

Littérature et transculture : Claudel, Milhaud, et l'art de la polyphonie

Eric Touya de Marenne
St. John's University

L'auteur de *L'Art poétique* saisissait par l'intermédiaire du mouvement perpétuel musical, le point de départ, la source et la continuité du mouvement de chaque chose, par lequel s'opérait le passage du rien à l'être, et en quoi tout l'univers communiait : « Avec la musique nous ne sommes plus avec les effets, nous sommes avec la cause [...] Nous ne sommes plus avec le temps, nous sommes à la source du temps. Nous ne sommes plus au monde, nous ne sommes plus dans le monde ou sous le monde, nous sommes avec Celui qui a surmonté le monde [...] ». Dans ce contexte, il incombait au poète et au musicien de « ne pas empêcher la musique », l'univers n'étant pas un spectacle à regarder, mais une œuvre à faire, une création à poursuivre, et la musique manifestait au-delà de notre entendement un dépassement possible.

L'injonction de l'Ecclésiaste dans *L'Ancien Testament* : « Non Impedias Musicam » (N'empêchez pas la musique) répondait à l'exigence de l'au-delà, ce commandement montrant la voie qui, selon Claudel, menait vers une compréhension ultime du monde. Le poète reconstituait ainsi par l'entremise de la musique le lien entre le visible et l'invisible et il levait le voile sur ce qui rattachait l'humanité à l'origine et à la cause première qui avait engendré la Création. Une évidence conduisait Claudel à interroger et élucider son mystère : il croyait que le monde véritable était à découvrir au-delà de la logique où nous l'avions enfermé. La musique divulguait à cet égard une clé, une explication nouvelle à la parabole de l'univers dont le récit était inachevé et dont le poète devait saisir le sens.

Par le biais de la musique, Claudel se faisait témoin de notre monde, de l'abîme à la plénitude, du « vacarme intérieur » à la « sonorité divine ». Ainsi, l'expérience secrète claudélienne ne menait plus au vide mallarméen mais à la constatation que nous trouvons à l'extrême pointe de toute méditation une insuffisance. Et ce qui nous manque, c'est l'Être, le passage du néant à la présence. Par l'intercession de la Musique, le poète découvrait ainsi le centre de toute chose, la cause première à laquelle il nous fallait remonter.

N'empêchez pas la musique, nous dit un verset de l'Écriture [...]. Ne faites rien qui oblitère en vous le sentiment délicat de cette ligne mélodique personnelle, qui vous permet de vous retrouver dans la *diversité des propositions extérieures* [...] Il s'agit de ne pas pécher contre cette justesse qui se confond avec la justice [...] et de lui fournir, et pourquoi pas de lui *inventer*? l'accord approprié¹.

C'est par le biais, me semble-t-il, de cette « diversité des propositions extérieures » que nous pourrions envisager la relation entre Claudel et Milhaud et orienter notre écoute et notre réflexion au sujet de leur conception et de leur art de la polyphonie. Par l'intercession de la musique, le monde nous parle et dévoile la syntaxe de l'univers; dans sa diversité, l'humanité porte en elle l'origine et les fins du monde, l'appareil auditif faisant de nous les participants à l'œuvre divine dont nous sommes les instruments et les témoins. De ce point de vue, Bach et Beethoven offraient dans leurs œuvres des exemples parmi les plus élaborés de la fugue. En chacun d'eux, il y [avait] « deux hommes, celui qui écoute et celui qui parle, la musique qui écoute et la musique qui parle². »

Darius Milhaud était aussi l'un de ces musiciens avec qui Claudel avait envisagé de montrer « comment l'âme arrive peu à peu à la musique et comment la phrase jaillit du rythme ». Il souhaitait dévoiler la musique « non seulement à l'état de réalisation, de grimoire réparti aux pages de la partition, mais à l'état naissant³. » Par le biais de la polytonalité, le musicien provençal comme l'écrivain étendaient les possibilités harmoniques de la

composition et de l'écriture à l'opposé de « la lenteur insoutenable des épopées wagnériennes où nous sommes placés par l'enchantement des timbres amalgamés au sein d'une espèce d'atmosphère narcotique où tout se passe comme dans un rêve⁴. » À travers l'abondance des idées, le libre cours donné à l'imagination et la brièveté des mouvements, le style de Milhaud n'était pas sans rappeler celui de la « composition » claudélienne.

