

## René Char et les musiciens

Quels musiciens pour ce poète avare d'aveux sur ses goûts musicaux et souvent présenté comme un visuel, d'ailleurs si proche de tant de peintre ?

(1 : deuilleurs)

On note en premier lieu la reconnaissance accordée aux traditions orales. À ce sujet, il a déjà été fait mention d'un groupe catalan, pour lequel Char a composé sa *Fête des arbres et du chasseur*. Il existe ailleurs une référence à certains rites, toujours en vigueur sur certains bords de la Méditerranée, et, bien entendu, en Afrique, où Char, en l'occurrence, a posté son imagination. Il s'agit d'un passage de l'hommage à Wifredo Lam, qui a déjà fourni à Char l'occasion de noter les effets sonores d'un chœur de grillons dans la nuit. Intéressé à dire comment Lam, selon lui, épure la « *luxuriance* » d'un imaginaire barbare, notre poète, critique d'art original, recourt de nouveau à son oreille :

«On n'apercevrait certes pas la course joyeuse de moissonneurs comme chez les Dogons, mais le peintre, mon contemporain, partagerait avec ces derniers leur puissant instinct maternel et paternel ainsi que les expressions de leurs deuilleurs clamant la devise de mort. Un kinkajou vampiriserait le mouvement général des motifs.»<sup>1</sup>

Pour rendre compte de l'alliage opéré par le peintre entre des forces obscures et un éloge irrépressible de la vie, la scène sonore introduit d'abord les *deuilleurs*, qui sont la première manifestation d'une volonté de sublimer la mort par une cérémonie chantée. Faites de courtes formules (*motifs*) répétées mais travaillées par de subtiles variations rythmiques et mélodiques, leurs interventions sont ensuite absorbées par l'environnement sonore naturel, signe de vie, représenté ici par tout le bruit envahissant dont est capable un *kinkajou*, mammifère plantigrade d'Amérique équatoriale, ce qui pourrait surprendre en pays dogon, mais dans ces allégories géopoétiques de tels rapprochements entre continents sont autorisés, et en l'occurrence, d'autant plus que

Lam est cubain.

### (2 : troubadours)

Dans sa *Pages d'ascendants...* Char rend hommage discret mais réel à d'autres musiciens-poètes à l'œuvre desquels on le sait attaché. C'est à eux en effet que revient l'honneur d'être cités les premiers, séparés du reste de la liste par un point, unique en son genre, puisque tous les autres ascendants sont reliés par des points-virgules :

*À l'ouverture le troubadour.*<sup>2</sup>

La polysémie du terme « *ouverture* » nous renvoie d'ailleurs également à un univers musical : la position inaugurale du « *troubadour* » n'est pas seulement historique, on dirait que, de même qu'une ouverture d'opéra en présente sinon les thèmes du moins l'atmosphère, le *trobar*, sous toutes formes, contient sans doute pour Char tous les éléments essentiels à la poésie.<sup>3</sup> Nous mentionnons et commentons cet hommage dans le cadre de notre étude des musiciens chariens pour la raison que la connaissance qu'on peut en avoir n'est pas seulement livresque : des concerts, des disques, existent depuis longtemps et il est hautement probable que Char ait souhaité les faire aussi entrer dans son oreille. Le poème *Pyrénées* regrette bien assez que les troubadours aient été « *mal-aimés* »<sup>4</sup>.

### (3 : Monteverdi)

Le premier compositeur dans le cœur de Char, *Monteverdi*, est d'ailleurs en un certain sens un héritier des *troubadours*, dans la mesure où il a repris dans ses œuvres toutes les techniques et traditions qui l'ont précédé, pour en faire un usage nouveau.

On lira avec intérêt la notice proposée par la Pléiade au poème *Lettera amorosa* : «*Dans cette œuvre transparait la mise en poème d'une composition musicale, La lettera amorosa de Claudio Monteverdi (1567-1643), tirée de son ballet pastoral Tirsi e Clori, pièce pour voix solo et basse continue. René Char affirme très tôt une prédilection pour Monteverdi, qui, en son temps, aima la poésie – celle, entre autres, de son*

---

<sup>1</sup> p. 592. (Les pages renvoient à l'édition Pléiade des *Œuvres* de René Char.)

<sup>2</sup> p. 711.

<sup>3</sup> Voir Jean Pénard, *Rencontres avec René Char*, Corti, 1991, p. 70.

