures du quatuor vocal, opère un glissement qui fait se chevaucher la liquidité du fleuve et la progression de l'obscurité féconde. Le questionnement du deuxième quatrain est démultiplié par l'éclatement du texte et des mêmes fragments mélodiques qui semblent répéter à l'envi l'attente inquiète et paradoxalement confiante de la métamorphose qu'énonce encore une fois la voix soliste de contralto :

The image displays a musical score for a vocal quartet. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Cet-te nuit, re. Cet-te nuit, Cet-te nuit, Cet - - te nuit,". The second system shows the vocal quartet and piano accompaniment. The lyrics are: "vais-je en-fin ten-ter le jeu ro-yal, ren-ver- - yal, ren-ver- ser dans mes bras le fleu- - ve qui mur- -". The third system shows the vocal quartet and piano accompaniment. The lyrics are: "jeu ro-yal, ren-ver- ser dans mes bras le fleu-ve qui mur-mu- re, - ren-ver- ser dans mes bras le fleu- - ve qui mur- mu- re, fleu- ve qui mur- mu- - re,".

Cet ajustement des voix préfigure l'organisation vocale de la sixième et dernière pièce. Milhaud construit un véritable chœur dialogué où les deux parties féminines supérieures répondent aux sollicitations du ténor et de la basse, expression d'un "je" énigmatique, qui ne peut d'ailleurs se réduire au

"je" du poète lui-même. La première strophe respecte à la lettre l'opposition entre les voix aiguës et les voix plus graves dans des nuances très douces donnant l'impression d'une conscience qui émerge d'un rêve intérieur et qui s'interroge sur la vision énigmatique d'une forme féminine fantomatique :

**VI**

♩ = 72

**SOPR.** — Cons - tan - - ce. — Je m'en

**CONT.** — Cons - tan - - ce. — Je m'en

**TEN.** — Quel est ton nom — ? — Où vas - tu ?

**BAS.** — Quel est ton nom — ? — Où vas - tu ?

viens de toi même — et retourne à toi mé - me .

viens de toi même — et retourne à toi mé - - me .

Les duos entremêlent ensuite des lignes mélodiques où anticipations et retards dispersent les fragments du texte, répétant au besoin un mot qui prend alors valeur de thème et se détache de son sens initial dans la chaîne parlée. C'est le cas pour le mot "rêve" (dans l'expression *la sœur d'un de mes rêves*) que les ténors répètent en le détachant du reste du vers énoncé une première fois, le faisant correspondre ainsi à l'articulation des basses (en

inversant la seconde mineure descendante pour les ténors, ascendante pour les basses) :

ré - - - ves, d'un de mes rê - ves.  
 - sem - bles à la sœur d'un de mes rê - - - ves.

Les voix masculines modulent une ultime question dans un *mezzo forte* à la fois implorant et résigné à leur impuissance. Les voix féminines leur imposent un silence que Milhaud transforme en un tissu harmonique produit par des sons "Bouche fermée" et des vocalises sur la voyelle "A" en alternance :

S. - sa - - ge fi - dè - le, ton cœur y pour-ra li - - r  
 C. - sa - - ge fi - dè - le, ton cœur y pour-ra  
 T. A Bouche fermée  
 B. A Bouche fermée

Les voix féminines délivrent alors leur message qui chevauche la fin du deuxième quatrain et les deux tercets dont ne se détache que la maxime finale. Milhaud tire un parti saisissant de l'évocation d'une beauté féminine qui prend forme à partir des souffrances du destin. Tout particulièrement



envoûtantes sonnent les vocalises sur la voyelle "i" (empruntée à l'adjectif dans l'expression *beauté furtive*) par lesquelles la voix de soprano ménage de façon assez virtuose pendant une mesure entière l'attente de la voix de contralto qui vocalise à son tour en écho:

The image shows a musical score for two voices and piano accompaniment. The Soprano part has lyrics: "plus à ma beau-té fur-ti - - ve." and "- té fur ti - - ve.". The Contralto part has lyrics: "forme un trait de plus à ma beau -". The piano part is marked "mf".

C'est le dernier tercet qui permet aux deux voix de se retrouver à l'unisson en donnant à entendre clairement le texte dans une polyphonie polytonale très douce, où la mort et le destin sont acceptés avec une sérénité et un calme que renforce le seul fragment répété en écho : "Et ta mort, tu l'emportes toute avec toi" (remarquons d'ailleurs que cette phrase occupe en partie les deuxième et troisième vers du dernier tercet, alors que le musicien la traite en phrase autonome). L'extrême intensité des mesures finales anticipe sur les mesures conclusives de toutes les grandes partitions humanistes d'après guerre, et au premier chef de la cantate que Milhaud réalisera quelques années plus tard (en 1954) avec Jean Cassou, *Le château du feu* op. 338. En effet, et nous avons déjà eu l'occasion de le voir, le compositeur a justifié ses murmures conclusifs en rappelant que toute victoire était précaire et qu'intempestifs lui paraissaient être les clairons et les cris d'allégresse. Si le verbe à l'impératif "Persiste" est énoncé dans une ligne mélodique parallèle entre les deux voix féminines sur un bourdon des voix mâles, le "et tu sera sauvé" est répété deux fois, d'abord par les voix de soprano accompagnée à

la tierce par les ténors, avant que les contraltos ne martèlent doucement chaque syllabe sur une même note bien proche du parlé (un *do* obstiné qui reçoit des accents particuliers, "appuyés" en quelque sorte). Pendant ces deux mesures finales se fait entendre un accord de septième qui exprime aussi discrètement que possible (puisqu'on se trouve dans la nuance d'un triple piano) cette impression de fragilité et de précarité :

The image shows a musical score for a vocal phrase. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "et tu se - ras sau - - vé". The second staff is a vocal line with the lyrics "et tu se - ras sau - vé". The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent, sustained chord in the right hand, marked with a large 'A' in each measure, and a more active bass line in the left hand. The music is in a minor key and ends with a seventh chord.

La mort reçoit ainsi une perspective qui lui enlève tout ce qu'elle pouvait avoir d'effrayant et de désespéré. Cette vision, Milhaud, comme Cassou d'ailleurs, l'a réservée à sa deuxième pièce, où après la célébration du grand rite funéraire qui renvoie aux secrets de la civilisation égyptienne, il s'agit de caractériser cet étrange état qui, selon la formule du poète, "n'est vie ni non plus néant". Cette deuxième pièce, si, bien évidemment, nous y retrouvons les différentes façons dont le musicien a abordé le texte poétique, présente la particularité de jouer assez violemment avec des contrastes qui mettent en relief les moments douloureux du poème. Ainsi dans le deuxième quatrain, où la répétition du mot "nuit" renforce l'impression d'étouffement, les lignes vocales démultiplient le groupe "où nuit et nuit sur nuit" qui se détache du reste de la phrase dont il est issu, et un peu à l'exemple de la technique employée dans les *Quatrains* de Jammes (et que nous avons étudiée lorsqu'il

s'est agi d'examiner l'usage du parler en musique<sup>263</sup>) les voix traitées de manière instrumentale s'attendent pour faire entendre le "m'effacent" terrible qui conclut cet épisode :

S.  
nuit me pres - - sent et m'ef - fa - - - -

C.  
nuit sur nuit me pres - - sent et m'ef - fa - - - -

T.  
dans un pa - ys sans nom où nuit et nuit sur nuit me pres - sent

B.  
dans un pa - ys sans nom où nuit et nuit sur nuit me pres - sent

cent. L'ombre y dé - vo - re l'om - - - bre,

cent L'ombre y dé - vo - re l'om - - - bre

et m'ef - fa - - cent. L'ombre y dé - vo - re l'om - - - bre,

et m'ef - fa - - cent L'ombre y dé - vo - re l'om - - - bre,

L'impression d'effacement se prolonge dans le poème par la répétition d'un autre mot "l'ombre". Milhaud amplifie cet effet en exposant une première fois cet hémistiche dans une claire énonciation syllabique des quatre voix

263 cf. Francis Jammes, chapitre .6 ci-dessus

ensemble, puis le reste du quatrain (dix-huit syllabes) donne lieu à la construction d'une amorce de canon aux deux voix masculines alors que les voix féminines se superposent ensemble avec les six syllabes initiales qu'elles réexposent :

cent. L'ombre y dé-vo-re l'om-bre,  
cent L'ombre y dé-vo-re l'om-bre  
et m'ef-fa-cent. L'ombre y dé-vo-re l'om-bre,  
et m'ef-fa-cent L'ombre y dé-vo-re l'om-bre.

L'om-bre y dé-vo-re l'om-  
L'om-bre y dé-vo-re l'om-  
et j'y dresse le front à me-su-re qu'unmur de son-ge boit ma tra-  
et j'y dresse le front à me-su-re qu'unmur de son-ge

Là encore Milhaud recompose musicalement la forme même du poème. Il rattache l'octosyllabe sur lequel s'amorce le premier tercet à l'épisode précédent et laisse entendre dans le fragment suivant<sup>264</sup> l'écho du thème mélodique par lequel la partie de soprano a commencé le morceau. On peut

<sup>264</sup> qui compte donc les quatre syllabes finales du premier vers du tercet et le vers suivant.

regretter que la partition publiée ait substitué le mot "vallée" au mot "veillée" employé par Cassou. Cette coquille dénature en effet l'atmosphère qui rattache le mot au domaine nocturne et qui permet la réintroduction du thème initial dans une vision où l'errance des enfants "nouveau-morts" évoque une dimension étrange de ce monde en deçà de la vie, monde proche de ce que Dante avait pu découvrir dans le premier cercle de son *Enfer*. Ces angelots cruels et inconscients déclenchent un mouvement de balancement où les quatre parties vocales accompagnent tous les effets de chiasmes et d'échos de sonorités : par exemple dans le deuxième tercet "sans avenir/souvenirs" répondent à la même ligne mélodique et "joie" et "jeu" ponctuent l'accent final des deux hémistiches. Le musicien fait un sort particulier à l'allusion à Psyché, il s'attarde sur la prononciation du nom par un ralentissement très bref avec un accent sur chacune des syllabes. La référence à la légende de Psyché et Cupidon, telle qu'on peut la trouver dans *L'âne d'or*<sup>265</sup> d'Apulée, fournit les éléments à partir desquels les deux artistes construisent leur tableau final. La statuaire de Canova n'est sans doute pas non plus étrangère à ce qui nous est suggéré, à la différence près que c'est Cupidon (selon la tradition classique) qui porte les ailes. L'inconsciente cruauté de Psyché, qui, par sa curiosité, brûle son bel amant, et déclenche la fureur de Vénus, répond à la joie perverse de ces "enfants nouveaux-morts" qui saccagent les espérances tout en jouant. Milhaud laisse ainsi planer sa musique dans les trois mesures finales évoquant un léger battement d'ailes par le schéma rythmique des voix féminines (croche pointée, double croche, noire) :

---

<sup>265</sup> Le roman en onze livre d'Apulée a "pour titre *Métamorphoses* mais est plus connu sous le titre de *L'Âne d'or* (c'est en fait un sous titre, en latin *Asinus aureus*, la traduction par *L'Âne d'or* est traditionnelle)". René Martin, Jacques Gaillard, Les genres littéraires à Rome, Paris, Nathan, 1990, p. 80.

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are "ai - - les é - - ten - dues." repeated on each staff. The music is in a minor key and has a slow, melancholic feel. The tempo is marked "mp" (mezzo-piano). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Pour l'avant-dernière pièce de son recueil, Milhaud a choisi le dixième sonnet du recueil. Il renvoie à un souvenir de bonheur en Andalousie et à l'interrogation sur le sens que peut prendre l'espoir lorsque le sentiment l'emporte sur ce qu'on pourrait nommer la raison. Le poème se construit autour d'une chanson populaire qui d'ailleurs a donné à V. Montalban l'occasion de construire la fiction romanesque, précisément intitulée *La Rose d'Alexandrie* :

Selon une chanson populaire vieille de plusieurs siècles, la rose d'Alexandrie est rouge la nuit, blanche le jour. [...] La mystérieuse rose d'Alexandrie [...] apparaît dans plusieurs chansons populaires espagnoles, et dans des endroits différents en Espagne. On en trouve une dans les Asturies, la plus connue, en Castille ou en Estrémadure, peut-être parce que les bergers les colportaient lors des transhumances<sup>266</sup>.

Quelques paroles émergent dans la mémoire du détective Pepe Carvalho où "une voix d'enfant [...] chante, puis un chœur s'élève et enveloppe d'une

---

<sup>266</sup> p. 208 et p. 209 in Manuel Vázquez Montalbán, *La rose d'Alexandrie*, roman traduit de l'espagnol par Denise Laroutis, Paris, éditions Christian Bourgois, collection "grands détectives" 10/18, 1988, première édition en espagnol en 1984. Remarquons que Manuel Vázquez Montalbán a utilisé Darius et Madeleine Milhaud comme personnages romanesques dans *Le pianiste*, Paris, éditions du Seuil, 1988 (première édition en espagnol, 1985), en particulier dans la troisième partie, p. 211 sqq.

étrange tristesse sombre la chanson qui semblait d'amour"<sup>267</sup>. En fait il s'agit du deuxième couplet d'une chanson populaire de la Vieille Castille *Eres alta y delgada*. "Cette chanson est au répertoire de toutes les excursions, de toutes les réunions et de toutes les chorales populaires. *Eres alta y delgada* se chante toujours a cappella, sans accompagnement, et demande une deuxième, voire une troisième voix"<sup>268</sup> :

Eres alta y delgada

Grande et mince

Eres alta y delgada  
Como tu madre  
Morena, salada  
Como tu madre.  
Bendita sea la rama  
Que al tronco sale  
Morena, salada,  
Que al tronco sale.

Tu es grande et mince  
Comme ta mère  
Brune et piquante  
Comme ta mère.  
Bénié soit la branche  
Qui ressemble au tronc  
Brune et piquante  
Qui ressemble au tronc.

Toda la noche estoy,  
Niña, pensando en ti.  
Yo de amores me muero  
Desde que te vi,  
Morena, salada,  
Desde que te vi.

Toute la nuit,  
Petite, je pense à toi.  
Car je me meurs d'amour,  
Depuis que je t'ai vue,  
Brune et piquante,  
Depuis que je t'ai vue.

Eres como la rosa  
De Alejandría,  
Morena, salada,  
De Alejandría,  
Colorada de noche,  
Blanca de día,  
Morena, salada,  
Blanca de día,

Tu es comme la rose  
D'Alexandrie,  
Brune et piquante,  
D'Alexandrie,  
Rouge la nuit,  
Blanche le jour,  
Brune et piquante,  
Blanche le jour,

Toda la noche estoy ...

Toute la nuit ...<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Ibid. p. 232

<sup>268</sup> *L'espagnol par les chansons, Canciones y ritmos de España e Hispanoamérica*, Choix, traduction et notes de Julián Garavito, José G. Marrón, Christian Régnier, arrangement musical Daniel Barda, éditions Presse Pocket 1990, 222 pages, p. 71

<sup>269</sup> Ibid. p. 66

270

Ce poème renvoie donc explicitement à l'Espagne et laisse transparaître l'élan amoureux dont il a été le témoin. Là encore la référence à Dante paraît renvoyer à la découverte de l'amour lorsque Fancesca da Rimini et Paolo Malatesta mêlent leurs mains tremblantes à la lecture du même livre<sup>271</sup> :

et que nos mains tremblaient en tournant cette page !<sup>272</sup>

270 *ibid.*, p. 70

271 Dante, *Divine comédie, Enfer*, Chant V, Second cercle vers 127 sqq.:

"Nous lisions un jour, pour nous divertir, la geste de Lancelot et comment Amour s'empara de lui ; nous étions seuls et sans aucune défiance. A plusieurs reprises, cette lecture fit nos yeux se chercher et pâlir nos visages. [...] Ce jour-là, nous ne lûmes pas plus avant".

p. 92, Traduction d'Alexandre Masseron, Paris, éditions Albin Michel, Paris, 1950.

272 Huitième vers du sonnet X, p. 54



Les souvenirs intimes alimentent ces poèmes, Cassou l'a affirmé à plusieurs reprises et il a toujours gardé pudiquement la clef de cette armoire intime. Seules quelques bribes sont déchiffrables :

[...] Il est de nombreux sonnets imprégnés de gongorisme ou qui ressuscitent de lointains souvenirs d'Espagne, comme dans la pièce X où, à partir de la célèbre chanson *Rose d'Alexandrie*, se recompose une fête de village andalou à laquelle Cassou assista avec sa femme. *Ici, l'auteur de l'article rajoute la note suivante* : Beaucoup de souvenirs ou d'éléments familiaux alimentent les sonnets. Par exemple, il est fait mention, dans le sonnet III, d'"Alice-Abeille" qui n'est qu'une homophonie du prénom de la fille du poète, Anne-Isabelle<sup>273</sup>.

Ce poème plonge dans un souvenir resté étonnamment présent par la seule persistance d'une sensation qui ne s'est jamais effacée. Il semble illustrer une jolie formule par laquelle Cassou, dans le dernier roman qu'il écrivit avant le déclenchement de la deuxième guerre, évoquait le rôle de la musique dans la poésie :

Une vie de bonheur qui double la vie vécue et la transpose et la transfigure, comme une musique sur les paroles d'un poème<sup>274</sup>.

Par un effet de contraste, l'allusion à la chanson est confiée à la voix parlée dans la partie de contralto. C'est la seule utilisation explicite du parler dans tout ce recueil. Milhaud, comme musicien, répond avec ses moyens à lui, à l'intention de Cassou qui comme poète signalait la présence de la musique par la typographie (en l'occurrence le titre en italiques et les ponts de suspension correspondant au point d'orgue) :

---

<sup>273</sup> Daniel Leuwers, article cité p. 93 et 97

<sup>274</sup> Jean Cassou, *Le centre du monde*, Paris, Le Sagittaire, 1945, p. 233 (si le roman a été publié après la guerre, le manuscrit porte la date de 1939)

SOPR.  $\text{♩} = 66$   
 CONT. (PARLÉ) *mp* C'é - tait u - ne chan - son  
 TEN. « Rose d'Alexandrie... » *p* A A *mp*  
 BAS. *p* A A A

Le caractère populaire de la chanson est donné d'emblée par le rythme de valse lente impulsé par les parties de basse et de contralto. En ponctuant les premier et deuxième temps par une blanche sur le son "A", se construit un schéma mélodique répétitif (réparti entre les deux voix) aisément repérable qui sert de fond sonore. Par là, Milhaud réussit à donner consistance au souvenir de la fête populaire que le poème évoque. Ce schéma rythmique se retrouve tout au long des deux quatrains, renforçant l'unité strophique puisque ces deux quatrains sont construits sur deux rimes, dont seule la disposition alterne<sup>275</sup>. Seule interruption dans ce déroulement du souvenir intérieur, l'évocation du balcon d'où le poète et la bien aimée contemplant "les danses du village". Les voix de contralto reprennent à l'octave inférieure, comme en écho les paroles qui se sont succédées dans la partie des ténors puis des sopranos :

<sup>275</sup> abba pour la premier quatrain, abab pour le deuxième.

S.  
- fants nous pres - sait au bal - con

C.  
A

T.  
- con d'où nous con - tem - pli - ons les dan - ses du vil -

B.  
A

d'où nous con - tem - pli - ons les dan - ses du vil - la - - - -

A

A

*mf*  
nous con - tem - pli -

- la - - - - ge.

A

A

ge.

*mf*

Et pour - tant,

*mp*

- ons les dan - ses du vil - lage. A

A

A

Et pour - tant, bien - ai - mée.