D'autre part, Claudel avait très vite compris l'intérêt d'associer la musique au drame, ses premières pièces comportant souvent des didascalies précises mentionnant la présence d'un accompagnement sonore et musical. Ayant fait la connaissance de Darius Milhaud, âgé à peine de vingt ans, et découvrant les ressources de la scène, il lui demande d'écrire une musique de scène pour *Agamemnon* d'Eschyle, dont il avait entrepris la traduction au début des années 1890, et décide de poursuivre la traduction de l'ensemble de la trilogie d'Eschyle suggérant à Milhaud l'emploi d'un nouveau type de déclamation intermédiaire entre le parlé et le chant, ce que le compositeur réalisera dans *Les Choéphores* (1915) par l'emploi d'une déclamation notée rythmiquement, soutenue par les percussions et les exclamations du chœur. Une première phase est alors lancée, marquée également par une musique de scène pour *Protée*, qui comportera trois versions successives entre 1913 et 1919, et le ballet *L'Homme et son désir* (1917) toujours avec la collaboration fidèle et amicale de Milhaud, une œuvre que nous aurons l'occasion d'entendre dans un instant.

Né en 1892 dans le sud de la France, élève au Conservatoire de Paris de Paul Dukas et Vincent d'Indy, engagé comme secrétaire par Claudel nommé durant la première guerre ministre de France à Rio de Janeiro, Darius Milhaud devait accompagner le poète au Brésil et y découvrir le folklore sud-américain et les rythmes exotiques, puis le jazz au cours d'un séjour en 1923 aux États-Unis. Son voyage avec Claudel allait inspirer plusieurs de ses œuvres dont *L'Homme et son désir* (1918), *Le Bœuf sur le toit* (1919) et *La Création du monde* (1923). Elles devaient témoigner chacune à leur manière de son art et de son œuvre polyphonique. Quel sens pouvons-nous donner aujourd'hui à cette composition ? Quel rôle

Claudiel joua-t-il, quelle fut son influence sur le jeune musicien alors que ce dernier concevait un mode de composition nouveau ?

Une analyse purement technique de l'œuvre musicale ne nous permet pas de répondre avec certitude à ces questions. Procédé qui consiste à superposer plusieurs éléments musicaux appartenant chacun à une tonalité différente, la polytonalité apparaît déjà, d'autre part, dans *les Bagatelles* de Bartók, les *Variations on America* de Ives, et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, sans oublier certaines œuvres de Debussy et de Aaron Copland. Gageons cependant que la particularité de son sens est unique chez le poète et le musicien qui nous intéressent aujourd'hui. *Le Bœuf sur le toit* est une suite de scènes basées initialement sur une musique d'inspiration brésilienne et dont le refrain revient près de quatorze fois sur douze tonalités différentes. *La Création du monde* trouve son origine dans un mythe africain. La musique y est fortement inspirée du jazz, genre que Milhaud découvrit à Londres en 1920 puis à Harlem, New York.

Dans une perspective poétique cependant, l'écoute de *L'Homme et son désir* nous permet d'entrevoir le rôle éminent qu'a pu jouer Claudiel dans le cadre de la composition musicale. Le processus créateur fait apparaître une transcription de différents espaces géographiques et esthétiques à laquelle le poète se voulait attentif. Ainsi, par le biais d'un entrecroisement des cultures, d'une approche transculturelle du chant de la terre, les deux artistes semblent nous convier à transformer notre point de vue et à passer d'un regard unidirectionnel à un regard qui rend compte de l'éventail des espaces discursifs et de la destinée des imaginaires. Dans ce cadre, la polytonalité convie à l'universel. Claudiel et Milhaud n'étaient pas insensibles à cette idée et à ce faire poétique qui génère une présence nouvelle et une poésie toujours future nous invitant à vivre les différences à l'unisson d'un chant de paix, dans lequel, ainsi que le révèle Rimbaud, « je est un autre » et « je » devient nôtre.

Tiré de l'œuvre de Claudiel, *L'Homme et son désir* a été composé entre 1917 et 1918. La scène se déroule dans la forêt amazonienne. Le scénario de ce ballet, écrit en 1917, traduit en huit

mouvements l'expérience des personnages et l'environnement qui est le leur. Le lieu dévoile les Heures noires et blanches, la Lune et son reflet dans l'eau, l'Homme endormi et le fantôme de la Femme qui l'enveloppe dans son voile : « Le voici qui se meut et qui danse. Et ce qu'il danse c'est la danse éternelle de la nostalgie, du Désir et de l'Exil » (Th II, 1464). Il s'agissait là de la première collaboration musicale entre Claudel et Milhaud qui renouvelleront ensuite plusieurs fois l'expérience avec quelques œuvres majeures. *L'Homme et son désir* est également l'un des premiers ballets de Milhaud. Plus fondamentalement encore, cette œuvre écrite pour quatre voix (sans parole) nous rappelle combien la musique est pour chacun des deux artistes un texte qui nous parle, et qui témoigne par elle-même du mystère de la création.

Notes

1 « J'aime la Bible », *Œuvres complètes XXI*, p. 418.

2 *Théâtre I*, p. 1342.

3 « Le Drame et la musique », *Ibid.*, p. 152-153.

4 « Éloge du dauphiné », *Ibid.*, p. 1335.