<sup>4</sup> p. 304.

contemporain *Le Tasse*.»<sup>5</sup> Il faut toutefois ajouter que si Char a beaucoup aimé Monteverdi, ce n'est pas pour rendre, en échange de bons procédés entre maîtres de deux arts différents, sa politesse au musicien épris de poésie, c'est sans doute plutôt parce que l'italien a multiplié les styles musicaux pour mettre en musique de différentes façons des textes de natures différentes : en effet, s'il est, comme le rappelle la Pléiade, « créateur du drame musical où les personnages s'expriment en chantant », sa musique religieuse, par exemple ses *Vespro della beata Virgine*, est aussi un sommet du genre, sans parler de ses madrigaux ou de ses pièces qui, comme *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*<sup>6</sup> sont marquées par le *stile concitato*, attaché à exprimer les passions extrêmes, et caractérisé par des déclamations rapides et des répétitions rythmiques étourdissantes. Char a trouvé dans un tel musicien l'alliage, qui lui était si cher, de la *fureur* et du *mystère*, mais aussi du *versant tempéré* et des escarpements abrupts ou *voisinage* de Van Gogh.

La « *dédicace* » qui ouvre le poème porte en exergue cette citation de l'œuvre de Monteverdi : « *Non è già part'in voi che con forz' invincibile d'amore tutt' a se non mi tragga.* »<sup>7</sup> (« Il n'est plus une part de vous qui ne m'attache tout entier à elle par les forces invincibles de l'amour. »)

Or, ce dramatisme précieux dans l'expression amoureuse, tel que Char pouvait le trouver porté à ses sommets, dans *La Lettera amorosa* certes, mais aussi dans les «*lamentos*», comme celui, exemplaire, d'Ariane (*Lasciate mi morire...*), il s'en est servi de modèle et d'inspiration, comme le prouve un phénomène de structure que l'on peut observer dans sa propre *Lettera amorosa*.

Ouïr Monteverdi a confronté Char à l'alternance, savamment dosée par l'italien, entre *récitatif* et *aria*, le premier plus dramatique, la deuxième plus expressive. Il ne faut pas donc s'étonner qu'il y ait deux genres poétiques dans son texte : l'un, succession hachée d'aphorismes, fait écho au *récitatif* et au *stile concitato*, l'autre, *Chant d'Insomnie*, déroule dans ses vers (combinaison irrégulière de 4 alexandrins, 2

---

<sup>5</sup> p. 1251.

<sup>6</sup> Commentant *Le Mortel partenaire*, Paul Veyne écrit : « *Je crois lire en filigrane, derrière cette page, le combat de Tancrede et de Clorinde selon le Tasse et Monteverdi, une des choses que René aimait le plus au monde.* » (in *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 359 ).

<sup>7</sup> p. 341.

décasyllabes, 1 octosyllabe) tous les ornements d'une *aria*<sup>8</sup>.

**(4 : Mozart)**

Char a été aussi un grand mozartien.

Dans un de ses hommages appuyés à Picasso, Char prend le peintre espagnol comme un paradigme éclatant de la liberté. C'est tout naturellement qu'une métaphore mozartienne vient sonner comme cadence finale : « *Ô cher Picasso, Don Giovanni !* »<sup>9</sup> Il faut dire que la définition de *contre-terreur* appliquée quelques lignes plus haut à l'œuvre du peintre pourrait convenir mot pour mot à celle du compositeur de *La Flûte enchantée* :

« *L'œuvre de Picasso, consciemment ou involontairement prévoyante, a su dresser pour l'esprit, bien avant qu'existât cette terreur, une contre-terreur dont nous devons nous saisir et dont nous devons user au mieux des situations infernales au sein desquelles nous serons bientôt plongés.* »

C'est en fonction de cette nature de *contre-terreur* attribuable à la musique de Mozart que Char a transcrit à deux reprises cette dernière.