*mp*

A

A

Ce poème évoque plusieurs poèmes de Baudelaire, à la fois dans l'expression et dans la thématique. Si le thème du "balcon" depuis lequel "les années mortes" sont contemplées est familier à l'auteur des *Fleurs du Mal*, "la griffe qui fonce sur nous" et plus généralement l'évocation de la force occulte qui rôde à nos côtés, occupent les deux derniers tercets. Milhaud structure

musicalement le premier tercet autour de deux fragments de quatre syllabes qui se répondent et prennent une même valeur par effet de répétition rythmique et harmonique : dans le vers 9 "c'était bien lui" et dans le vers 11 "il était là !", dans le deuxième cas, on retombe sur un accord de septième mineure diminuée (*do, mi bémol, sol, si bémol*), dans le premier cas sur un véritable cluster (*do, ré, mi, la bémol*) :

*mf*  
 c'é - tait bien lui  
*mf*  
 c'é - tait bien lui  
*mf*  
 c'é - tait bien lui  
*mf*  
 c'é - tait bien lui

*mf*  
 Il é - tait là!  
*mf*  
 Il é - tait là!  
*mf*  
 Il é - tait là!  
*mf*  
 t! Il é - tait là!

L'affirmation en double forte de la présence de "l'espoir dément" se prolonge en écho dans l'utilisation de l'adverbe "toujours" qui forme par les répétitions des basses et des contraltos un fond sonore sur lequel chacune des voix construit un motif ascendant dans lequel est valorisée la locution adverbiale "peut-être"

*f*  
 Il est peut  
*f*  
 Il est peut être là,  
*f*  
 Il est peut être là,  
*f*  
 Il est peut être là,

*f*  
 Il est peut être là, toujours  
*f*  
 Il est peut être là, toujours, toujours, toujours  
*f*  
 é - - tre là, tou - jours  
*f*  
 toujours., \* toujours, toujours, toujours, toujours

Milhaud reprend alors pour boucler sa pièce, le matériau sonore initial, qui évoquait la fête populaire sous l'égide de la chanson *Rose d'Alexandrie*. Cette fois, c'est "bouche fermée" que basses et contraltos reprennent le rythme familier du début, comme pour rappeler ce souvenir lointain où le découragement et l'épuisement fait ressentir avec angoisse la présence des aspirations irrépressibles. La métaphore qui se construit alors (on y retrouve l'image initiale des premiers vers de la *Divine comédie* et de la *selva oscura*, de la forêt obscure) réserve aux quatre voix rassemblées un crescendo qui met en valeur l'inassouvissement de la "bête farouche" :

S. sen-tons rô - der le long de no - tre vie \_\_\_\_\_, à tra -

C. *p*  
*Bouche fermée*

T. *mp*  
Car nous sen-tons rô - der le long de no - tre vie \_\_\_\_\_

B. *p*  
*Bouche fermée*

S. vers la fo - rêt où nos pas sont plus lourds, *mf*  
u - ne

C. *mf*  
u - ne

T. *mf*  
à tra - vers la fo - rêt où nos pas sont plus lourds u - ne

B. *mf*  
u - ne

S. bé - te fa - rouche et ja - mais as - - sou - vie. *f*

C. bé - te fa - rouche et ja - mais as - - sou - vie. *f*

T. bé - te fa - rouche et ja - mais as - - sou - vie. *f*

B. bé - te fa - rouche et ja - mais as - - sou - vie. *f*

Cette avant-dernière pièce laisse percevoir sous le masque de la liesse populaire, de la réminiscence des moments heureux d'une enfance innocente, une vision tragique de la condition humaine dans laquelle tout repos se révèle impossible. C'est là une autre façon d'envisager la mort qui rôde tout au long de ces pièces. L'on a vu que le sonnet final apportait une note sinon apaisée

tout du moins résignée à ce que la vie trouve sa justification dans la vie accomplie qui porte avec soi sa propre justification.

Milhaud a su lire dans ces pièces ce qui en faisait leur prix. Avec humilité, il en a exalté toutes les harmonies secrètes en construisant un tissu musical qui ne fait qu'exalter sans effet spectaculaire, les prolongements d'une poésie qui est avant tout sensation et chant. La rapidité de la composition de ces six pièces (à peine une semaine entre le 8 et le 14 avril 1946 à Mills) suppose l'extrême concision entraînée déjà par la forme ramassée du sonnet. On est confronté là à une musique où l'émotion de Milhaud, éprouvée par les épreuves de ces cinq années terribles, a trouvé un texte à sa mesure. Milhaud, sans le savoir encore, avait senti que ces pièces ne pouvaient être rattachées à la seule poésie de la Résistance :

*Il ne regardait pas son recueil comme une œuvre de résistance mais comme l'expression de la vie intime d'un homme qui fut résistant. D'ailleurs, nous confiait-il en 1973, je n'ai jamais été dans tout cela comme écrivain, comme représentant de la littérature française qui se "défonce". Je me suis toujours senti soldat de la Résistance plutôt qu'écrivain. Et pourtant, les confidences secrètes que Cassou livre au chant nu de ses poèmes ne signifient pas un artificiel retrait de l'événement ; elles mettent, au contraire, en branle une puissance d'exorcisme face à l'épreuve<sup>276</sup>.*

Cette immersion dans l'univers poétique de Jean Cassou explique en grande partie l'impatience avec laquelle le compositeur désire entrer en contact avec l'auteur de ce recueil exceptionnel. On retrouve ici l'impatience du jeune homme qui n'avait de cesse d'entrer en contact avec Jammes ou avec Claudel. Les circonstances ne se prêtaient guère à de rapides retrouvailles, d'autant plus que la maladie immobilisait un Milhaud déjà meurtri par tous les drames familiaux et amicaux qui lui étaient maintenant connus.

---

<sup>276</sup> Daniel Leuwers, article cité, p.. 96

Pourtant, l'histoire en décida autrement et l'amitié des deux artistes put s'exprimer en Amérique dès cette époque.

#### 10. 6. 2. Retrouvailles après guerre

Après la guerre, les retrouvailles entre les deux amis correspondent en effet, à peu de chose près, à l'époque où Milhaud signe la partition des *Six sonnets*. De fait, "un peu après la Libération<sup>277</sup>", le tout nouveau conservateur en chef du Musée National d'art moderne est invité, en compagnie du directeur des Musées, Georges Salles, à New York pour les fêtes du cinquantenaire du *Metropolitan*. Le récit que donne Cassou restitue toute l'émotion qui pouvait étreindre des amis émergeant d'un étrange cauchemar, au terme d'une longue nuit et d'un silence pesant :

Nous prenions part, un jour, à un déjeuner que nous offrait, ainsi qu'à divers amis français et américains, Claude Lévi-Strauss, l'un des plus fameux parmi ces exilés, et qui, pour lors, avait été désigné comme conseiller culturel de l'Ambassade de France du nouveau régime. [...] Au milieu du déjeuner, le téléphone sonna, et je sentis en moi ce petit sursaut que vous donne toujours, aussi bien au milieu d'un agréable loisir que d'une besogne urgente, la sonnette du téléphone. "Qu'est-ce que c'est encore que ça ?". Le réflexe ne prit pas plus d'un millième de seconde, je me sentis tout de suite rassuré et goûtant voluptueusement ma sérénité. Là, à New York, rien ne pouvait plus m'atteindre. La maîtresse de maison qui, elle, avait bien été obligée de se lever, reparut, disant : "On demande Jean Cassou à l'appareil". C'était Darius et Madeleine Milhaud qui, de l'autre bout du continent<sup>278</sup>, m'appelaient. Ils avaient vu, dans un journal, que j'étais de passage à New York et s'adressaient à Lévi-Strauss pour lui demander comment me joindre. On imagine ma joie, notre émotion à tous trois, Darius, Madeleine et moi, lorsque nous pûmes échanger quelques mots au téléphone. Ils me dirent combien ils avaient tous, les Français d'Amérique, pensé à nous durant ces années noires, à nos peines, à nos combats. Ils étaient aux aguets de la moindre de nos publications clandestines, ils

---

<sup>277</sup> Jean Cassou, *Une Vie ...*, ouvrage cité, p. 48. Selon la chronologie établie en tête du *Musée imaginé*, ce séjour a lieu aux alentours d'avril-mai 1946.

<sup>278</sup> Milhaud était en effet à Mills. Immobilisé par la maladie, il ne put revenir en Europe qu'en 1947.



avaient lu dans les Éditions de Minuit mes *Sonnets*. Darius avait mis six de ceux-ci en musique. Cette nouvelle porta mon bonheur à son comble.<sup>279</sup>

Cassou n'a pas encore eu concrètement connaissance de la composition de Milhaud qu'il se réjouit déjà d'une collaboration qui scelle des retrouvailles au terme desquelles la complicité reprend ses droits. Cette confiance témoigne d'une connivence qui signe les amitiés véritables, celles où l'espacement des rencontres ne gêne en rien la profondeur, la spontanéité et la chaleur des retrouvailles. Le poète revient longuement sur cette relation privilégiée et cet instant privilégié de reprise de contact au téléphone constitue indéniablement un moment d'exception :

J'ai raconté ailleurs la joie que ce fut pour moi de retrouver à New York, parmi tant d'autres, sinon Darius Milhaud en personne, du moins sa voix porteuse de tant d'affectueuse fidélité<sup>280</sup>.

Son admiration affectueuse se porte vers l'artiste dont la volonté sait aller au-delà des misères physiques pour goûter les instants précieux d'une présence essentielle comme celle du poète avec qui il collaborera une seconde fois pour une occasion bien plus solennelle<sup>281</sup> :

Milhaud devait être irrémédiablement condamné à la petite voiture par une étrange maladie, et l'on sait avec quel inlassable dévouement sa femme Madeleine le soigna. Un jour, on avait réussi à l'emmener déjeuner chez nous. Heureusement nous habitions à un premier, et on avait pu l'aider à gravir cet étage. Pendant le déjeuner, il s'arrêta dans la conversation et regarda autour de lui les tableaux, les meubles. "Excusez-moi, dit-il. Je voulais savoir comment c'est

---

279 Jean Cassou, *Une Vie ...*, op. cité, p. 49

280 *ibid.*, p.302

281 Le concert organisé à Chaillot par le *Réseau du Souvenir* le 30 nov 1955 donna la création de la Cantate *Le Château du Feu* op. 338 sur un poème de Jean Cassou. Le catalogue indique des dates erronées pour la composition et la création, voir p. 500

chez les Cassou. Je ne sais jamais comment c'est chez mes amis"<sup>282</sup>.

L'ultime entrevue, dans les années 70, prend une valeur exemplaire et Jean Cassou livre une leçon de vie à travers les impressions laissées par cette dernière rencontre. Ce récit entre en résonance avec les témoignages que nous avons déjà rencontrés, que ce soit ceux de Claude Roy ou de Ned Rorem. Milhaud sortait à peine de l'hôpital après des jours critiques où il avait même sombré dans un coma et où il avait dû vivre des jours difficiles au service de réanimation. Avant de partir pour Genève où il devait mourir peu de temps après, Darius a la joie de saluer ses amis :

Nous allâmes donc l'embrasser dans cet appartement de la Place Pigalle où Madeleine et lui avaient toujours vécu, narguant avec une étonnante familiarité le chambard de la place, de ses boîtes, et, tous les ans, de sa foire. Darius, dans sa petite voiture, près de sa femme, de leur fils Daniel, de tous les siens, d'autres amis qui étaient là, dont Henri Barraud qui toujours si pertinemment parla de sa musique, montrait son habituelle sérénité, discrètement enjouée<sup>283</sup>.

Très vite, Darius évoque le travail auquel il s'est remis sans attendre et auquel il s'est régulièrement et systématiquement attelé :

Et comme je sursautais d'admiration, il murmura avec un léger haussement d'épaules : "Bah ! le ciboulot ..." ce qui signifiait : "Oh ! le reste bien sûr, la réanimation, quoi encore ? toute cette vieille maladie qui me tient cloué donne beaucoup de tintouin aux autres. Oh ! bien sûr, je sais, il y a tout ça et vous vous inquiétez, je vous en remercie. Mais le ciboulot, ne vous tracassez pas, le ciboulot, ça ne regarde que moi, et moi, de ce côté, je suis tranquille." Oui, c'était ça que voulait dire ce : "Bah ! le ciboulot ..." Et c'était là une belle et forte parole<sup>284</sup>.

---

282 Jean Cassou, *Une Vie ...*, ouvrage cité, 48

283 *ibid.*, p. 49

284 *ibid.*, p. 50

On ne peut s'empêcher de remarquer, qu'au soir de sa vie, Cassou trouve des accents bien proches pour évoquer en Fernand Léger un artiste qui également lui tient particulièrement à cœur et dont nous avons déjà vu les liens avec Milhaud :

J'éprouve un obscur plaisir à prolonger ma pensée dans la compagnie de Léger et à justifier ce parti pris par une vive confiance dans la générosité de son humanité personnelle autant que par mon admiration pour son art<sup>285</sup>.

Il avait d'ailleurs souligné toutes les correspondances qui permettaient d'associer les deux artistes :

Il [*c'est-à-dire Léger*] s'est exercé au décor de théâtre –se rencontrant là le plus souvent avec le musicien Darius Milhaud, dont le puissant et pesant génie, tout en masses tour à tour truculentes, pathétiques et allègres, est frère du sien<sup>286</sup>.

Cassou a toujours su s'effacer devant les artistes qu'il admirait. Sans jamais tirer gloire de l'œuvre accomplie, sans mettre en avant son itinéraire de créateur, il a su faire partager ses enthousiasmes et ses découvertes. Au terme de sa longue existence, l'hommage qu'il rend à Milhaud est implicitement la reconnaissance d'une complémentarité de deux itinéraires où les chemins se sont bien souvent rencontrés. Il ne s'agit pas bien sûr de faire des assimilations hâtives et hasardeuses. Cassou a exprimé avec force ses engagements, ses jugements, ses analyses politiques. Milhaud a été plus un humaniste sentimental qu'un militant systématique, mais la pureté de ses croyances et l'absence de complaisance pour toutes compromissions expliquent comment les deux hommes ont pu entretenir une si longue et si fidèle complicité amicale et artistique. Les *Six sonnets composés au secret* op. 266 représentent ce moment privilégié où dans le silence et l'ignorance

---

<sup>285</sup>    *ibid.*, p. 295

du sort de chacun, le musicien a su trouver les accents qui donnent une résonance exceptionnelle à des textes rares et encore trop mal connus.

---

<sup>286</sup> Jean Cassou, *Panorama des arts contemporains*, ouvrage cité, p. 232



## 11 -Conclusion :

Cette exploration de quelques-uns des parcours de Milhaud dans des œuvres poétiques variées est avant tout l'occasion d'apprécier la façon dont un musicien interroge un texte pour ajouter "du" sens à la matière verbale en privilégiant l'émotion à laquelle il tente de donner forme. Cette lecture très particulière répond à la nécessité pour un poème de trouver dans la sensibilité de chacun de ses lecteurs son écho singulier :

La lecture n'est rien d'autre que cette mise au jour des possibilités peut-être infinies d'un texte, une pratique désespérée, pour qui n'attend que le moment d'engranger le résultat, une fête pour qui trouve sa joie dans la poursuite<sup>1</sup>.

Cette "fête" qui trouve son seul accomplissement dans la "poursuite", c'est une manière également de constituer le poème en tant que poème, le construire en quelque sorte en lui prêtant les échos sonores qui lui répondent et le prolongent en proposant à l'auditeur l'interprétation intérieure du compositeur :

La parole étant un échange, une recherche à plusieurs, un devenir de la conscience commune -certes, le poème, le poème achevé, ne parle pas, il est, d'abord et cela pour divertir le lecteur des frustrations de sa vie par le tableau, violent toujours en dépit des apparences riantes, d'un acte qui enfin a pu s'accomplir sans rencontrer de limites, d'une faim calmée, d'un apaisement pour un instant du conflit de la parole licite et des forces qu'elle censure...<sup>2</sup>.

On sent, dans la musique de Milhaud, cette préoccupation constante de chercher dans la parole "organisée<sup>3</sup>" la dignité d'un art qui donne à l'être humain toute sa noblesse. Mais rien chez lui de dogmatique ou d'univoque. Le rapport avec les poètes est avant tout affaire de sympathie avec des textes

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Hachette, 1973, 87 pages, p.86

<sup>2</sup> Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole et autres essais*, Folio essais N° 272, 1995, première édition Mercure de France *La Vérité de parole* 1988/ *Nuages rouges* 1992, p. 510

<sup>3</sup> selon la formule de Claude Roy dans *La naissance des jours*.

dont le compositeur se sent le serviteur et dont il inscrit en lui la "parole inoubliable qui ne l'est que par sa force intérieure, par le souffle qui l'anime"<sup>4</sup>. L'on peut expliquer par là les diversités d'approche et le souci permanent de trouver les échos musicaux qui ne trahissent pas l'originalité d'un univers poétique toujours singulier. Et l'on peut donc comprendre aussi l'impossibilité de trouver un système, de s'en remettre à des formules dont l'application aboutirait à une uniformité bien contraire aux "voies parallèles" adoptées par Milhaud. En effet, la curiosité inlassable du compositeur fait apparaître les noms de poètes les plus inattendus dans son catalogue, nous l'avons déjà dit. Il eût été quelque peu vain et prétentieux de vouloir consacrer à chacun des poètes cités une place équivalente. Ce qui a guidé les choix fut le souci constant de pouvoir saisir à travers un univers poétique particulier ce qui a "illuminé" (au sens rimbaldien du terme) l'œuvre tout entier sans tenir compte des frontières de genre ou de période. La démarche suivie dans cette étude a donc entraîné le silence sur des pans entiers de la création de Milhaud par rapport à des poètes de premier ordre. Ce n'est pas, loin de là, par mépris pour des compositions appréciées et aimées que n'ont pas été évoquées les figures de Cendrars ou de Supervielle, d'autant plus que le hasard nous a mis sur la piste d'une correspondance inédite entre Milhaud à Mills et Supervielle à Montevideo pendant la préparation de *Bolivar*. Il n'a pas été facile également de ne pas s'attarder sur les poèmes de Catulle ou de Charles d'Orléans, sur les sonnets du XVI<sup>e</sup> siècle ou sur les pièces de Goethe ou de Rilke. René Chalupt aurait exigé qu'on s'interrogeât sur des fonctions du texte poétique que nous n'avons qu'effleurées. Mais notre démarche a privilégié la permanence d'inspiration où la poésie a gardé bien vivants les échos d'une jeunesse irremplaçable. C'est effectivement à travers les amitiés indéfectibles de son adolescence que Milhaud est né à la vie créatrice. À travers le personnage de

---

<sup>4</sup> Claude Roy, *La conversation des poètes*, Paris, Gallimard, NRF, 1993, 299 pages, p. 26

Léo Latil, jamais oublié, c'est une conception du Romantisme qui survit jusque dans les choix ultimes du compositeur ; c'est aussi la présence jamais démentie de Francis Jammes et du primat du chant le plus simple, de cette fameuse "mélodie" qui doit donner au compositeur, selon les propres termes de Milhaud, sa justification auprès du public et la chance d'entrer dans une mémoire collective. Le personnage de Gide, avec toutes ses ambiguïtés, permet à Armand Lunel d'entrer dans le secret de l'amitié des deux jeunes gens et d'en développer les prémices, en jouant sur deux registres : celui de la dérision dans *Paludes* et celui de l'austérité dans *La porte étroite*. Plus claudélien que jammiste, Lunel accompagne la révélation de l'auteur de *Connaissance de l'est* qui bouleverse durablement les perspectives de la création de Milhaud, Lunel est aussi l'interlocuteur privilégié de la mémoire juive du Comtat venaissin et de la Provence si chère au cœur du compositeur. C'est la fréquentation étroite de Claudel, la collaboration précoce avec lui qui sollicite du compositeur l'exploration des frontières du langage poétique en brisant définitivement avec les conventions et la règle. Comment expliquer autrement le travail minutieux, "cette expérience des confins"<sup>5</sup>, qu'il conduit dans la poésie de Mallarmé et de Rimbaud ? L'humanisme de Milhaud a amené enfin à s'interroger sur la manière dont il est intervenu dans les grands débats de la société de son temps. L'amitié avec Jean Cassou fournit l'occasion de suivre l'itinéraire d'un compositeur qui, très vite, a compris que son art avait place dans la cité et qu'à défaut d'une action immédiate, la musique peut aussi véhiculer des valeurs proprement éthiques.

On ne peut pourtant s'en tenir à ce qui pourrait passer pour une démarche linéaire, progressive et dont la cohérence tiendrait justement aux limites que nous venons de préciser. La vie quotidienne de Milhaud était pénétrée par la création poétique. La présence à ses côtés de son épouse

---

<sup>5</sup> Titre de la quatrième partie du livre de Pierre Brunel, *Les arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, coll. L'esprit et les formes, éditions Klincksieck, 1997.



Madeleine, comédienne et animatrice dans les années 30 d'une émission radiophonique consacrée à la poésie, a encore élargi cet appétit de textes poétiques qui ne l'a jamais quitté. La poésie a nourri la relation conjugale de ce musicien "heureux", ce n'est pas faire preuve d'indiscrétion que de le mentionner, et l'hommage secret de *Rêves* n'est que la manifestation la plus émouvante des nombreuses occasions où les échos de la musique et de la poésie reflètent l'harmonie entre deux êtres formant un couple profondément complice. On accède par là à la part la plus intime d'un compositeur pour qui musique et poésie pénètrent tous les aspects de la vie. On retrouve également par là un lointain compagnonnage avec Mozart. Pour lui aussi la vie quotidienne était l'occasion de divertissements musicaux, de trouvailles souvent bien irrévérencieuses pour célébrer avec ses intimes le culte de l'amitié, la chaleur d'un foyer où tout devait chanter<sup>6</sup>. Cette omniprésence de l'activité créatrice suppose un compositeur capable de mener de front les travaux où tous les aspects parfois contradictoires d'une personnalité peuvent s'exprimer à la fois. Jean Cocteau l'a compris très tôt. Il sait que "Darius ne s'est jamais laissé couler sur une pente douce. Et même dans cette chaise roulante de malade que sa noblesse transforme en char d'un roi dont il porte le nom, il remonte chaque minute la pente où tant d'autres se laissent pousser par la gloire"<sup>7</sup>. Cocteau affirme encore que "[s]on cœur bourru [celui de Darius], [il] le connaît de longue date"<sup>8</sup>, mais il sait aussi trouver l'image qui permet de "mettre en scène" le travailleur infatigable qu'il fut :

---

<sup>6</sup> Par exemple *Das Bändel* K.441 "[Ce trio correspond] à l'aspect le plus familial du petit cercle amical et musical dont les réunions se multiplient cette année-là entre Mozart et ses compagnons". Jean et Brigitte Massin, *Mozart*, Paris, coll. Les indispensables de la musique, éditions Fayard, p. 936

<sup>7</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud de novembre 1961, in Jean Cocteau - Darius Milhaud, *Correspondance*, Centre d'études littéraires françaises du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry – Montpellier, 1992, 69 pages, réédition 1999, éditions Novelté, Massalia, p. 88 (la pagination correspond à cette deuxième édition).

<sup>8</sup> *ibid.*

Car ce travailleur formidable combine en s'en jouant les performances les plus diverses. On pense à cette arène – que dis-je, à ces trois arènes des cirques américains où, pendant que les éléphants font au milieu un groupe fabuleux, des acrobates les survolent tandis que les poneys forment autour un cercle en galopant en sens inverse.

Le roi Darius, les éléphants du roi Darius, les caprices, les cortèges, les armées du roi Darius : à lui seul le nom de notre ami suggère une richesse et une splendeur qui nous remplissent de fierté quand il nous permet de travailler avec lui<sup>9</sup>.

### 11.1 Jean Cocteau, les vertus d'une amitié sans faille

La profonde amitié que le compositeur a toujours éprouvée pour Jean Cocteau fournit l'occasion de comprendre que le rapport de Milhaud avec les poètes n'a rien de fortuit, ou de hasardeux, ou de gratuit. Rien n'est plus révélateur à ce propos que l'emprunt de quelques vers à l'œuvre du compagnon et collaborateur des années 20, pour des pièces brèves où Milhaud actualise une amitié sans contrainte répondant à sa sensibilité exacerbée. La collaboration "publique" avec Jean Cocteau, si elle est importante sur le plan esthétique, reste somme toute réduite en quantité dans un catalogue abondant : deux ballets<sup>10</sup>, un opéra<sup>11</sup>, les *Trois Poèmes de Cocteau* op. 90<sup>12</sup>, d'autres pièces<sup>13</sup> dont certaines d'ailleurs ont été perdues comme *Aérogyné femme volante*. Mais, dans la masse des inédits trois pièces retiennent l'attention dans la mesure où elles jalonnent toute la carrière du compositeur et où elles répondent à un même dessein. En 1926, *Pièce de circonstance* s'adresse à Jane Bathori qui mit tout son talent et ses

---

<sup>9</sup> Jean Cocteau : *deux de mes collaborateurs*, article paru en allemand dans la revue *Anbruch*, vol. XII, 1930, et traduit par Michel Colomb, in *Annexes (IV) Correspondance ...*, p. 109

<sup>10</sup> *Le Bœuf sur le toit* et *Le train bleu*.

<sup>11</sup> *Le pauvre matelot*

<sup>12</sup> *Fumée, Fête de Bordeaux, Fête de Montmartre*. "Ces brefs *Poèmes* de 1920 qui furent adaptés pour piano à 4 mains (*Enfantines*), sont empruntés aux premiers recueils où Cocteau joue en virtuose des juxtapositions verbales et des associations d'idées, avec un tour de main étoilé et rapide". Christian Goubault, *Guide de la mélodie ...*, p. 438

<sup>13</sup> *Caramel mou*

ressources d'organisatrice pour défendre et diffuser la musique des "nouveaux jeunes". En 1956, *Chat* célèbre le quatre-vingtième anniversaire de Marya Freund, créatrice en France avec Milhaud du *Pierrot lunaire* de Schoenberg. En 1964, *Adam* est une sorte d'adieu où le sourire cache mal les larmes devant la disparition l'année précédente de Cocteau et de Poulenc. Ces trois pièces, certes distantes dans le temps, célèbrent à leur manière le même culte : celui d'une amitié dont l'intensité est palpable dans le court billet où Milhaud, tout juste de retour d'exil, reprend contact avec le poète dont il a été séparé pendant huit ans :

Mon cher Jean,  
Je voudrais te voir.  
Je t'embrasse  
Darius<sup>14</sup>

Jean Cocteau répond sur le même registre mais en rendant plus explicite encore la profondeur de ses sentiments :

Mon cher petit Darius,  
Il n'y a pas de jour que je n'ai rêvé cette bonne rencontre.[...]  
J'ai beaucoup de travail mais inutile de te dire qu'aucun travail ne compte auprès du plaisir de t'embrasser toi et les tiens<sup>15</sup>.

Ce culte de l'amitié n'est donc pas simplement une affaire de mots, mais correspond véritablement à une éthique qui commande les rapports entre les hommes. C'est ce que Cocteau a si souvent dit tout au long de son œuvre :

J'ai dit quelque part que je savais mieux faire l'amitié que l'amour. [...] L'amitié est un spasme tranquille. Sans avarice. Le bonheur d'un ami nous enchante. Il nous ajoute. Il n'ôte rien. [...] L'amitié occupe tout mon temps et si une œuvre

---

14 Lettre de Darius Milhaud à Jean Cocteau de 1948, in *Correspondance ...*, p. 79

15 *ibid.*, p. 80

m'en distrair, je la lui consacre. Elle (l'amitié) me sauve de cette angoisse que les hommes éprouvent à vieillir<sup>16</sup>.

Dès leurs premières rencontres, soit plus de 25 ans avant ces lignes, Cocteau utilise pratiquement les mêmes termes pour qualifier la relation qui le lie à Milhaud. Ils ne sont pas encore passés au tutoiement (il faut attendre une lettre du 6 janvier 1920 pour qu'on en ait le témoignage écrit<sup>17</sup>), qu'ils savent déjà l'importance qu'aura cette relation amicale aussi bien dans leur vie de créateur que dans leur vie intime. Déplorant le départ de Cocteau qui, en septembre 1919, avait séjourné à Aix, Darius, en plein désarroi, fait part de l'intensité de ses sentiments :

Je viens de finir de travailler, et je veux que vous sachiez, mon ami Jean, combien cette soirée était terne et vide, combien vous nous manquez. J'étais habitué à votre présence si vivante, à votre entrain, à votre affection. Et voilà qu'une automobile vous a volé<sup>18</sup>.

À quoi Cocteau répond :

[...] Moi aussi je tiens à vous dire combien Aix compte pour moi. « J'aime aimer » dit Hafiz – l'amitié me semble de toutes choses la plus importante. C'est parce qu'ils la négligent que poètes et peintres sont possédés du diable et crèvent de bile jaune. Votre maison est imprégnée de cœur, d'amour maternel et de camaraderie. On s'y ouvre, on s'amuse sans crainte de se diminuer, l'œil de l'autre n'oblige pas à jouer un rôle grave<sup>19</sup>.

C'est pourquoi, avec le recul du temps, Cocteau écarte de l'aventure fracassante des années vingt tout l'aspect polémique pour ne retenir que "les valeurs du cœur" qui, seules survivent aux polémiques stériles :

---

<sup>16</sup> Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, coll. Classiques modernes, La pochothèque, Le livre de poche, 1995, p. 895

<sup>17</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud du 6 janvier 1920, *Correspondance ...*, ibid. p. 35

<sup>18</sup> Lettre de Darius Milhaud à Jean Cocteau, écrite à l'Enclos, le 17 septembre 1919, *Correspondance ...*, ibid. p. 27

<sup>19</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud de septembre 1919, *Correspondance ...*, ibid. p. 31

Notre groupe n'est-il pas un exemple de continuité du cœur qui ne repose pas sur une discipline d'école ? <sup>20</sup>

Il serait injuste de lire dans ces lignes une coquetterie qui tendrait à légitimer après coup une histoire déjà écrite. En 1925 déjà, Jean Cocteau est amené à préciser ce qu'il entend par groupe artistique et ce que représente exactement pour lui ce moment où l'amitié a brillé de tous ses feux. Dans la polémique qui l'oppose violemment aux surréalistes, c'est aussi un plaidoyer *pro domo*, une façon de défendre "le singulier que le pluriel menace de sa haute vague"<sup>21</sup>. Mais paradoxalement c'est bien encore de poésie dont il s'agit car "définir l'amitié, c'est encore définir la poésie"<sup>22</sup> :

Il n'y a pas de groupes esthétiques. Il y a des individus contagieux. Mais comme le groupement est une force, il faut former un groupe amical, un groupe individualiste. C'est le cas du groupe de nos jeunes compositeurs<sup>23</sup>.

La formule du "groupe individualiste" n'est pas seulement un tour de passe-passe, escamotant les véritables enjeux. En 1940, à Lisbonne, Milhaud rappelle une fois de plus le rôle de Cocteau après la première guerre, confirmant ainsi la déclaration de Francis Poulenc dans *Le Coq* de juin 1920. "Cocteau n'a jamais pensé à devenir notre théoricien"<sup>24</sup> :

Jean Cocteau a été mêlé au début du Groupe des Six. Auric a eu une grande influence sur lui lorsqu'il écrivit *Le Coq et l'Arlequin*, petit précis d'esthétique à l'emporte-pièce dont Auric pourrait revendiquer la paternité. Il n'y a pas d'esthétique des Six : nous avons tous des tempéraments différents, mais nous avons tous plus ou moins collaboré avec Cocteau<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Lettre de Jean Cocteau à Darius Milhaud de septembre 1957 à l'occasion de ses 65 ans, *ibid.*, p. 51

<sup>21</sup> Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu, Préambule*, 1953, cité par André Fraigneau, p. 111

<sup>22</sup> André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, p. 115, coll. *Ecrivains de toujours*, éditions du Seuil, 1957, 192 pages,

<sup>23</sup> Note de Jean Cocteau in *Le secret professionnel*, in *Œuvres choisies*, p. 493

<sup>24</sup> *Le Coq*, N°2, juin 1920

<sup>25</sup> Darius Milhaud, *Les poètes et les musiciens*, conférence inédite de Lisbonne.

## 11. 2. Trois moments poétiques

En utilisant les vers de Cocteau pour les trois célébrations amicales "privées" ou semi publiques, puisqu'elles n'ont touché qu'un public très restreint, Milhaud affirme du même coup avec force le primat d'un art vivant et "toujours en rumeur"<sup>26</sup> invalidant simultanément une musique "qui s'écoute la tête entre les mains", musique toujours "suspecte"<sup>27</sup>. Par là, on comprend que l'amitié est le fondement d'une esthétique qui a comme ambition de "mordre" justement dans ce réel. Paul Morand, autre habitué des "samedis", autre collaborateur de Milhaud avec *Feuilles de température*<sup>28</sup>, propose à son tour la définition de cette esthétique si particulière :

Mode de connaissance, principe vital, respiration scandée, mouvement de l'âme et du cœur, la poésie fut le seul moteur de cet obus fusant qui nous traversa<sup>29</sup>.

La première pièce, en particulier, ajoute une pierre supplémentaire au débat ouvert en plein milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par Théophile Gautier opposant ce qu'il est convenu d'appeler "l'art pour l'art" et "l'art de circonstance"<sup>30</sup>. En publiant son poème *L'art* dans la revue *L'artiste* en 1857<sup>31</sup>, Gautier affirme la prééminence d'une forme dégagée de toutes les entraves et en particulier de toutes les résonances politiques, sociales, etc. :

L'art  
Oui, l'œuvre sort plus belle  
D'une forme au travail  
Rebelle,  
Vers, marbre, onyx, émail

[...]

Tout passe. – L'art robuste  
Seul a l'éternité.

---

<sup>26</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 51

<sup>27</sup> *ibid.* p. 79

<sup>28</sup> op. 65, 1920, deux mélodies pour chant et piano : *Don Juan* et *Révérance*.

<sup>29</sup> Paul Morand, in *Cahiers Cocteau* N° 1, p. 59 cité in *Œuvres choisies* p. 11

<sup>30</sup> dans la mesure où, selon le célèbre mot de Goethe dans ses conversations avec Eckermann, toute poésie est poésie de circonstance.

<sup>31</sup> ce poème a été repris dans le recueil *Emaux et Camées*, publié en 1858.

Le buste  
Survit à la cité.

Et la médaille austère  
Que trouve un laboureur  
Sous terre  
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent.  
Mais les dieux souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant !

Avec la *Pièce de circonstance*<sup>32</sup>, publiée en 1922 dans *Vocabulaire* Cocteau n'hésite pas à brocarder cette profession de foi en opposant la force vitale du végétal en développement à l'impassibilité du monde minéral :

Pièce de circonstance

Gravez votre nom dans un arbre  
Qui poussera jusqu'au nadir  
Un arbre vaut mieux que le marbre  
Car on y voit les noms grandir.

Cette profession de foi trouve ses prolongements quelques années plus tard lorsque le "grand artiste", en l'occurrence Stravinsky, est lui-même assimilé à un arbre :

Un grand artiste est inhumain, végétal, bestial. S'il essaie de parler, ses tentatives nous bouleversent. Stravinsky dans le *Sacre*, c'est un arbre qui pousse. Le Stravinsky d'*Histoire du soldat*, de la *Sérénade*, d'*Œdipus Rex*, c'est l'arbre qui essaie de parler et qui parle<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Jean Cocteau, *Vocabulaire*, p. 298 in *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 1999, 1938 pages

<sup>33</sup> Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, p. 696

La pièce de Milhaud joue sur la pulsion ascensionnelle de la ligne mélodique qui suggère la croissance "jusqu'au nadir" et "les noms [qui] grandi[ssent]". Ces quelques mesures où la polytonalité met en relief "la brièveté, la précision, la promptitude, le contour<sup>34</sup>", concluent sur un accord de *do* majeur très affirmé. Ce point d'ancrage de la musique tonale, cet accord fondamental dans son immobilité sonne ici de manière pourrait-on dire ironique dans la mesure où l'instable, la métamorphose, le mouvement deviennent l'expression de ce qui justement a l'air de le nier :

---

34 Ibid. p.697



Poème de Jean Cocteau

à Jane Bathori  
Pièce de circonstance musique de Darius Milhaud

grand arbre non dans un arbre lui pousse jusqu'au ca-

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic marking and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

si  
Un ar — bre vaut mieux que le marbre

The second system continues the musical score. The vocal line has a fermata over the word 'arbre'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some chords and moving lines in both hands.

ce on y voit les  
noms gran — ds

The third system shows the vocal line with a fermata over 'gran — ds'. The piano accompaniment concludes this system with a double bar line and a sharp sign indicating a key change.

Milhaud  
Malines 6 Décembre 1925

The bottom of the page features several empty musical staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. A large, stylized signature 'Milhaud' is written across the staves, and the date 'Malines 6 Décembre 1925' is written to the right.

Dans *Chat*<sup>35</sup>, Milhaud transpose un univers féerique qui rappelle celui créé quelque vingt ans plus tard par le film de Cocteau *La Belle et la Bête*. Les deux quatrains d'heptasyllabes mettent en jeu les métamorphoses que permet l'univers merveilleux des contes. On se souvient que le film avait été construit à partir d'un conte de Madame Leprince de Baumont, et qu'il voyait la métamorphose de la Bête (à tête de chat) en beau prince charmant, en l'occurrence Jean Marais. Cocteau a défini ce qu'il entendait par merveilleux après un travail de tournage épuisant dans *La difficulté d'être* :

On parle beaucoup de merveilleux. Encore faudrait-il s'entendre et savoir ce qu'il est. S'il me fallait le définir, je dirais que c'est ce qui nous éloigne des limites dans lesquelles il nous faut vivre et comme une fatigue qui s'étire extérieurement à notre lit de naissance et de mort<sup>36</sup>.

Milhaud, dans sa dédicace à Marya Freund, oppose la fantaisie légère du poème de Cocteau à l'anniversaire glorieux de l'illustre cantatrice :

Mills, 26 septembre 1956. Ma chère Marya Freund. Voici pour votre glorieux anniversaire, un bien modeste souvenir. Mais peut-être y sentirez-vous mon immense admiration et ma fidèle affection faites de tant de souvenirs<sup>37</sup>.

Mais ce "modeste souvenir" qui se veut avant tout témoignage d'affection et d'admiration, va bien au-delà du simple compliment d'usage. Le mystère du *Chat* qui peut soudainement devenir princesse devient ainsi le symbole d'un monde étrange prêt à toutes les transformations et où le hasard d'un mouvement peut susciter l'inattendu et la plongée "dans une brèche qui s'ouvre à l'improviste"<sup>38</sup> :

---

35 Jean Cocteau, *Le mirliton d'Irène* in *Vocabulaire*, ibid., p. 308

36 Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, op. cité, p. 890

37 Partition inédite, archives Milhaud.

38 Jean Cocteau, *La difficulté ...*, ibid. p. 892

## Chat

Le feu : jolis poissons rouges,  
Endormait le chat fermé.  
Si par mégarde, je bouge,  
Le chat peut se transformer

Il ne faut jamais que cesse  
Le rouet des vieilles tours :  
Car se changer en princesse  
Est le moindre de ses tours.

La musique imaginée par Milhaud pour ce poème se maintient dans des nuances très douces. Elle déroule calmement, sans marquer d'effet, une ligne mélodique d'ambitus réduit, enrobant l'atmosphère merveilleuse de calmes accords qui suivent la plupart du temps le chant. La chute des deux derniers vers est murmurée après un très court intermède pianistique, et Milhaud donne la sensation de livrer un secret dont seuls les amis initiés pourront profiter :

Car se changer en princesse  
Est le moindre de ses tours.

*mp* *p*

Mil. 26 84

Ma chère Margie Freund - voici pour ton 40ème anniversaire un très modeste souvenir. Mais peut-être y sentiras-tu mon immense amour et ma fidèle affection fait de tant de souvenirs ...

Milhaud

Le quatrain *Adam* donne lieu à un exercice de virtuosité, dont Milhaud a souvent été coutumier. En effet, il pratique une anagramme musicale et traduit le titre du poème en se servant de la dénomination germanique et anglo-saxonne pour désigner les notes de la gamme. Il prête ainsi à chacune des lettres du nom Adam son équivalent musical en affectant un *mi* à la lettre M (mais la note E chantée dans la gamme est pour les anglo-saxons un "mi" ou un "me"). Milhaud rejoint ainsi une pratique courante dans la vie musicale, "car on peut en effet transposer les lettres d'un mot en notes conformément, par exemple, à la notation alphabétique allemande, ou anglaise, les pays germaniques et anglo-saxons ayant conservé le principe grec de la désignation des notes par les lettres de l'alphabet"<sup>39</sup> :

Plus encore que les écrivains, les musiciens sont tentés en effet d'utiliser ces clés, de charger la musique de missives et d'adresses, comme disait Butor, parce que la musique (instrumentale) est « pure » d'un plan articulé du signifié, n'offrant pas de résistance à l'incorporation de ces néologismes, si l'on peut dire. Messages souvent annoncés dans l'avant-texte ou déclarés ailleurs, et messages, peut-être plus nombreux encore, qui veulent rester chiffrés, enfouis, ensevelis dans l'œuvre (avec quelque restriction mentale ?) : à usage privé, voire intime<sup>40</sup>.

La particularité de ce chœur à cinq voix est d'être recomposé autour du motif musical qui lui-même prend un sens sémantique autonome : *la ré la mi* ou L'art est l'ami. Le titre reçoit ainsi son image musicale comme s'il se reflétait dans un miroir et comme si cette image se réfractait à son tour pour acquérir un sens :

Adam

Que serait un Adam sans Ève  
Eden et solitude aidant  
Ève d'Adam serait le rêve  
Peut-être un poème d'Adam.

---

<sup>39</sup> Françoise Escal, *Klingende Buchstaben*, p. 111, in *Musique : Texte, Les cahiers de l'Ircam, recherche et musique*, 4<sup>e</sup> trimestre 1994, éditions Ircam-centre Georges Pompidou.

<sup>40</sup> *ibid.*, p. 117

Milhaud prend au pied de la lettre la boutade de Cocteau selon laquelle "sans calembours, sans devinettes, il n'y a pas d'art sérieux"<sup>41</sup>. L'occasion est en effet très douloureuse pour le compositeur, il vient de perdre deux amis qui ont enchanté sa jeunesse et le jeu est une manière d'appivoiser le tragique de la séparation et de rendre un hommage à l'esprit qui les a réunis dans ce fameux "groupe individualiste". L'intérêt de la pièce repose sur la manière dont Milhaud recrée musicalement ce quatrain sans sacrifier quoi que ce soit de sa matière verbale. Les cinq voix se partagent le motif chiffré réfracté, mais en l'utilisant de deux manières différentes, soit il est demandé aux chanteurs d'énoncer le nom des notes sans liaison particulière et donc sans contenu sémantique, soit il leur est demandé de faire entendre la phrase en jouant sur l'autonomie du verbe être et donc en suggérant la phrase emblématique de toute la pièce "L'art est l'ami" :

---

<sup>41</sup> Jean Cocteau, *Essai de critique ...*, p. 718

Handwritten musical score for Soprano, Tenor, and Baritone voices. The score is in 4/4 time with a tempo of 60. The Soprano part is marked *mf*. The Tenor parts are marked *mp*. The lyrics are: "La Ré la Mi" and "L'Art est l'Ami".

Handwritten musical score for a voice part. The score is in 4/4 time. The lyrics are: "Peut être un po-é-me d'Adam", "dam se-zait le ré-ve.", "être un po-é-me d'Adam.", "être un po-é-me d'Adam.".

Le motif est toujours présent quelle que soit la mesure envisagée, Milhaud variant simplement les altérations en jouant avec les dièses et les bémols ou avec le renversement des intervalles, rendus perceptibles par la



simple répétition. En effet, si les mesures 9 et 10 n'utilisent pas le nom des notes, le motif est reconnaissable dans "Peut-être un poème d'Adam" et pour plus de sûreté, Milhaud superpose à la partition la dénomination alphabétique des notes utilisées A D A M :

Ce tour de force n'est pas un défi gratuit. Il prouve que la relation à la poésie est aussi affaire de création et que le jeu sur les mots est une affaire beaucoup plus sérieuse qu'il ne paraît à première vue. Milhaud met en cause leur sens univoque et joue d'une polysémie qui rompt avec l'habitude et le lieu commun. "Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir"<sup>42</sup>. Par là, Milhaud peut confirmer que les "voies parallèles" ne sont pas dispersion, qu'elles sont même une preuve supplémentaire de cette recherche d'authenticité qu'il partage avec Cocteau. Si "la seule façon de déplaire qui conserve jeune sera d'obéir sans négligence aux contradictions de notre

---

<sup>42</sup> *ibid.* p. 788

individu"<sup>43</sup>, Cocteau justifie du même coup les créations parallèles de l'"Ours Darius"<sup>44</sup> où, par exemple en 1921, un *Psaume* de Claudel voisine avec *La marche nuptiale* et la fugue du *Massacre* dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* :

Le poète ne peut employer un seul langage, ou plutôt un seul degré de cuisson. Un préjugé moderne faisant regarder de travers le poète qui, pour un article unique, par exemple, se départait d'ésotérisme et ne confondait pas l'objet avec le catalogue. Or, comme les édifices, une œuvre doit offrir à l'œil des haltes, des surfaces plates, un décor sommaire alternant avec des motifs par quoi l'architecture s'affirme<sup>45</sup>.

De plus dans *Adam*, on entend comme en écho, les tentatives de poètes qui ont été très proches de Milhaud : Robert Desnos et Louise de Vilmorin, mais on est frappé également par l'ouverture anticipatrice du musicien aixois. Comme ses essais de musique aléatoire, le jeu sur la relation note et mot permet à Georges Perec d'entreprendre l'écriture du livret "d'opéra pédagogique" *L'art effaré*<sup>46</sup>.

Le poème de Desnos *L'asile ami* se trouve dans *Corps et Bien* publié en 1930 ; ce recueil reprend l'ensemble des poèmes écrits jusque-là et en particulier la plaquette *Langage cuit* de 1923 où ce texte a trouvé sa place pour la première fois. Peu de temps après cette période, Desnos entre dans le cercle amical des Milhaud, puisque Madeleine Milhaud travaillait à Radio-Paris avec le poète et se souvient toujours avec délectation de ses fous rires devant l'éblouissante virtuosité verbale du poète pour les petites saynètes ou les publicités restées dans toutes les mémoires<sup>47</sup>. Cette familiarité permettra la collaboration pour la *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme*<sup>48</sup> en

---

43 Jean Cocteau, *Le secret ...*, p. 491

44 Jean Cocteau, in *En marge de Plain Chant, Œuvres poétiques complètes*, ibid., p. 376

45 ibid., p. 502

46 Fragments publiés par Bernard Magné, in *Musique : Texte....*p. 153

47 Robert Desnos, *Œuvres*, Quarto, éditions Gallimard, p. 793

48 ibid., p. 801



1937 et la *Cantate des quatre éléments* en 1938. *La géométrie de Danie*<sup>49</sup> en 1939, si elle inaugure une poésie pour les enfants qui trouvera son épanouissement avec *Chantefleurs* et *Chantefables* publiés en 1944, prouve le degré d'intimité de Desnos avec la famille Milhaud.

Le poème *L'asile ami* est entièrement traduisible en notes de musique et le motif musical du titre présente une grande ressemblance avec celui de Milhaud (seule la deuxième note - ré chez Milhaud - est ici un si) :

**L'ASILE AMI** **2**

Là! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile  
à la femme, il l'adore, et dos ci dos là mille a mis! Phare  
effaré la femme y résolut d'odorer la cire et la fade eau.  
L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à  
lazzi. Dodo l'amic outrée!

The image shows a musical score for the poem 'L'ASILE AMI'. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is a simple melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff continues with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff continues with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Le résultat est bien sûr différent de celui obtenu par le compositeur puisque le poète construit un texte suivi en ne se servant que des sonorités renvoyant aux notes de la gamme telles que Gui d'Arezzo les a désignées. Mais le parallèle des deux entreprises, celle du poète et celle du musicien, se rejoignent en ceci qu'elles veulent greffer des mots sur des notes avec

---

<sup>49</sup> ibid. p. 857, publié pour la première fois en 1975

réciprocité. Dans la *Note de l'auteur* qui suit le recueil *Fortunes* de 1942, le poète précise en effet :

Je note pourtant des progrès dans la recherche d'un langage poétique, à la fois populaire et exact, et des trouvailles, particulièrement dans des fins de poèmes qui restent comme suspendus (et non pas inachevés). C'est cette recherche d'un langage familier et lyrique qui devait m'amener à reprendre les lieux communs, les thèmes en apparence usés. J'aurais joint à ce recueil, si je l'avais retrouvé, le texte de la *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme*, dont Darius Milhaud composa la partition. Elle était une étape, entre la *Complainte de Fantômas* et *L'Homme qui a perdu son ombre*, vers le but auquel je tends : l'Opéra considéré comme la plus parfaite expression possible du lyrisme et du drame<sup>50</sup>.

Indéniablement à ce moment-là, on retrouve sous la plume de Desnos les préoccupations de Cocteau. Cette convergence est pour le moins étonnante. À s'en tenir à l'histoire littéraire, en 1930, dans le pamphlet *Un Cadavre* qui signe la rupture avec Breton, Desnos désigne l'auteur des *Manifestes du Surréalisme* par le sobriquet de *Thomas l'imposteur* et, pour comble d'abjection, le nom de Cocteau est utilisé comme le signe de la pourriture la plus avancée :

Je<sup>51</sup> dispensais ma propre pourriture et mon meilleur ami, mon semblable, mon frère, j'ai dit Jean Cocteau, m'aidait à tout châtrer, à tout entraver, à tout stériliser<sup>52</sup>.

Au-delà des invectives propres à l'histoire mouvementée du groupe surréaliste, il ne faut retenir dans cette convergence sans doute incongrue que l'aspiration vers un lyrisme qui peut paraître paradoxal mais qui n'en reflète pas moins la tentative de donner à la phrase une musicalité qui en exploite toutes les ressources. Cette convergence pour exalter le lyrisme explique comment Milhaud s'est incorporé des univers en apparence aussi

---

<sup>50</sup> Robert Desnos, *Œuvres*, Paris, coll. Quarto, Gallimard, 1999, *Note de l'auteur*, p. 976

<sup>51</sup> Le "Je" désigne André Breton auquel Desnos donne la parole

<sup>52</sup> *Un cadavre*, contribution de Robert Desnos, *Thomas l'imposteur*, in Robert Desnos *Œuvres*, op. cité, p. 481

différents, d'autant plus que Cocteau va même jusqu'à donner un sens divin à ce nouveau et étonnant lyrisme :

L'importance primordiale accordée au lyrisme par des esprits comme les nôtres, les plus capables, croirait-on de le mépriser, nous oblige à lui reconnaître un sens divin<sup>53</sup>.

*Adam* est aussi à mettre en relation avec la composition par Milhaud en 1955<sup>54</sup> de *Deux Poèmes de Louise de Vilmorin* op.347, *Fado* et *L'alphabet des aveux* pour quatuor vocal ou chœur mixte. Les deux poèmes posent chacun à sa manière le problème de l'utilisation des éléments constitutifs du langage, que ce soit le langage musical pour le premier ou verbal pour le second. En effet, chacune des pièces combine une succession de notes ou de lettres, en sachant que le matériel sonore est limité aux 7 noms des notes ou aux 26 noms des lettres de notre alphabet. La première de ces pièces *Fado* est désignée par le terme générique de *Fantaisie* et se rapporte directement à notre propos. Adoptant la manière de faire de Desnos, Milhaud construit sa ligne mélodique à partir des indications du poète dont la phrase peut-être décomposée jusqu'à retrouver l'articulation primaire, ici non les phonèmes mais le nom des notes. La succession des différentes strophes permet au musicien de construire son quatuor en usant de mouvements rétrogrades répartis entre les deux voix masculines et de construire ainsi une polyphonie extrêmement savante :

NOTE

- 1<sup>re</sup> strophe : la partie de Tenor est par mouvement rétrograde.  
 2<sup>e</sup> strophe : les parties de Tenor et de Basse sont par mouvement rétrograde.  
 3<sup>e</sup> strophe : la partie de Basse est par mouvement rétrograde.  
 4<sup>e</sup> strophe : les parties de Tenor et de Basse sont par mouvement rétrograde.  
 5<sup>e</sup> strophe : la partie de Basse est par mouvement rétrograde.  
 6<sup>e</sup> strophe : les parties de Tenor et de Basse sont par mouvement rétrograde.

---

53 Jean Cocteau, *Le secret ...*, p. 512

54 pour une publication en 1956

④

*mp*

Ré - cit d'eau Ré - cit las Fa - - -

*mp*

Fa - do Fa - do Fa - do Fa - do Ré - cit d'eau Ré - cit

*mp*

Récit d'eau Ré - cit las Fado L'âme ile a - mie S'y

*mp*

Ré - cit d'eau Récit las Fa - do L'âme ile a - mie

- do L'âme ile amie s'y mire ef - fa -

*p*

las L'âme ile a - mie s'y mire ef - fa - rée

*p*

mire ef - - - fa - - - rée

*p*

S'y mire ef - - - - - fa -

⑤

- rée *mf* Sire et fade au sol ci - ré L'a - do - ré dos raide aus

*mf*

Sire et fade au sol ci - ré

*mf*

- rée Sire et fade au sol ci - ré

*Adam* est donc une des multiples tentatives de retrouver "les sourdes correspondances, les profonds contacts"<sup>55</sup> entre la poésie et la musique. Il s'agit pour le compositeur de "fixer [...] les équivalences secrètes de l'expression poétique et de l'expression musicale"<sup>56</sup>, en ne s'enfermant pas dans un jeu formel stérile. Cette ultime utilisation d'un quatrain de l'auteur *d'Opéra* renvoie à la préoccupation constante d'un compositeur qui affirme "avoir besoin des poètes, [qui les a] choisis avec amour, et pour des raisons de correspondances mystérieuses et profondes"<sup>57</sup>. Dans la mesure où il a voulu écrire une musique qui ne soit "ni littérature ni peinture"<sup>58</sup>, son travail vise à l'essentiel de "ce qui fait vivre une œuvre"<sup>59</sup> :

Ce qui la rend vraie ne sera jamais son caractère polytonal ou atonal, mais plutôt sa *mélodie essentielle*. Voilà la source de son véritable pouvoir car elle vient directement du cœur du musicien. Sans cette source mélodique, aucun enseignement aussi complet ou approfondi soit-il, ne peut être suffisant. C'est l'élément primaire, celui qui est organique et authentique, qui vient du sentiment pur lui-même et qui se prête à une formation rythmique et harmonique. Sans la mélodie, la composition tombera ou aboutira dans une rhétorique creuse, toute conventionnelle et vide<sup>60</sup>.

Cette position de principe à laquelle il reste fidèle pendant toute son existence est en correspondance avec les préoccupations de Cocteau, qui très vite a voulu préciser ce qui donnait à la poésie sa nécessité. Cocteau assigne au poète la tâche de mettre au jour "le vrai" avec sa signification

---

55 Darius Milhaud, Conférence inédite de Lisbonne.

56 *ibid.*

57 *ibid.*

58 Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p. 31

59 Darius Milhaud, *L'évolution de la musique à Paris et à Vienne* (1923), in *Notes sur la musique*, ouvrage cité, p. 204

60 *ibid.*

éthique dans la mesure où "la poésie imite une réalité dont notre monde ne possède que l'intuition"<sup>61</sup> :

Tout ce qui est beau est vrai, d'une réalité qui dénonce un autre monde. Nous constatons le poids de cette vérité sans autre contrôle que le sentiment qu'elle existe, sentiment de confort moral<sup>62</sup>.

Plutôt que de polémiquer stérilement, il s'en tient à un *Credo* bien simple : "le poète croit. Que croit-il ? Tout"<sup>63</sup>. Et en définissant "l'esprit de poésie", il permet à Milhaud d'entrer dans un cercle où, en retrouvant Claudel et Rimbaud, les repères lui restent familiers :

L'esprit de poésie : l'esprit religieux en dehors de toute religion précise est sans doute ce que Paul Claudel dépeint parfaitement lorsqu'il nous dit que Rimbaud était un mystique à l'état sauvage<sup>64</sup>.

Ces préoccupations rejoignent avec une étonnante acuité la réflexion des poètes contemporains sur leur rôle et leur fonction dans le monde d'aujourd'hui. Ainsi le poète Jean-Pierre Lemaire constate dans un premier temps que "la figure du poète s'est presque effacée du monde contemporain, et il faut reconnaître que nous vivons tous dans une sorte de rêve, à la fois individuel et collectif, une caverne aux images dont le nombre s'est multiplié et le rythme accéléré depuis Platon"<sup>65</sup>. Le poète n'est pourtant pas ce rêveur impénitent "assis sur des nuages et disant des mensonges" :

Le réel est, avec les mots, la grande affaire des poètes. En être persuadé, c'est attendre de la poésie mieux qu'un divertissement : une incarnation qui dépayse ; elle oblige à tenir compte plus rigoureusement du corps et du langage, mais ouvre à ceux-ci des voies inattendues. Le poète et son lecteur

---

<sup>61</sup> Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, Le mystère laïc*, 1928, in *Œuvres choisies*, op. cité, p. 705

<sup>62</sup> *ibid.* p. 709

<sup>63</sup> Jean Cocteau, *Le secret professionnel*, *ibid.* p. 514

<sup>64</sup> *ibid.* p. 512

<sup>65</sup> Jean-Pierre Lemaire, "La réalité des poètes", p. 17 in *L'épreuve du réel*, revue *Christus*, tome 48, N° 189, janvier 2001.

sont fondés à y chercher la place et le nom auxquels eux-mêmes aspirent, une présence accrue des êtres, quitte à reconnaître dans le miroir étrange du poème « Le profil d'un autre / Mais tes yeux » (Pierre Reverdy, *Fausse porte ou portrait*, in *Plupart du Temps I*)<sup>66</sup>.

En s'intéressant à la production des poètes sans limitation d'époques ou de genres, Milhaud a su poser, certes dans une esthétique qu'on a trop vite tendance à déclarer "démodée"<sup>67</sup>, un des problèmes qui est au centre de la création musicale contemporaine : comment donner aux moyens d'expression poétiques et musicaux leur place singulière dans une société où la culture de masse a nivelé toute singularité. Marcel Marnat, en réfléchissant sur la signification actuelle de la fête de la musique en déplore les effets pervers :

Partout, même au fin fond du Kamchatka [...] sévit l'infernal transistor et, désormais, loin de laisser s'épanouir leurs rythmes vitaux, nos tribus n'ont rien de plus pressé que de se soumettre à des rythmes basiques : poncifs sonores calibrés toutes-latitudes. Loin de replonger les peuples dans leurs lyrismes spécifiques, le 21 juin conforte la préfabrication musicale, enchaînant patagon ou capverdien à la commune locomotive techno. Ils ont vécu, les mots de la tribu ; pire, ils ennuient. Ils sont le résidu d'un passé que l'on rejette<sup>68</sup>.

Dans cette confusion de valeurs et de productions, la musique selon Célestin Deliège doit redéfinir ses finalités en élargissant les fonctions qui la lient à la notion de langage :

Le plus urgent aujourd'hui serait de retrouver un langage suffisamment général pour se prêter à toutes les fonctions, comme il en va des langues parlées. C'est un travail synergique de recherche qui devrait pouvoir mobiliser les

---

<sup>66</sup> ibid. p. 26

<sup>67</sup> Milhaud aimait à reprendre à son compte l'aphorisme de Cocteau : "La mode, c'est ce qui se démode !"

<sup>68</sup> Marcel Marnat, "Fêtes/Faites De la musique", *Nouvelle Revue Française*, N° 552, de Janvier 2000, p. 274

musiciens vers une synthèse, enfin heureuse, de l'image et du concept<sup>69</sup>.

Retrouver ce lien vital, c'est véritablement entrer dans une démarche poétique, en rupture avec tous les poncifs :

[Le poète] dérange. Il est considéré comme un flâneur contre qui se heurte une foule où chacun s'imagine savoir où il va. Il est un ordre en forme de désordre. Un aristocrate à figure d'anarchiste. Un empêcheur de tourner en rond<sup>70</sup>.

Et c'est bien dans cette voie que la musique de Milhaud s'est évertuée sans relâche.

---

<sup>69</sup> Célestin Deliège "Musique à programme : de l'iconoclaste à l'iconophile, un dilemme récurrent", propos recueillis par Véronique Brindeau, in Revue *Accents*, N° 16, Janvier-mars 2002

<sup>70</sup> Jean Cocteau, *Discours d'Oxford*, cité par André Fraigneau, opus cité, p. 182





ANNEXES



*Annexe I*

Darius Milhaud, *La poésie et les musiciens*,

(Conférence inédite, Madeleine Milhaud, récitante)

1<sup>er</sup> Juillet 1940 à Lisbonne

(copie de l'exemplaire dactylographié, archives Milhaud)

Dans l'expression des sentiments du cœur humain, la poésie et la musique sont deux "moyens" qui sont soumis à des règles différentes, qui évoluent dans un monde différent ; mais si ces mondes paraissent comme deux lignes parallèles, sans point commun précis, il y a au contraire de sourdes correspondances, de profonds contacts, entre ces deux formes de l'art.

La différence essentielle consiste dans le fait que la poésie a besoin de *mots* pour s'exprimer. Quant à la musique, le monde hermétique des sons lui suffit. Point n'est besoin du truchement d'une langue humaine, l'expression musicale ne dépend pas des mots, et pour l'universalité de sa propagation, elle n'a pas à compter sur des traductions. Les *sons*, leur mystère, leurs accords, leurs harmonies, leur ligne mélodique, leur support rythmique, vital comme le battement intérieur de nos artères, suffisent à exprimer tous les sentiments de l'âme. Mais il faut compter aussi chez les poètes sur un désir, un besoin de s'évader du *mot* et de s'en servir pour atteindre à une vibration du sentiment par laquelle la poésie se rapprochera de la musique. Nous avons à cet égard des témoignages nombreux. L'Abbé Brémond, dans son remarquable ouvrage sur la Poésie. pure, nous dit :

"Il n'y a pas poésie sans une certaine musique verbale, d'ailleurs si particulière que peut-être vaudrait-il mieux l'appeler d'un autre nom, et dès que cette musique frappe des oreilles faites pour l'entendre, il y a poésie".

La puissance verbale, dépassant souvent le sens propre des mots, est maintes fois génératrice de la plus pure poésie. "Un beau vers" a dit Flaubert,

"qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui signifie quelque chose".

Et Gourmont n'a-t-il pas écrit : "On peut ne pas bien comprendre et pourtant être ému" (idée d'ailleurs reprise par Barrès).

"Les mots ont en eux-mêmes", dit encore Gourmont, "et en dehors du sens qu'ils expriment une beauté et une valeur propres. Je les aime pour leur esthétique personnelle dont la rareté est un des éléments la sonorité un autre . Ceux que j'adore sont ceux dont le sens m'est fermé ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines ou les fleurs jamais vues - fuyantes fées, qui ne hantent que les chansons de nourrice".

Les Surréalistes, poètes du rêve, des rêves, de l'inconscient, du mystérieux, ne font que continuer une tradition poétique exprimée de tout temps, celle de ce poids étrange dont parle Wordsworth par rapport à la prose : "Une phosphorescence vive et voltigeante qui nous attire loin de nous-même, la poésie un rappel de l'intérieur. un poids confus". Ce poids d'immortalité sur le cœur que Keats ressentait avec tant de force.

Ce sont ces correspondances mystérieuses, cet élan des mots qui les porte souvent au-delà de leur sens, que les grands écrivains ont senti, constaté, et dont ils se sont enivrés. L'inspiration qui les soutient les dépasse souvent eux-mêmes et nous en trouvons l'aveu chez Goethe, lorsqu'il dit : " Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust? Comme si je le savais moi-même ! ".

" Quand je m'assois pour écrire une poésie", dit Schiller, "ce que je vois le plus souvent devant moi, c'est l'élément musical du poème et non pas le concept clair du sujet sur lequel souvent je ne suis pas d'accord avec moi-même !"

Combien de poèmes sublimes qui paraissent souvent hermétiques, cachés, sont perceptibles à l'auditeur, au lecteur, par leur musicalité, leur

rythme intérieur. Ils se rapprochent de la conception musicale des sons, avec en plus ce départ de rêve amené par la suggestion qu'un mot peut provoquer.

"Si votre description est authentiquement musicale", dit Carlyle, "musicale, non dans ses mots, mais dans son cœur et dans sa substance, dans toutes ses pensées et expressions, dans sa conception tout entière alors elle sera poétique sinon non ! Musicale ! que de choses tiennent dans cela. Une pensée musicale est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le cœur le plus intime de la chose, qui en a découvert le plus intime mystère, c'est-à-dire la mélodie qui est cachée en elle, l'intérieure harmonie de cohérence qui est son âme, par qui elle existe et a droit d'être ici en ce monde ; toutes les plus intimes choses sont mélodieuses naturellement, s'expriment en chant. La Poésie donc, nous l'appellerons pensée musicale. Le Poète est celui qui pense de cette manière".

C'est un pouvoir semblable à celui de la musique que la poésie détient quand elle entoure de ses filets mystérieux le cœur des hommes. Pour Shelley "un poète est un rossignol qui chante dans les ténèbres pour charmer sa propre solitude de ses doux sons : ses auditeurs sont comme des hommes ravis, en extase, par la mélodie d'un musicien invisible qui se sentent émus et charmés, mais qui ne savent d'où vient la mélodie ni pourquoi elle les charme"

Si j'ai abusé de ces citations, c'est qu'il était important, avant d'aborder les rapports des musiciens et des poètes, de fixer, par ces nombreux témoignages, les équivalences secrètes de l'expression poétique et de l'expression musicale.

Mais si la poésie en tant que musique poétique peut avoir un pouvoir semblable à celui de la musique, un poète n'est pas forcément sensible à la musique. N'oublions pas que Victor Hugo disait : " Défense de déposer de la musique le long de mes vers". Il arrive que de grands écrivains comme Barrès, dépourvus du sens musical, lorsqu'ils font dans leurs ouvrages une allusion à

la musique, aboutissent à un non-sens total du point de vue du musicien. Dans le *Voyage de Sparte*, il parle du vent qui s'engouffre dans les cyprès avec un bruit semblable à des appels de Walkyries. Qu'est-ce que les Walkyries peuvent bien avoir à faire dans un paysage grec ? Musicalement, cela n'a pas de sens. Lors de la mort d'Albéric Magnard, fusillé par les Allemands en 1914 dans sa maison de Barou (Oise), Barrès consacra à la mort de ce grand musicien un très bel article dans *l'Echo de Paris*, mais il dit que Magnard qui lutta toute sa vie contre l'art wagnérien ne pouvait admettre la présence des troupes de Guillaume II dans sa maison. Or, Magnard, musicien admirable certes, mais honnête et modeste, écrivit dans la préface de son opéra *Bérénice* que, dépourvu du génie nécessaire pour inventer une forme d'opéra, il empruntait la forme wagnérienne avec l'emploi du leitmotiv ... Barrès interprétait le citoyen français, mais ne comprenait pas le musicien.

De même que certains écrivains sont insensibles à toute musique, je sais bien qu'il existe des musiciens pour lesquels le choix d'un texte n'a aucune importance. Rossini prétendait que pour s'exercer, il écrivait des airs, voire même des fugues sur n'importe quoi, même sur des notes de blanchissage. Notre grand Emmanuel Chabrier ne se montra jamais difficile sur le choix de ses collaborateurs, soit pour ses opéras, soit pour ses mélodies, des mélodies adorables qui sont faites sur de bien médiocres poèmes de Rosemonde Gérard.

Je crois d'autre part que les poètes n'ont nul besoin de la musique et des musiciens. Certes, ils pensent les aimer, les comprendre, se servir de la musique parfois comme d'un stimulant. Les auteurs dramatiques, au contraire, sentent le besoin souvent dans leurs pièces d'une musique de scène, espèce d'éclairage sonore qui viendra parfois souligner l'entrée d'un personnage, appuyer une situation dramatique, envelopper d'une ambiance sonore un passage particulièrement émouvant.

Les musiciens, au contraire, ont tous besoin des poètes. En effet, le lied, la mélodie, la chanson ne sauraient exister sans eux, et à part quelques exceptions dont je vous parlais tout à l'heure comme Rossini ou Chabrier, les musiciens ont choisi leurs poètes avec amour, et pour des raisons de correspondances mystérieuses et profondes.

Nous allons, si vous le voulez bien, rechercher quels sont les poètes qui, comme les fées bienfaitantes qui entourent le berceau d'un nouveau-né, auront su inspirer les musiciens français du XXème siècle, et vous faire entendre quelques poèmes de ces inspirateurs qui ont fait souvent naître au contact de leurs mots un chef-d'œuvre musical.

Claude Debussy, que d'Annunzio appelait Claude de France, fut fortement attiré par certains poètes de la Renaissance. En écoutant un poème de Charles d'Orléans et de Tristan L'Hermitte, vous comprendrez pourquoi Debussy s'est adressé à eux. La sobriété de la forme, l'acuité de la sensibilité et la liberté de l'expression qui sont les qualités authentiques du *Promenoir des Amants*, des *Chansons* de Charles d'Orléans pour chœur, comme des *Ballades* de Villon, de Debussy en sont une preuve suffisante :

(Lecture Ch. d'Orléans)

La grande rencontre littéraire de la vie de Debussy fut celle de Maeterlinck. C'est Erik Satie qui, déjeunant un jour à l'auberge du Clou avec le jeune Debussy, lui parla le premier du théâtre de Maeterlinck. Satie venait de lire la *Princesse Maleine* et en était fort impressionné. Debussy, après ce déjeuner, acheta le théâtre de Maeterlinck et ce jour même, il décidait d'écrire *Pelléas et Mélisande*. Par la suite, bien d'autres compositeurs furent tentés par cet extraordinaire théâtre, tout plein de mystérieuse poésie et d'une simplicité d'expression, d'une émotion contenue formidable. Dukas fit *Ariane, et Barbe-Bleue*, Février Monna Vanna. Mais les poèmes les plus secrets,



les plus extraordinairement imprégnés de rêve et d'angoisse, les *Serres Chaudes*, furent pour Ernest Chausson l'occasion d'écrire un de ses plus beaux recueils de mélodies :

(Lecture Chanson)

Quand l'influence wagnérienne marquait encore la musique française, Debussy, qui en libéra définitivement notre art national, fut cependant sensible à certaines harmonies, à certains appels de cors, derniers vestiges d'un art lugubre avec lequel il rompait. Et c'est à travers Baudelaire que s'exprime cette rupture. Dans ses *Poèmes de Baudelaire*, on sent ces derniers relents et déjà cette émancipation :

(Lecture de Baudelaire)

Verlaine fut peut-être le poète qui fut le plus interprété (j'allais dire mal traité) par les compositeurs. Oublions tous les médiocres qui s'acharnèrent à mettre ses vers en musique, ce qui fait dire avec ironie à Paul Claudel dans son grand poème sur Verlaine : "C'est que nous comprenons tous ses vers maintenant que nos demoiselles nous les chantent, avec la musique que de grands compositeurs y ont mise et toutes sortes d'accompagnements séraphiques". N'en retenons que les deux plus grands, Debussy et Gabriel Fauré. Il est même curieux de comparer, dans ces absolus chefs-d'œuvre de l'un et de l'autre, sur quoi reposent les différences d'interprétation musicale lorsqu'ils traitent chacun du même poème, comme *Mandoline*, comme *Clair de lune*, etc. Si Debussy laisse errer sa muse avec plus d'abandon, et plus de fantaisie, Fauré, dans la perfection absolue de son joyau musical, suivra peut-être la ponctuation du poète avec plus de rigueur. Mais qu'importe ! *Les Fêtes Galantes* de l'un, la *Bonne Chanson*, de l'autre sont deux sublimes et

émouvants témoignages du cœur de deux de nos plus grands musiciens français. Écoutons leur poète :

(Lecture de Verlaine)

Mallarmé, dont la poésie est si près de la musique par son choix et son sens caché (déjà Chateaubriand avait dit: " La poésie : l'art de choisir et de se cacher"), devait inspirer aussi bien des musiciens . Ne parlons que des plus grands. Comment un Debussy aurait-il été insensible à cette élégance suprême et ce rôle magique que le mot, et la place qui lui est assignée dans un poème, prend aux yeux de l'auteur de l' *Après-midi d'un Faune*. Ce titre seul, ce poème d'une maîtrise inouïe devait suggérer à Debussy un chef-d'œuvre symphonique, prélude à ce poème, œuvre parallèle de pure musique, sans le secours du texte, l'exprimant par une simple évocation, une prodigieuse équivalence. Vers la fin de sa vie, Debussy écrivit trois mélodies sur des vers de Mallarmé. Au même moment Ravel mit aussi des poèmes de Mallarmé en musique et le hasard fit que, sans le savoir, ils avaient choisi dans leur groupe un poème commun. Mais si Ravel rendit avec ses quelques instruments solistes qui soutiennent le chant les mille facettes du diamant mallarméen et leur reflet scintillant dans le miroir de sa musique, Debussy en capta le rayonnement intérieur et en traduisit davantage la force secrète et l'indescriptible émotion.

(Lecture de Mallarmé )

Dans les mélodies de Ravel et dans son œuvre théâtrale et féerique, il est curieux de constater l'importance des grands prosateurs. Son recueil *Les Histoires Naturelles* de Jules Renard ont marqué une date dans la musique contemporaine. Ce mélange doux et narquois de poésie, de sensibilité un peu

précieuse et de nonchalante ironie sont très caractéristiques dans toute l'œuvre de Ravel. C'est là qu'est la différence essentielle, fondamentale avec Debussy, dont la sensibilité est toujours intense, même lorsqu'elle est contenue et d'une pudeur débordante de tendresse :

( Lecture de Renard)

Il y a aussi chez Ravel un amour du mystère un peu hasardeux. Son *Gaspard de la Nuit* en fait foi. Là aussi, comme dans l'Après-midi d'un Faune, c'est une évocation musicale, mais pianistique cette fois, de poèmes d'Aloysius Bertrand, véritables bambochades romantiques qui eurent certes une influence sur les débuts de Baudelaire.

Mais la poésie un peu ironique et précieuse de Ravel devait s'accorder au théâtre de deux écrivains qui correspondaient diversement à sa nature. Franc Nohain l'auteur du livret de *L'Heure Espagnole* séduisit Ravel par cette comédie où l'ironie est poussée jusqu'au cocasse, que traduit toute une atmosphère d'horlogerie espagnole, de bruit, de balanciers, de tic-tac, de coucous etc. Et Colette par sa féerie de *L'Enfant et les Sortilèges* devait inspirer à Ravel toute une poésie de bruits familiers de la nature, des animaux et sous tout un fatras de meubles, de porcelaines chinoises, de livres d'arithmétique, on trouve le cœur d'un enfant dont la tendresse éclate dans la dernière page de la partition, juste à temps. Les fragments de Jules Renard, que vous venez d'entendre, et une page admirable de Colette, que vous allez entendre, vous feront sentir ce, mélange d'ironie et de poésie qui est tout le cœur de Ravel :

(Lecture de Colette)

Je vous parlais, au début de cette conférence, d'Albéric Magnard. Ce grand musicien a su exprimer dans ses symphonies si peu connues, si peu jouées, tout un côté agreste, champêtre, robuste, qui sent la terre de France. Il ne s'est jamais attaqué à des poètes. Il écrivit lui-même ses livrets, ses poèmes. *Bérénice*, *Guercœur*, les poèmes pour baryton, tous sont sur des paroles de lui. Mais je voudrais, à cause de sa mort héroïque le rapprocher d'un grand poète que les musiciens n'ont pas touché et qui est mort lui aussi à la Bataille de la Marne, en septembre 1914. C'est Charles Péguy. Je trouve qu'il y a entre Magnard et Péguy et leur mort pour leur pays une espèce d'identité, non seulement dans la mort, mais aussi dans leur vie éprise d'un même idéal politique. *L'Hymne à la Justice* de Magnard, pour orchestre, a dû être compris par Péguy, dont nous allons écouter la

(Prière à Jeanne d'Arc)

Quand j'étais jeune encore au lycée, vers 1908, je me souviens de l'extraordinaire émotion que me firent les premiers vers de Francis Jammes. Après la poésie symboliste, voici tout à coup une voix qui chante la vie ordinaire de la nature, les gens simples et humbles, les jeunes filles et leurs rires. Déjà dès 1896, Charles Bordes et Raymond Bonheur mirent du Jammes en musique ; ce furent les premiers. J'ai été souvent voir ce poète à Orthez d'abord, à Hasparren dans le pays basque ensuite. J'ai mis de nombreux poèmes de lui en musique et mon premier opéra, *La Brebis Égarée*, fut écrit de 1909 à 1914. Juste avant sa mort, nous avons revu Jammes à Paris. Il vint au moment de l'Exposition de 1937 faire une conférence triomphale au théâtre des Champs-Élysées sous le patronage de Claudel et de Mauriac, et c'est Madeleine Milhaud que Jammes choisit pour interpréter ses poèmes ce jour-là. Elle va vous dire un choix de ces étonnants quatrains qui tentèrent un

musicien comme Marcell Delannoy, dont le cœur sensible sut rendre en brèves mélodies la poésie intense groupée en quatre vers :

(Lecture de Jammes)

C'est par Francis Jammes que j'ai connu Claudel en 1912, rencontre décisive qui amorça une collaboration qui, grâce à dieu, dure encore. *La Connaissance de l'Est, les Poèmes pour Baryton, l'Agamemnon, les Choéphores, les Euménides, Protée, L'Homme et son désir, L'Annonce faite à Marie, La Sagesse, les Psaumes, La Cantate de la Paix, les Deux Cités, un quatrième toc, Le Cantique du Rhône, Pan et Syrinx, Christophe Colomb, la Fête de la Lumière* : tel est le bilan de 28 années de collaboration. Nous avons une habitude absolue de travailler ensemble et je crois comprendre ses intentions, de même qu'il se rend compte de ce dont je puis avoir besoin lorsque je lui demande de m'écrire un texte pour une circonstance précise :

( Lecture de Paul Claudel)

Francis Poulenc habite en Touraine, à Noizay, une adorable maison Renaissance avec une vue merveilleuse sur la plaine qui va vers la Loire. C'est là qu'il mit en musique ses poèmes de Ronsard. Le corps de Ronsard n'ayant jamais été retrouvé, on savait qu'il était enterré dans une abbaye près de Tours, détruite lors de la Révolution française. Des fouilles furent faites et des ossements et un crâne allongé, d'une forme pareille à celle des dessins qui existent de Ronsard, furent trouvés. On fit un tombeau et un jardin. C'est Francis Poulenc qui veille à l'entretien du jardin et qui en a dessiné les plans.

( Lecture de Ronsard)

Poulenc s'est toujours entouré de poètes et ses mélodies réunissent les noms d'Apollinaire, de Max Jacob et de Paul Éluard, choix qui dénote un cœur qui va des arcanes surréalistes les plus subtils, aux cocasseries infernales du pieux Max Jacob :

(Lecture d'Apollinaire )

(Lecture de Max Jacob)

Quant à Erik Satie, c'est Platon qui fut son principal collaborateur. Socrate est une œuvre sublime qui a la pureté mélodique du Parthénon. Il a utilisé tout simplement la traduction de Victor Cousin. Il me dit un jour : "J'ai choisi la mort de Socrate parce que c'est une histoire si injuste .

Le côté un peu bohème de Satie devait s'accorder avec le noctambulisme un peu loufoque de Fargue. Amis toujours, fâchés souvent, ils ont collaboré lors d'un bal donné chez le Comte Étienne de Beaumont pour lequel Satie mit en musique les *Ludions* de Fargue qui devaient servir pour l'entrée chantée de la Comtesse Jean de Polignac, accompagnée à l'orgue par Germaine Tailleferre. Voici un portrait du bourgeois 1920 tracé par Fargue d'une plume que n'aurait pas reniée La Bruyère :

(Lecture de Fargue)

Si Satie s'est toujours intéressé avec passion aux jeunes, aux plus jeunes musiciens, il agit de même envers les plus jeunes poètes et il fut, avec Georges Auric, un des musiciens qui mit en musique des vers du jeune Raymond Radiguet, mort à vingt ans de la fièvre typhoïde et dont les poèmes exquis de fraîcheur et d'un poids impondérable resteront, comme ses romans *Le Diable au Corps* et le *Bal du Comte d'Orgel*, un témoignage de cet art un

peu aigre, incisif, amer, où l'on sent peser son regard perçant et où l'on évoque la coloration fiévreuse. de ses joues en feu :

(Lecture de Radiguet)

Auric, qui a mis en musique des poèmes des Joues en feu de Radiguet, a été le premier à faire des mélodies sur des poèmes de Cocteau. Jean Cocteau a été mêlé au début du Groupe des Six. Auric a eu une grande influence sur lui lorsqu'il écrivit le *Coq et l'Arlequin*, petit précis d'esthétique à l'emporte-pièce dont Auric pourrait revendiquer la paternité. Il n'y a pas d'esthétique des Six : nous avons tous des tempéraments différents, mais nous avons tous plus ou moins collaboré avec Cocteau. Auric fit ses *Sept Poèmes*, Honegger, son *Antigone* et un groupe de mélodies, Poulenc, ses *Cocardes et moi*, *Le Bœuf sur le Toit* et le *Pauvre Matelot* :

(Lecture de Cocteau)

Georges Auric fut un des premiers à écrire des musiques de scène pour le théâtre du Cartel. Sa partition pour *Volpone*, avec l'adaptation de Jules Romains, fut une des plus réussies. Profitons-en pour lire quelques pages de ce grand écrivain :

(Lecture de Jules Romains)

Un poète charmant mais de moindre importance, René Chalupe, fut absolument parfait pour les musiciens. Ses textes sensibles et spirituels appelaient la musique. Auric dans ses *Interludes*, moi dans les *Soirées de Péetrograd* et une petite pièce pour enfant, *À propos de bottes*, Maxime Jacob dans le *Vestiaire* (parodie du *Bestiaire* d'Apollinaire) et enfin le grand Roussel

dans de nombreuses mélodies, collaborâmes avec lui. Roussel ne fut pas lié à de grands noms littéraires et les poèmes de Chalupt furent parmi les plus jolis.

(Lecture de Chalupt)

Parmi les musiciens de la génération qui suit la mienne, Henri Sauguet est un de ceux dont le goût littéraire est le plus délicat. Des mélodies sur des poèmes de Shakespeare, de Hölderlin, de Schiller montrent son romantisme si pur, et son goût du classicisme et l'élan de sa sensibilité profonde trouvent un écho certain dans les poèmes de la Renaissance de Louise Labbé, qui constituent peut-être son plus beau recueil de mélodies. Cette âme féminine et douloureuse devait trouver en lui l'interprète idéal :

( Lecture de Louise Labbé)

Certains grands poètes n'ont pas encore trouvé leur musicien. Supervielle est de ceux-là. Mais l'importance de sa poésie, d'un climat si proche du rêve, où l'imagination rejoint les méandres les plus obscurs et les plus clairs du cœur, ne doit pas nous priver aujourd'hui de goûter sa pure musique intérieure :

(Lecture de Supervielle)

Enfin, il ne sera pas sans intérêt, puisque c'est sous l'angle de la musique que je me permets de vous parler de la poésie, de vous faire entendre pour terminer un poème écrit en hommage à des musiciens : il en existe de Proust, notamment sur Schumann, de Chalupt sur Roussel et un autre sur Satie, enfin celui de la Comtesse de Noailles sur Schubert, qui



va vous être lu :

(Lecture de Schubert)

N'est-il pas juste, puisque Debussy s'inspira de l'Après-midi d'un Faune, Ravel, de Gaspard de la Nuit, pour des œuvres de musique pure qu'un Proust, une Comtesse de Noailles rendent un hommage poétique à des musiciens comme Schumann et Schubert, témoignages de l'indestructible lien qui unira toujours la Musique et la Poésie.

DARIUS MILHAUD

Lisbonne, 1er juillet 1940.

*Annexe II*

Darius Milhaud, *Lettre à Francis Jammes*.

Lettre inédite

Écrite à Paris le 26 février 1916

(lettre recopiée par Madeleine Milhaud, archives Milhaud)

[...] Mais surtout je vous remercie de m'offrir un poème sur Léo pour ma musique.

Depuis longtemps je pense à un quatuor en deux parties dédié à sa mémoire et je crois que ce serait très beau bien qu'à la fin de la 2<sup>e</sup> partie de ce quatuor une voix s'élève très pure chantant ce poème que vous ferez, je préfère comme titre "sur la mort d'un ami" à cause que, dans la musique de ce quatuor, ce sera une atmosphère pareille à son coeur, à sa lourde tristesse, je voudrais qu'y (sic) sente le *Léo des Cahiers bleus* qu'il m'a laissé, cette communion avec la nature, un Maurice de Guérin mais pur et cette grande douceur, cette grande foi qui rend les larmes claires, limpides, malgré qu'elles se sont élevées du fond d'un coeur brumeux.

La 1<sup>e</sup> partie de mon quatuor sera grave et triste, je m'inspirerai des harmonies d'un poème de Léo que j'ai mis en musique sur le printemps, alors qu'il se promenait avec sa tristesse à mon côté de la campagne d'Aix. Sa musique sera **lourde** - lente et la deuxième partie du quatuor sera d'une tristesse *apaisée, claire* d'une grande douceur et c'est là que le timbre de voix humaine chantant serait consolante et pure.

Si vous trouvez cette idée belle, dites le moi, écrivez ce poème et envoyez le moi. J'y travaillerais avec mon pauvre coeur - mais je vous remercie avec toute ma grande affection.



## Bibliographie

### 1. Sources premières : écrits de Darius Milhaud utilisés (par ordre alphabétique)

#### Livres :

- Milhaud Darius, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Belfond, 1992, (Première édition, Julliard, 1952) 164 pages.
- Milhaud Darius, *Ma vie heureuse* (autobiographie), Paris, Belfond, 1973, 334 pages (Réédition 1998, éditions Aug. Zurfluh, 318 pages)
- Milhaud Darius, *Notes sans Musique* (autobiographie), Paris, Julliard, 1949, 336 pages
- Milhaud Darius, *Notes sur la musique, Essais et chroniques*, Textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris, Flammarion, 1982, 243 pages.

#### Correspondances :

- Correspondance André Gide-Darius Milhaud*, inédite, archives Milhaud.
- Correspondance Armand Lunel-Darius Milhaud*, inédite, archives Milhaud.
- Correspondance Francis Jammes-Darius Milhaud*, Bulletin de l'Association Francis Jammes N° 2, décembre 1982.
- Correspondance Jean Cocteau - Darius Milhaud*, Centre d'études littéraires françaises du XX° siècle, Université Paul Valéry – Montpellier, 1992, 69 pages, réédition 1999, éditions Novelté, Massalia, 111 pages
- Correspondance Léo Latil-Darius Milhaud*, inédite, archives Milhaud.
- Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud*, *Cahiers Paul Claudel N°3*, Paris, Gallimard, 1961, 369 pages.
- Correspondance Xavier Léon-Darius Milhaud*, inédite, archives Milhaud.

#### Articles :

- Milhaud Darius *Darius Milhaud 80 ans*, édit. Salabert, 1972, ce texte reprend un article de 1941

- Milhaud Darius, "L'adieu de Darius Milhaud", article paru dans le Figaro Littéraire du 12 mars 1955 à propos de la mort de Paul Claudel
- Milhaud Darius, *Brésil*, in *La Revue Musicale*, vol. 1, N° 1, novembre 1920
- Milhaud Darius, *La tradition*, publiée dans le recueil *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Musica*, Florence, avril 1938, p. 89-92
- Milhaud Darius, *Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schoenberg : des souvenirs personnels* in Darius Milhaud, *Notes sur la musique*.
- Milhaud Darius, *Souvenirs de 1937*, Darius Milhaud, revue *Intemporel*, N° 1, janvier-mars 1992, repris dans *Darius Milhaud, Portrait(s)*, Paris, BNF, 1998,

#### Conférences :

- Milhaud Darius, *Albéric Magnard*, conférence inédite, manuscrit autographe préparatoire déposé à la Bibliothèque Nationale, 1916.
- Milhaud Darius, *État de la musique avant 1939*, conférence inédite datant sans doute de 1939, exemplaire dactylographié, archives Milhaud.
- Milhaud Darius, *Igor Stravinsky*, inédite, en anglais, non datée, archives Milhaud
- Milhaud Darius, *La musique au Brésil*, conférence inédite datant de la seconde guerre mondiale (archives Milhaud)
- Milhaud Darius, *La musique en Provence*, inédite, Fédération régionaliste, 1938, archives Milhaud.
- Milhaud Darius, *La musique méditerranéenne*, inédite, Alger, 1934, archives Milhaud.
- Milhaud Darius, *La poésie et les musiciens*, conférence inédite faite à Lisbonne le 1 juillet 1940, texte dactylographié de 12 pages, avec mentions manuscrites de Madeleine Milhaud, archives Milhaud.
- Milhaud Darius, *My music written for the theatre*, conférence inédite Maison Française, Columbia University, États-Unis, 7 janvier 1943, archives Milhaud

-Milhaud Darius, *Un aperçu sur la musique contemporaine*, conférence inédite non datée, sans doute de 1930, Archives Milhaud.

2. Sources secondes : ouvrages plus particulièrement consacrés à Darius Milhaud :

-Beck Georges, *Darius Milhaud, étude suivie du catalogue complet de son œuvre*, Paris, Heugel, 1949

-Bloch Francine, *Phonographies 3, Darius Milhaud*, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Phonotèque Nationale et de l'Audiovisuel, 1992, 287 pages.

-Braga Antonio, *Darius Milhaud*, Napoli, edizioni Federico & Ardia, 1964, 165 pages

-Chimènes Myriam et Massip Catherine, *Portrait(s) de Darius Milhaud*, Bibliothèque Nationale de France, 1998, 151 pages. (Traduction en anglais : *Portrait(s) of Darius Milhaud*, Cleveland, Ohio, Darius Milhaud society/ Bibliothèque Nationale de France, 2002)

-Clary Mildred, *Madeleine Milhaud, mon XX<sup>e</sup> siècle*, avant-propos de Jean Roy, Paris, co-édition France musiques, bleu nuit éditeur, 2002, 128 pages et documents photographiques numérotés de I à XVI

-Collaer Paul, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par Robert Wangermée, Bruxelles, éditions Mardaga, 1996, 480 pages

-Collaer Paul, *Darius Milhaud*, Genève-Paris, éditions Slatkine, 1982, 617 pages.

-Drake Jeremy, *Le langage musical dans les œuvres dramatiques de Milhaud*, in *Honegger - Milhaud, Musique et esthétique*, Actes du colloque de novembre 1992 à la Sorbonne, Paris, ed. J. Vrin 1994, 398 pages.

-Drake Jeremy, *The Operas of Darius Milhaud*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1989, 439 pages.

-*Honegger-Milhaud, Musique et esthétique*, Actes du Colloque international tenu à la Sorbonne en novembre 1992 réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris, Librairie J. Vrin, 1994, 398 pages.

-Kelkel Manfred, *Le mythe de la fatalité dans le Pauvre Matelot de Jean Cocteau et Darius Milhaud*, Paris, Librairie J. Vrin, 1985, 199 pages.

-Lunel Armand, *Mon ami Darius Milhaud, (inédits)* présenté et annoté par Georges Jessula, Aix-en-Provence, 111 pages, ed. Edisud , 1992

-Milhaud Madeleine- *Mon XX<sup>e</sup> siècle* (avec Mildred Clary), Paris, éditions bleu nuit, 2002, 128 pages

-Milhaud Madeleine, *Catalogue des œuvres de Darius Milhaud*, Slatkine, 1982, 250 pages

-Milhaud Madeleine, *Les souvenirs de Madame Milhaud*, quatre entretiens avec Martine Cadieu, in *Symphonia*, revue de septembre-octobre 1996

-Nichols Roger, *Conversations with Madeleine Milhaud*, London, Faber and Faber, 1996, 111 pages.

-Poulenc Francis, *Correspondance 1910-1963, réunie, choisie et annotée par Myriam Chimènes*, Paris, Fayard, 1994, 1129 pages

-Roy Claude, *Préface in Darius Milhaud, Entretiens avec Claude Rostand* (1952), réédition 1992 chez Belfond (voir supra)

-Roy Jean, *Darius Milhaud, Musiciens de tous les temps*, éditions Seghers, Paris, 1968, 192 pages

-Roy Jean, *Le Groupe des Six, Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre, Durey*, Paris, éd. du Seuil, coll. Solfèges, 1994, 223 pages.

-Roy Jean, *Les mélodies pour chant et piano de Darius Milhaud*, p. 277, in *Honegger-Milhaud, Musique et esthétique*, actes du colloque international tenu à la Sorbonne en novembre 1992, réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris, Librairie Jean Vrin, 1994, 398 pages

-Roy Jean, *Quatre portraits de femmes*, Livret de présentation du disque édité chez Timpani en 1994 : *Darius Milhaud, Alissa et autres poèmes en prose*, (Florence Katz, mezzo-soprano, Serge Cyferstein, piano).

3.sources primaires : œuvres des écrivains, des philosophes et des artistes avec lesquels Milhaud a été en contact, ou œuvres ayant marqué sa création :

-Alain, *Système des Beaux Arts*, Paris, Gallimard, 1926, renouvelé 1953, (rééd.1986, collection Tel), 374 pages

-*Album Julien Green*, iconographie choisie et commentée par Jean-Éric Green et légendée par Julien Green, Paris , Gallimard, Nrf 1998, 288 pages

-Barbey d'Aurevilly Jules Amédée, *Œuvres Romanesques Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 1966.

-Barrault Jean-Louis, *Paul Claudel, notes pour des souvenirs familiers*, Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, Première année, premier cahier, Paris, édit. Juillard, 1953, 127 pages

-Barrès Maurice, *Les diverses familles spirituelles de la France*, in *L'œuvre de Maurice Barrès*, Tome VIII, Paris Au club de l'honnête homme, 1966 (reprise de l'édition Plon 1925-1930), 517pages plus documents.

-Bathori Jane, *Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy*, Lettre-préface de Darius Milhaud, Les éditions Ouvrières, Paris, 1953,

-Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, édition de Yves Florenne, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1972, 402 pages.

-Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade, 1951, 1549 pages.

-Cassou Jean, *33 sonnets écrits au secret*, Les cahiers du Rhône, série rouge, n° 64 (XVI), Neuchâtel, éditions de La Baconnière, janvier 1946, 76 pages.

-Cassou Jean, *Entretiens avec Jean Rousselot*, Paris, éditions Albin Michel,1965, 235 pages



- Cassou Jean, *Généalogie des formes et réalité des œuvres*, in *Parti Pris, Essais et Colloques*, Paris, Albin Michel, 1964, 217 pages
- Cassou Jean, *La mémoire courte*, Paris, Les éditions de Minuit, 1953, réédition coll. Mille et une nuit, 1998.
- Cassou Jean, *Le centre du monde*, Paris, Le Sagittaire, 1945, 277 pages.
- Cassou Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960, 796 pages
- Cassou Jean, *Piaubert*, Plaquette pour la Galerie Bing (Paris, 1951, 80 pages)
- Cassou Jean, *Pour la poésie*, Paris, éditions Correa, 1935, 316 pages
- Cassou Jean, *Préface générale* (de XIX pages) dans le Tome I de la collection des "Sommets de la littérature espagnole" (XIII Tomes) aux éditions Rencontre, Lausanne, 1961
- Cassou Jean, *Préface*, in Joë Bousquet, *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1970, 157 pages
- Cassou Jean, *Sur la tombe d'Antonio Machado*, in revue *Labyrinthe*, N°18, 1° avril 1946, p. 5
- Cassou Jean, *Trente-trois sonnets composés au secret, La rose et le vin, La folie d'Amadis*, Préface d'Aragon, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1995, 189 pages.
- Cassou Jean, *Trois Poètes : Rilke, Milosz, Machado*, Paris, Plon 1954, 121 pages.
- Cassou Jean, *Une vie pour la liberté*, Paris, éditions Robert Laffont, 1981, 326 pages
- Chateaubriand François René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition intégrale établie par Maurice Levillant, 4 tomes, Paris, Flammarion, 1949, réédition Le Club Français du Livre, 1969.
- Chateaubriand François-René de, *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier, Paris, éditions Garnier Frères, 1958, 402 pages.

- Chateaubriand Lucile de, *Ses contes, ses poèmes, ses lettres*, précédés d'une étude sur sa vie par Anatole France, Paris, Charavay Frères éditeurs, 1879, 69 pages.
- Claudé Paul et Gide André, *Correspondance (1899-1926)* Préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1949, 399 pages
- Claudé Paul, *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par Gilbert Gadoffre, Paris, Mercure de France, 1973, 390 pages
- Claudé Paul, lettre à Florent Schmitt à propos de *Tête d'Or*, datée de Tien-Tsin le 28 février 1909, in *Cahiers Renaud-Barrault* n° 27, Paris, Juillard, octobre 1959, p. 49
- Claudé Paul, *Mémoires Improvisés*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, 380 pages
- Claudé Paul, *Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965
- Claudé Paul, *Œuvre Poétique*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, 1026 pages.
- Claudé Paul, *Préface à la Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, choix de lettres établi par Mme Louis Gillet et Mme Romain Rolland, *Cahiers Romain Rolland N° 2*, Paris, éditions Albin Michel, 1949, 375 pages
- Claudé Paul, *Théâtre*, Paris, éditions Gallimard, coll. "bibliothèque de la Pléiade", 1948, tome II, 1336 pages
- Cocteau Jean *Le Coq et l'Arlequin (Notes autour de la musique)*, 1918, Paris, Stock/Musique, (réédition) 1979, 162 pages.
- Cocteau Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, coll. Classiques modernes, La poche, Le livre de poche, 1995, 1397 pages.
- Cocteau Jean, *Théâtre*, premier volume, Paris, Gallimard, NRF, 1948, 301 pages
- Colet Mme Louise (née Révoil), *Fleurs du Midi, Poésies*, Paris, Librairie de Dumont, Palais Royal, 88, au Salon littéraire, 1836, 307pages.

- Desnos Robert, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard, coll. Quarto, 1999, 1395 pages.
- Dufrénoy Mme ... née Billet, *Élégies suivies de poésies diverses et de deux pièces, qui ont remporté le prix, l'une à l'Académie Française, l'autre aux Jeux Floraux*, 4<sup>e</sup> édition (1821), revue corrigée, augmentée de 4 livres, de notes historiques, et ornée de gravures, Paris, Alexis Eymery libraire, rue Mazarine n° 30, 255 pages.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Paris, première édition 1856, éditions Garnier, 1971,, 469 pages.
- Forster Edward Morgan, *Maurice*, New York-London, W. W. Norton & Company. Inc., 1987, 255 pages.
- Gautier Théophile, *Souvenirs du Romantisme* (écrits en 1872), Paris, Le Seuil, Ecole des lettres, rééd. 1996,.
- Gide André, *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1958, 1614 pages.
- Giono Jean, *Récits et essais*, édition sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1989, 1335 pages.
- Green Julien, *Journal, Devant la porte sombre, 1940-1942*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- Guérin Eugénie de, *Journal et Fragments*, publiés avec l'assentiment de sa famille, par G. S. Trebutien, 32<sup>e</sup> édit., Paris, Didier, 1877, 449 pages.
- Guérin Eugénie de, *Journal*, texte complet par Mgr Emile Barthès, Paris, Librairie Lecoffre-J. Gabalda éditeur/Albi, imprimerie du Sud Ouest, 1934.
- Guérin Maurice de, *Œuvres complètes*, t. I, *Poèmes, Poésies, Le Cahier Vert, Méditation sur la mort de Marie*, t. II, *Correspondance*, texte établi et présenté par Bernard d'Harcourt, Paris, Les Belles Lettres, collection "les Textes français", 1947.

- Guérin Maurice de, *Poésie*, édit. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1984, 278 pages.
- Hoffmannsthal Hugo von, *Gedichte und lyrische Dramen*, S. Fischer Verlag, 1965, 551 pages
- Jammes Francis *Œuvre Poétique Complète*, édition préparée et annotée par Michel Haurie, *Préface* de Michel Decaudin, *À l'écoute de Francis Jammes* par Pierre Espil, Biarritz, J et D éditions, 1995, deux tomes, T. I : 807 pages, t. II : 776 pages.
- Jammes Francis, conférence, *Le rivage des cieux*, prononcée le 2 février 1918 à l'Université des annales, in *Journal de l'Université des annales* (1-15 juillet 1918)
- Jammes Francis, *Janot-poète*, roman, 249 pages, Mercure de France, Paris, 1928, 249 pages.
- Jammes Francis, *Ma fille Bernadette*, Paris, ed. Mercure de France, 1910.
- Jammes Francis, *Mémoires I : de l'âge divin à l'âge ingrat*, *Mémoires II : L'amour, les muses et la chasse*, *Mémoires III : Les Caprices du Poète*, Paris, éditions Plon-Nourrit, 1921, 1922 et 1923
- Jammes Francis, *Sources et Feux, suivis d'autres poèmes*, 1921-1937, avec une note liminaire de Ginette Jammes et de Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Mercure de France, 1947, 221 pages
- Koechlin Charles, *Correspondance*, Paris, La revue musicale, Triple numéro, N° 348-49-50, éditions Richard Masse, 1982, 164 pages
- Lamartine Alphonse de, *Cours familial de Littérature*, Revue mensuelle, vol. XV, chez l'auteur, Paris, rue de la Ville l'Evêque 43, 1863.
- Lamartine Alphonse de, *Méditations poétiques*, édition de Marius-François Guyard, Paris, première édition 1820, Gallimard, coll. Poésie, 1981, 471p.
- Latil Léo, (1890-1915), *Lettres d'un soldat*, Paris, Blond et Gay, 1918, (in 18), 48 pages

- Latil Léo, *Journal*, "Les Cahiers Bleus", exemplaire dactylographié à partir des cahiers manuscrits déposés à la Bibliothèque Doucet, archives Milhaud.
- Léger Fernand, catalogue de l'exposition Fernand Léger (mai septembre 1997), Centre Georges Pompidou, 359 pages
- Léger Fernand, *Fernand Léger et le spectacle*, catalogue de l'exposition du musée national Fernand Léger de Biot, 30 juin-2 octobre 1995, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, 205 pages.
- Léger Fernand, *Fernand Léger et le spectacle*, catalogue d'exposition, 30 juin-2 octobre 1995, Musée National Fernand Léger, Biot, 206 pages
- Léger Fernand, *Une correspondance de guerre*, Les Cahiers du musée national d'art moderne, Hors-série/Archives, Centre Georges Pompidou, 1997, 108 pages,
- Lunel Armand, de *Niccolo Peccavi ou l'Affaire Dreyfus à Carpentras*, Paris, Gallimard, 1<sup>o</sup> édition 1926, coll. Folio, 1976, 252 pages
- Lunel Armand, *Frère Gris*, publié par les soins de Georges Jessula avec une préface de Béatrice Bonhomme aux éditions de L'amourier, Coaraze, 1<sup>o</sup> trimestre 2000, 89 pages.
- Lunel Armand, *Jérusalem à Carpentras* (première édition NRF, 1938), Carpentras, Le nombre d'or, 1967, 128 pages
- Lunel Armand, *Juifs du Languedoc, de la Provence et des États français du Pape*, Paris, Albin Michel, coll. Présence du judaïsme, 1975, 201 pages.
- Lunel Armand, *L'imagerie du cordier*, Paris, N R F , 1925, 233 pages.
- Lunel Armand, *Les Amandes d'Aix*, roman, Paris, Gallimard, NRF, 1949, 282 pages.
- Lunel Armand, *Les chemins de mon judaïsme et divers inédits*, textes présentés par Georges Jessula, Paris, ed. L'Harmattan, 1993, 192 pages
- Maistre Xavier de, *Le lépreux de la cité d'Aoste*, première édition 1811, Paris, José Corti, collection romantique n° 9, 1991.

- Mallarmé Stéphane, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Folio classique, 1995, 689 pages.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, 1659 pages.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres*, édition de Yves-Alain Favre, Paris, Classiques Garnier, 1985, 660 pages
- Mallarmé Stéphane, *Poésie*, édition établie par Jean-Pierre Lecercle, Paris, éditions Libro (Flammarion), 1996, 155 pages
- Mauriac François, *La rencontre avec Barrès*, in *Œuvres Autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1990, 1392 pages.
- Meynell Alice, *Selected Poems*, newly chosen from *Collected poems* (1921), *Last poems* (1923), *Preludes* (1875), London, The nonesuch Press, 1965, 64 pages.
- Mme Amable Tastu *Œuvres poétiques*, 1838, (sans nom d'éditeur).
- Morand Paul, *Journal d'un attaché d'ambassade*, Paris, Gallimard, 1963 (première édition 1948), 299 pages.
- Morvonnais Hippolyte de la, *La Thébaïde des grèves, reflets de Bretagne*, Paris, G. Roux, 1838, 312 pages
- Poulenc Francis, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, (retranscription des notes de Poulenc pour des émissions radiophoniques de 1947-1948), Arles, Actes Sud, 1999, 249 pages.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, T. III, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, 1325 pages
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, NRF, 1954, 441 pages.
- Proust Marcel, *Les Plaisirs et les Jours*, in *Les regrets, rêveries couleur du temps*, XIII *Éloge de la mauvaise musique*.p..235, Gallimard 1924 (première édition 1896) - édition consultée Le livre de poche 1971, 320 pages

- Ramuz C. F., *Souvenirs sur Strawinsky* (sic), Rezé, édit. Séquences, 1997 (première édition 1929), 94 pages.
- Rimbaud Arthur, *Œuvres complètes*, édition de Pierre Brunel, Paris, coll. Le livre de Poche, La Pochothèque, Librairie Générale française, 1999, 1039 pages
- Rolland Romain, *Au-dessus de la mêlée*, 1915, in *L'esprit libre*, éditions Albin Michel, 1953 (réédition)
- Rolland Romain, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, édition définitive, Paris, Albin Michel, 1966, 1516 pages.
- Rolland Romain, *Haendel*, Paris, éd. Albin Michel, 1951, 316 pages
- Rolland Romain, *Jean-Christophe*, édition définitive, Paris, éditions Albin Michel, 1966, 1608 pages
- Rolland Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, 281 pages
- Rorem Ned, *The Paris diary and the New York diary*, New York, Da Capo Press, 1998, 399 pages.
- Rossetti Christina, *Poems*, Everyman's Library, Pocket Poets, Alfred A. Knopf, New-York, Toronto, 1993, 256 pages.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, in collection complète des Œuvres de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, tomes 17 et 18, Genève, 1782.
- Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, édit. Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1959, 1969 pages.
- Roy Claude, *La Fleur du Temps (1983-1987)*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988, 391pages.
- Stravinsky Igor, *Chroniques de ma vie*, (première édition 1935), Paris, Denoël/Gonthier, coll. Bibliothèque Méditations, 1971
- Stravinsky Igor, *Poétique musicale*, conférence Charles Eliot Norton à Harvard University, Paris 1946.
- Trakl Georg, *die Dictungen*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1938, 198 pages

-Trakl Georg, *Œuvres complètes*, traduites de l'Allemand par Marc petit et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, NRF, coll. Du Monde Entier 1972, 361 pages.

-Valéry Paul, "*Questions de poésie*", Préface de *l'Anthologie des poètes de la N. R. F.*, 2<sup>e</sup> édition, Gallimard 1958, p. 14, Texte de 1935 repris dans "*Variété*", Pléiade, t. I, p. 1280, (1957).

-Verlaine Paul, *Œuvres complètes*, édition critique de H. de Bouillane de Lacoste et J. Borel, deux tomes, Paris, Le club du meilleur livre, coll. Le Nombre d'Or, 1960, 1521 et 1994 pages.

#### 4. sources secondes : ouvrages et articles utilisés

-Agazi Léon, *La tradition musicale juive*, in *La revue Internationale de Musique*, N° 10, Printemps-Été, 1951, p. 377.

-Albertini Jean, *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch ?*, Paris, éditions sociales, 1981, 344 pages.

-Antoine Géraud, *Paul Claudel ou l'enfer du Génie*, Paris, Robert Laffont, coll. Biographies sans masque, 1988, 475 pages.

-Backès Jean-Louis, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, édit. Hachette Supérieur, coll. Les Fondamentaux, 1997, 160 pages

-Backès Jean-Louis, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1994, 285 pages

-Backès Jean-Louis, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973, 87 pages

-Bannour Wanda, "Dante-Gabriele et Christina Georgina Rossetti : Philadelphie, Névrose, Génie", in *Eros Phiadelphie* (colloque de Cerisy voir supra), p. 254

-Bannour Wanda, *Eugénie de Guérin ou une chasteté ardente*, Paris, Albin Michel, 1983, 346 pages.

-Barbérès Pierre, *René de Chateaubriand, un nouveau roman*, Paris, Larousse/Université, collection "thèmes et textes", 1973, 256 pages.



- Barraud Henry, *Les Cinq Grands Opéras*, Paris, Musiques/Seuil, 1972, 302 pages
- Barthes Roland, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, éditions du Seuil, 1984, 417 pages.
- Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, 286 pages.
- Barthes Roland, *S/Z*, Paris, éditions du Seuil, coll Points, 1970, 278 pages
- Bauer Marion, "Darius Milhaud", *The Musical Quarterly*, April 1942, vol. XXVIII n°2, G. Schirmer, Inc, New York, p. 139.
- Beaufils Marcel, *Le Lied Romantique Allemand, Les Essais CCXXI*, première édition 1956, Paris, Gallimard, éd. 1982 , 347 pages.
- Béguin Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1939, réédition 1967, 416 pages.
- Bénichou Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1995, 420 pages.
- Bentley Eric, *A conversation between Eric Bentley and Robert Hupp*, New York, November 8, 1996, in *Glossen*, Heft 2, 1997, Dickinson College, Carlisle, USA
- Bérard Sabine, *Musique/Langage vivant*, Paris, Hachette/Van de Velde, 1981.
- Berchet Jean-Jacques, *introduction* (p. 7 à 60) à Chateaubriand, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, Paris, éditions GF Flammarion, 1996, 309 pages
- Berchet Jean-Jacques, *Le frère d'Amélie ou la part du diable*, p. 112 (in *Eros Philadelphie*, colloque de Cerisy, voir supra)
- Berio Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, traduit et présenté par Martin Kaltenecker, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1983, 189 pages.
- Blanche Jacques-Émile, *Mes modèles*, Paris, ed. Stock, 1929, 285 pages.
- Boivin Jean, *La classe de Messiaen*, Paris, éditions Christian Bourgois, 1995, 488 pages.

- Bonnefoy Yves, "Le Surréalisme et la musique" in *Entretiens sur la Poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, 382 pages.
- Bonnefoy Yves, *Arthur Rimbaud*, Paris, éditions du Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1961, 190 pages
- Bonnefoy Yves, *La Vérité de parole et autres essais*, Folio essais N° 272, 1995, 575 pages/ première édition Mercure de France La Vérité de parole 1988/ Nuages rouges 1992, p. 510
- Bood Micheline et Grand Serge, *L'indomptable Louise Colet*, Paris, Pierre Horay, 1986, 237 pages
- Bosseur Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, édit. Minerve, 1986, 293 pages.
- Boucouchliév André, *Debussy ou la révolution subtile*, Paris, édit. Fayard, coll. "Les chemins de la musique", 1998, 125 pages.
- Boulez Pierre *Brochure de présentation de l'IRCAM* (à propos des Percussions de Strasbourg), 1984.
- Boulez Pierre *Passe-impasse et Manque* p. 546 in *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean Clair, éditions du Centre Georges Pompidou, 1986, 767 pages
- Boulez Pierre, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1975, 162 pages.
- Boulez Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1966, 386 pages.
- Bozon-Scalzitti Yvette, *Le verset claudélien-une étude du rythme (Tête d'Or)*, Archives des lettres modernes, n° 63, édit. Minard, 1965, 70 pages
- Bresles Albert, "La formation de la pensée politique de Lamartine jusqu'en 1830", Mâcon, *Centenaire de la mort de Lamartine*, Troisièmes Journées Européennes d'Études Lamartiniennes, Mâcon, 2 au 5 mai 1969, Actes du Congrès III, 1969.

- Bruckmuller-Genlot Danielle, *Les Préraphaélites (1848-1884), De la révolte à la gloire nationale*, Paris, éditions Armand Colin, 1994, 456 pages
- Brunel Pierre, *Lectures d'une œuvre : Les poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, Paris, éditions du temps, 1998, 158 pages
- Brunel Pierre, *Les arpèges composés, musique et littérature*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 1997, 302 pages
- Brunel Pierre, Robineau-Weber Anne-Gaëlle, Letourneux Matthieu, *Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, éditions Hatier, coll. Profil d'une œuvre, août 2000, 128 pages
- Bulletin N° 2 de l'association Francis Jammes* (décembre 1983)
- Cabanne Pierre, *Jean Piaubert*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1991, 213 pages
- Cahier Paul Claudel*, dirigé par Pierre Brunel, *Les cahiers de l'Herne*, N°27, Paris, éditions de l'Herne, 1997, 425 pages.
- Canto d'amore, Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, Katalog der Ausstellung, Kunstmuseum, Basel, 1995, 533 pages.
- Carpenter Humphrey, *Benjamin Britten, a biography*, London, Faber and Faber, 1992, 680 pages
- Casati Roberto, Dokic Jérôme, "La musique est-elle un langage ?" in Soulez Antonia, Schmitz François, Sebestik Jan (comité de rédaction) *Actes de la Journée d'Études Philosophie-Musique du 20 mai 1997* (Université de Paris VIII) *Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau Cahiers de philosophie du langage, n° 3*, Paris, L'Harmattan, 1998, 202 pages.
- Célis Raphaël (sous la direction de et avec Préface de R. C.) *Littérature et Musique*, Bruxelles Facultés universitaires de Saint-Louis, 1982.
- Chamoux François, *La civilisation grecque*, Paris, éd. Arthaud, 1968, 477 pages.
- Charles-Roux Edmonde, *L'irrégulière*, Paris, Grasset, 1974, 590 pages

- Chimènes Myriam, *Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy*, p. 35, in *La vie musicale sous Vichy*, textes réunis par Myriam Chimènes, Bruxelles, éditions Complexe, Coll. *Histoire du temps présent* 2001, 420 pages.
- Colleville Comte de, *Un cahier inédit d'Eugénie de Guérin*, Paris, Mercure de France, 1911
- Conrad Doda, *Dodascalies, ma chronique du XX<sup>e</sup> siècle*, Actes Sud, 1997, 544 pages.
- Corlaix Omer, "Entretien avec Pierre Boulez", propos recueillis le 13 mai 1998, revue *Accents*, N° 6, sept.-déc. 1998, p.3
- Cortot Alfred, *Cours d'interprétation, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry*, Paris, 1934, réédition, Slatkine, coll. *Ressources*, Genève 1980, 283 pages.
- Cortot Alfred, *Le cas Satie* (cet article a d'abord été publié dans *La Revue Musicale* d'avril-mai 1938) in *La musique française de piano*, Troisième série, Paris, Presses Universitaires de France, 1944, 293 pages
- Cortot Alfred, *Les Six et le piano* in *La musique française de piano* (voir supra)
- Cortot Pierre, "Confrontation de deux compositeurs majeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle dans la recherche d'une diffusion de l'expression musicale (dimension morale, politique et sociale de la musique), Milhaud et Hindemith", *Musika viva in schola XVII. Kolektiv autorù, Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, Brno, 2001.*
- Cortot Pierre, "Ni littérature, ni peinture" : une musique à la rencontre des poètes", in Chimènes Myriam et Massip Catherine, *Portrait(s) de Darius Milhaud*, Bibliothèque Nationale de France, 1998, 151 pages (voir supra).
- Court Raymond, *Mallarmé et Debussy*, in *Revue des Sciences Humaines*, N° 205, *Musique et Littérature*, sous la direction de Françoise Escal, Université de Lille, 1987, 243 pages.

- d'Harcourt Bernard, *Maurice de Guérin et le Poème en prose*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 406 pages.
- Decahors E., *Maurice de Guérin, essai de biographie psychologique*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1932, 579 pages.
- Décaudin Michel, *Préface*, à Francis Jammes, *Clairières dans le ciel*, coll. Poésie/Gallimard, 1980, 208 pages
- Deliège Célestin, "Musique à programme : de l'iconoclaste à l'iconophile, un dilemme récurrent", propos recueillis par Véronique Brindeau, in *Revue Accents*, N° 16, Janvier-mars 2002
- Drillon Jacques, *Liszt transcripteur ou la charité bien ordonnée*, Arles, Actes Sud, 1986, 100 pages.
- Du Bos Charles, *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Paris, José Corti, 1967.
- Dumesnil René, *Lili Boulanger in Portraits de musiciens français*, Paris, éditions Plon, 1938, 251 pages
- Dunoyer Jean-Marie, *Ramuz, peintre vaudois*, La Chauds-de-Fonds (Suisse), éditions Fondation Le Grand-Cachot-De-Vent, 1978 (réédition d'un ouvrage paru en 1959), 237 pages
- Duteurtre Benoît, "Le centenaire de Francis Poulenc", *La Nouvelle Revue Française*, n° 549, Avril 1999.
- Dutilleux Henri, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Arles, éditions Actes Sud, 1997, 275 pages
- Eros philadelphe*, colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, édition du Félin, 1992, 304 pages.
- Escal Françoise, "*Paroles, voix, musique*". in *Revue Degrés*, "Sémiologie de la musique", n° 18 (1979)
- Escal Françoise, *Aléas de l'oeuvre musicale*, Paris, édit. Hermann, collection Savoir : cultures, 1996, 295 pages.

- Escal Françoise, *Klingende Buchstaben*, p. 111, in *Musique : Texte, Les cahiers de l'Ircam, recherche et musique*, éditions Ircam-centre Georges Pompidou, 4<sup>e</sup> trimestre 1994, 183 pages
- Faure Michel et Vivès Vincent, *Histoire et poésie de la mélodie française*, Paris, CNRS éditions, 2000, 316 pages.
- Flucher Jane F., "Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale", Actes de la recherche en Sciences Sociales N° 110, décembre 1995, p.23.
- Fouchet Max Pol, *Sur le seuil*, in *Les poètes de la revue Fontaine, Revue Poésie 1*, N° 55 à 61, sept. Nov. 1978.
- Fraigneau André, *Cocteau par lui-même*, Paris, éditions du Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1957, 192 pages
- François-Sappey Brigitte et Cantagrel Gilles (sous la direction de), *Le guide de la Mélodie et du Lied*, Paris, éditions Fayard, coll. Les indispensables de la musique, 1994, 917 pages.
- Fumet Stanislas, *Claudel*, Paris, Gallimard, NRF, coll. Pour une bibliothèque idéale 1958, 252 pages
- Garavito Julián, Marrón José G., Régnier Christian, arrangement musical Daniel Barda, (Choix, traduction et notes) *L'espagnol par les chansons, Canciones y ritmos de España e Hispanoamérica*, Pariséditions Presse Pocket 1990, 222 pages
- Gaucheron Jacques, *Un grand moment de la poésie française*, in revue *Europe*, N° 543-544, *La Poésie et la Résistance*, Juillet-août 1974, 394 pages
- Giraud Victor, *La vie chrétienne d'Eugénie de Guérin*, Paris, librairie Plon, 1928, 263 pages
- Gold Arthur et Fitzdale Robert, *Misia, la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, Folio 1981, 409 pages

- Goldbeck Frédéric, *Des compositeurs au XX<sup>e</sup> siècle –France, Italie et Espagne*, traduction française d'un ouvrage en langue anglaise paru en 1974, Paris, éditions Parution, 1988, 191 pages.
- Goléa Antoine, *L'aventure de la musique au XX<sup>e</sup>*, Mulhouse, Le Point, LVIII, 1961, 48 pages
- Grosjean Jean, *Préface aux Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel, Paris, coll. Poésie Gallimard, 1957.
- Guillemin Henri, "Lamartine et l'Église", Mâcon, *Centenaire de la mort de Lamartine*, Troisièmes Journées Européennes d'Études Lamartiniennes, Mâcon, 2 au 5 mai 1969, Actes du Congrès III, 1969.
- Guillemin Henri, "Lamartine", *Histoire Littéraire de la France*, tome 8, Paris, Editions Sociales, 1977, p.29.
- Guillemin Henri, *Claudé et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955, 197 pages
- Guillemin Henri, *Lamennais, un personnage ambigu*, p.59 sqq., in *Pas à Pas*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1969, 464pages,
- Hoérée Arthur, *Albert Roussel*, Paris, édit. Rider, 1938, 145 pages
- Hommage à Marcel Proust*, La Nouvelle Revue Française, N° 112, 1<sup>o</sup> janvier 1923
- Hommage à Paul Claudel*, Numéro spécial de la Nouvelle Revue Française, 1<sup>o</sup> septembre 1955.
- Hubat-Blanc Anne-Marie, *Paul Claudel*, Paris, éditions Bertrand-Lacoste, coll. Référence, 1994, 127 pages.
- Huynh Pascal, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, coll. Les chemins de la musique, 1998, 501 pages
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les éditions de Minuit, collection "double", 1963, 260 pages.
- Jankélévitch Vladimir, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, éditions Plon, 1939, 251 pages

- Jankélévitch Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, éditions du seuil, 1983, 102 pages.
- Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduction française, Paris, Gallimard, 1978, réédité coll. "Tel" n°169
- Jolas Betsy, *Molto espressivo*, textes rassemblés, présentés et annotés par Alban Ramaut, Paris, L'itinéraire, L'Harmattan, 1999, 265 pages
- Jones Kathleen, *Learning to be first, the life of Christina Rossetti*, Gloucestershire, The Windrush Press, 1991, 252 pages
- Kahnweiler Daniel-Henry, *Mallarmé et la peinture*, p. 64, in Numéro spécial de la revue *Les Lettres*, N° 9-10-11, 1948, 240 pages.
- Koszul A., *Anthologie de la littérature anglaise*, tome II, *du Romantisme à nos jours*, Paris, Delagrave, 1939, 460 pages
- Lacouture Jean, *François Mauriac*, Paris, Le Seuil, 1980, 645 pages plus documents.
- Lacouture Jean, *Une adolescence du siècle : Jacques Rivière et la NRF*, éd. du Seuil, 1994.
- Le Guillou Louis, "Lamartine et Lamennais", *Centenaire de la mort de Lamartine*, Troisièmes Journées Européennes d'Études Lamartiniennes, Mâcon, 2 au 5 mai 1969, Actes du Congrès III, 1969
- Leibowitz René, *Schoenberg*, Paris, éditions du Seuil, coll. Solfèges, 1969, 189 pages
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1975
- Lemaire Jean-Pierre, "La réalité des poètes", p. 17 in *L'épreuve du réel*, revue *Christus*, tome 48, N° 189, janvier 2001.
- Leuwers Daniel, *Jean Cassou ou les méandres de la pensée prisonnière*, in revue *Europe*, N° 543-544, Juillet-août 1974, *La poésie et la résistance*, -
- Lonchampt Jacques, "Benjamin Britten est mort, Un compositeur officiel et contestataire", article nécrologique, *Le Monde*, 5 décembre 1976



- Loriod Yvonne, "Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen", p. 109 in *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, sous la direction de Catherine Massip, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996, 175 pages.
- Louvier Alain, "Olivier Messiaen, le rythme et la couleur", p. 49, in *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, sous la direction de Catherine Massip, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996, 175 pages.
- Lussy Florence de (sous la direction de), *Jean Cassou, un musée imaginé*, catalogue d'exposition (mars-juin 1995), Paris, B.N.F., 1995, 251 pages
- Madaule Jacques, "Lamennais" in *Histoire Littéraire de la France*, tome 8, Paris, Editions Sociales, 1977, p.64.
- Madaule Jacques, "Maurice et Eugénie de Guérin", T. 8, *Histoire Littéraire de la France*, Paris, Editions sociales, 1977.
- Madaule Jacques, *Le génie de Paul Claudel*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 1933, 457 pages
- Mallet Robert, *Francis Jammes*, Paris, ed. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1950, 223 pages.
- Mallet Robert, *Une mort ambiguë*, Paris, Gallimard, 1955, réédit. coll. poche Idées/Gallimard, 1984, 245 pages.
- Marnat Marcel, "Fêtes/Faites De la musique", *Nouvelle Revue Française*, N° 552, de Janvier 2000, p. 274
- Massin Jean et Brigitte, *Mozart*, Paris, Fayard, coll. "Les indispensables de la musique", 1970, 1297 pages.
- Meschonnic Henri, *Continuer d'opposer prose et poésie*, in *Prose/ Poésie, circulations ?* ouvrage collectif, ed. fourbis, 1998.
- Meschonnic Henri, *Moderne Modernité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, essais, 1988, 316 pages.
- Michaud Guy, *Mallarmé*, Paris, Hatier, Coll. Connaissance des Lettres 1971, 224 pages

- Mooser Robert-Aloys, *Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946*, Lausanne, Librairie F. rouge & Cie, S.A., 1946, 457 pages.
- Moreux Serge, *Bela Bartòk*, Paris, éditions Richard Masse, 1955, 326 pages
- Nadeau Maurice, *Histoire du surréalisme*, (première édition : 1944), Paris, Le Seuil, coll. Points- 1964, 191 pages
- Näslund Erik, *Les Ballets Suédois , 1920-1925*, BNF, 1994, 80 pages
- Rorem Ned, *The Paris diary and the New York diary*, New York, Da Capo Press, 1998, 399 pages.
- Nedeljkovic Dragan, *Romain Rolland et Stefan Zweig, Affinités et influences littéraires et spirituelles 1910-1942*, Paris, Klincksieck, 1970
- Paradis Annie, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Paris, Fayard, 1999, 397 pages
- Pâris Alain, *Livrets d'opéra*, édition bilingue, deux tomes, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, de 1332 pages et 1404 pages.
- Poirot-Delpech Bertrand, "*J'écris Paludes*", Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 2001, 117 pages
- Porcile François, *La belle époque de la musique française*, Paris, éditions Fayard, coll. Les chemins de la musique, 1999, 474 pages.
- Potez Henri, *L'élégie en France avant le Romantisme (de Parny à Lamartine), 1770-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1898, 488 pages.
- Poulet Georges, *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, édit. Champs/Flammarion (première édition 1961), édition en livre de poche (1979) avec postscriptum, 523 pages.
- Quinsat Gilles, "Le rideau déchiré", in *La Nouvelle Revue Française*, N° 550, juin 1999, p.244
- Rebatet Lucien, *Une Histoire de la Musique*, Paris, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1969, 895 pages.
- Restagno Enzo (dans la traduction française de Béatrice Vierende), "Berio, Kurtàg et les mots", p. 2, *Revue Accents* n° 9 (septembre-décembre 1999).

-Richard Jean-Pierre, *Rimbaud ou la poésie du devenir*, in *Poésie et profondeur*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points, 1955, 253 pages

-Roger Désormière, 1898-1963, *Actes du colloque de Vichy du 11 et 12 septembre 1998*, édition du Comité pour la Célébration de la Naissance de Roger Désormière et du Musée National de la Résistance, Paris, 1999, 128 pages.

-Rosteck Jens, *Darius Milhau's Claudel Opern Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle, Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*, Laaber Verlag, 1995, 405 pages

-Rosteck Jens, *De Rio à Petrograd, un voyage autour du monde avec les mélodies de Darius Milhaud*, in livret de présentation du disque Darius Milhaud, *Mélodies* par Györyi Dombrádi et Lambert Bumiller, CD CPO 999 408-2 en coproduction avec Südwestfunk, 1997, Georgsmarienhütte, Allemagne.

-Roy Claude, *La conversation des poètes*, Paris, Gallimard, NRF, 1993, 299 pages

Roy Jean, *Les mélodies de Maurice Ravel*, p. 103 in revue *Musical*, N° 4, Juin 1987.

-Ruwet Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, 251 pages.

-Sainte-Beuve Charles Augustin, *Causeries du lundi*, Paris, éditions Garnier, 3<sup>e</sup> édition, 15 volumes, 1857-1870.

-Sainte-Beuve Charles Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, première édition (fondée sur les leçons professées à Liège en 1848-1849) en novembre 1860. Nouvelle édition annotée par Maurice Allem, 2 volumes, Paris, éditions Garnier, 1948.

-Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, Portraits de femmes et portraits littéraires*, Paris, Garnier Frères

-Samuel Claude, *Le groupe des Six, un accident ?* in *Honegger-Milhaud, musique et esthétique*,

- Samuel Claude, *Permanence d'Olivier Messiaen, dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, 1999, 488 pages.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, réédition coll. "Idées : Gallimard", 1984.
- Schloezer Boris de, "Darius Milhaud", la Revue Musicale, 6<sup>e</sup> année, N° 5, 1<sup>er</sup> mars 1925, p. 260
- Schloezer Boris de, *Introduction à J.S. Bach ; essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.
- Schubert Giselher, *Paul Hindemith*, essai traduit de l'allemand, Arles, éditions Actes Sud, 1997, 175 pages
- Semprun Jorge, *Adieu, vive clarté ...*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, 279 pages.
- Semprun Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, NRF, Gallimard 1994, 320 pages
- Serceau Daniel, *Jean Renoir*, éd. Edilig, 1985.
- Shakespeare, *Œuvres complètes*, 12 volumes, Cambridge University Press/Formes et Reflets, Paris 1957
- Slominsky Théodore Baker-Nicolas, *Dictionnaire biographique des musiciens*, traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, trois tomes, Paris, édit. Robert Laffont coll. Bouquins, 1995.
- Strobel Heinrich, *Claude Debussy*, traduction d'André Coeuroy, Paris, éditions Plon, 1952, 239 pages
- Stuckenschmidt Hans Heinz, *Arnold Schoenberg, / Étude de l'œuvre*, Alain Poirier, Paris, Fayard, 1993 (première édition allemande 1974), 816 pages.
- Thibaudet Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Française, 1912
- Toesca Maurice, *Jules Renard*, Paris, Albin Michel, 1977.
- Tournier Michel, *Célébrations, Essais*, Paris, Mercure de France, 1999, 348 pages.

- Ubersfeld Anne lit Paul Claudel, *Partage de Midi*, Paris, édit. Temps Actuels, 1981, 131 pages
- Valéry Paul, *Œuvres*, Tome I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, 1807 pages.
- Vázquez Montalbán Manuel, *La rose d'Alexandrie*, roman traduit de l'espagnol par Denise Laroutis, Paris, éditions Christian Bourgois, collection "grands détectives" 10/18, 330 pages, 1988, première édition en espagnol en 1984.
- Velter André, "Pierre Boulez, son poète et son peintre", *Le Monde*, 16 XI 1989.
- Vincenot Henri, *La Vie Quotidienne des Paysans bourguignons au temps de Lamartine*, Paris, édit. Hachette, 1976, 448 pages.
- Viry-Babel Roger, *Jean Renoir, films/textes/références*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Waleckx Denis (translated by Sidney Buckland) *In search of a libretto* p. 253, in *Francis Poulenc, Music, Art and Literature*, edited by Sidney Buckland and Myriam Chimènes, Ashgate, 1999, 409 pages
- Walter Bruno, *Gustav Mahler*, traduction anglaise (1938) de l'ouvrage paru en allemand en 1937, Tiptree, Severn House Publishers, 160 pages
- Wilson Aileen, *Fontanes (1757-1821), Essai biographique et littéraire*, éd. de Boccard, Paris, 1928, 356pages.



**RÉSUMÉ en français :** Darius Milhaud a nourri son œuvre de poésie. À partir d'une conférence inédite, il a été possible de caractériser la façon dont le compositeur a intégré des univers poétiques variés. En comparant la démarche de Milhaud avec d'autres pratiques artistiques, l'étude porte d'abord sur les rencontres avec le Romantisme où ont été privilégiés Maurice de Guérin et son univers ainsi que des poètes féminins du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Un accent particulier a été porté sur trois figures de "sœurs" d'écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle : Lucile de Chateaubriand, Eugénie de Guérin et Christina Rossetti. Sans abandonner cette source d'inspiration, l'irruption de trois auteurs majeurs a bouleversé l'univers esthétique du musicien : Gide, Jammes et Claudel ont en effet contribué à renouveler ses moyens d'expression et à bouleverser les rapports entre le monde des sons et le monde des mots. Milhaud justifie la diversité des démarches suivies en revendiquant le droit pour sa création de suivre des "voies parallèles". C'est ici l'occasion d'apprécier la portée de la lecture de Rimbaud et de Mallarmé. Les amitiés jumelles de Léo Latil et Armand Lunel révèlent l'intimité d'une sensibilité propre aux jeunes gens formés avant la guerre de 1914. L'enracinement provençal et judéocontadin trouve dans les textes de ces deux condisciples aixois matière à développement. La blessure occasionnée par la mort de Léo Latil au combat lors de la première guerre mondiale laisse une trace profonde parfois simplement suggérée. Par ailleurs l'humanisme du compositeur est l'occasion de la rencontre avec Jean Cassou après la Seconde Guerre Mondiale. Cette collaboration prolonge les engagements de Milhaud pendant la période de l'Entre-Deux Guerres. Enfin l'amitié constante avec Jean Cocteau permet d'apprécier l'inventivité d'une œuvre qui ne s'est jamais contentée des solutions convenues et qui a eu le mérite d'expérimenter sans relâche.

**TITRE en anglais :** *Darius Milhaud and his poets*

**RÉSUMÉ en anglais :** Darius Milhaud nourished his work with poetry. A hitherto unpublished lecture made it possible to characterize how the composer integrated different poetic worlds. By comparing Milhaud's artistic approach with various others, the study deals first with his encounters with Romanticism particularly with Maurice de Guérin and his world as well as with the poetesses of the beginning of the nineteenth century, Lucile de Chateaubriand, Eugénie de Guérin and Christina Rossetti. Without abandoning this source of inspiration the encounter of three major writers disrupted the aesthetic conception of the musician and indeed Gide, Jammes and Claudel contributed to renewing his tools of expression and to drastically changing the relationships between the world of sounds and the world of words. Milhaud justifies the diversity of his approaches by claiming the right for his creation to take "parallel roads". One can appreciate here the importance of his reading Rimbaud's and Mallarmé's poetry. His friendship with both Léo Latil and Armand Lunel reveals the depths of a sensitivity that characterizes young men that were brought up before the first World War. The writings of his two schoolfellows, deeply rooted in their Provençal and "Judeocontadist" environment provide him with subject matter to be developed. The wound caused by Léo Latil's death on the battlefield leaves a deep mark which is sometimes simply suggested. Furthermore the composer's humanism causes his meeting with Jean Cassou after the second World War. This collaboration is a continuation of Milhaud's commitment during the period between the two wars. Finally his lasting friendship with Jean Cocteau enables one to appreciate the inventiveness of a composer that was never satisfied with conventional solutions and kept experimenting.

**Discipline –Spécialité doctorale :** Histoire et théorie de la musique

**Mots-clés :** Humanisme-Mélodie-Parole rythmée-Poésie-Prose-Romantisme-Judéocontadisme.

**Intitulé et adresse de l'U.F.R. :** Centre de recherches sur les arts et le langage, EHESS-CNRS, 105 boulevard Raspail, 75006 Paris