Une première fois, ce n'était qu'allusif, et très vite les vers mozartiens ont été rejetés, pour ne plus figurer que dans les variantes présentées par la Pléiade. Le poème, *La lisière du trouble*, est une variation sur le thème du *locus amoenus*, traité à partir d'un motif de sculpture : des mains de pierre exposées au musée Rodin<sup>10</sup>. La fin du texte évoque en effet un « *temps sublime* » où règne « *le parfum de l'iris des marais* ». Quant au début, voici sa version longue, celle qui y accueillait Mozart :

*Toutes les mains sur une pierre,  
Mains pour les lèvres de Mozart,  
Mains restées avec lui dans la fosse commune.*

*Les mains de pourpre et les dociles,  
Mains qu'il serait criminel de broyer,*

---

<sup>8</sup> Une analyse intéressante, bien que discutable en plus d'un point, a été esquissée du *Chant d'Insomnie* en tant qu'« *écho du chant monteverdien* » par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, in «Du chant au chant», *Europe* n° 705-706, janvier-février 1988, pp. 66-73, en particulier pp. 69-70. Rappelons que *Chant d'Insomnie* a été mis en musique et chanté par Hélène Martin (disque Adès/Cavalier 10054 A, 1986).

<sup>9</sup> p. 700.

<sup>10</sup> p. 367.

*Pour deux actives qui distillent.*<sup>11</sup>

On peut comprendre pourquoi ce texte a été élagué par la suite : particulièrement gauche et bancal, il présente les thèmes mozartiens d'une façon somme toute conventionnelle. Mais nous ne sommes pas ici pour émettre un jugement sur la qualité de ces vers. Notre rôle est d'y déceler quelle part de la musique de Mozart y retentit encore. *Mains et lèvres* semblent nous renvoyer à la virtuosité vocale et instrumentale de cette œuvre, mais aussi à sa volubile sensualité. *La fosse commune* est donc l'abîme où disparaissent les énergies de l'amour : le rappel de la dernière demeure du compositeur, ce thème obligé de l'histoire mozartienne, fait aussi, dans notre contexte, écho de l'inachèvement de son *Requiem*.

Or, c'est à la deuxième occurrence mozartienne de son œuvre que Char a confié le traitement magistral des mêmes thèmes. Il est question là aussi de restes humains, en même temps que de l'éloge de la vie pratiqué sans relâche par la musique de Mozart. Le titre du poème est sans équivoque : *Débris mortels et Mozart*<sup>12</sup>.

Il s'agit d'un rêve à haute voix prononcé par la bien-aimée, femme ou poésie... Elle voit l'amant, le poète, saisi par le froid de la mort, happé par « *le Temps qui n'a pas d'endroit* »<sup>13</sup>.

Mais voici qu'elle entend, et fait entendre, acousmatiquement, un *allégro de Mozart*, qui n'est pas spécifié, comme si l'*allégro* était l'emblème parfait de cette musique qui a su tant de fois de façon tellement juste sublimer la mort et affirmer la vie<sup>14</sup> :

---

<sup>11</sup> p. 1182.

<sup>12</sup> p. 388.

<sup>13</sup> C'est-à-dire, comme le dit fort justement Paul Veyne, « *ce mode du temps qui n'existe qu'à l'envers, qui ne comporte que du passé et qui s'appelle la mort.* » (*op. cit.*, p. 293.)

<sup>14</sup> Un écho de ce texte retentit plus tard, dans un poème au tempo décidé qui porte justement pour titre le nom d'une unité de force du système de la dynamique en physique, *Dyne*, division infinitésimale d'une autre unité, plus connue, le *Newton*. Nous y retrouvons des restes humains, cette fois-ci encore galvanisés avant coup par une dynamique de joie : « *Passant l'homme extensible et l'homme transpercé, j'arrivai devant la porte de toutes les allégresses, celle du verbe descellé de ses restes mortels, faisant du neuf, du feu avec la vérité, et fort de ma verte créance je frappai.* » (p. 458.)

« *Sur la longueur de ses deux lèvres, en terre commune, soudain l'allégo, défi de ce rebut sacré, perce et reflue vers les vivants, vers la totalité des hommes et des femmes en deuil de patrie intérieure qui, errant pour n'être pas semblables, vont à travers Mozart s'éprouver en secret.* »

Ainsi donc, à travers Mozart, Char, après avoir éprouvé sa mort future, se livre à l'audition fantasmagorique d'un allégo fait de tous les allégros du compositeur pour mieux éprouver sa vie présente, pour mieux y faire retentir les éclats de sa « parole en archipel », cette parole qui « offre, après la douleur et le désastre, des fraises qu'elle rapporte des landes de la mort, ainsi que ses doigts chauds de les avoir cherchées. » Le rapprochement que nous suggérons avec cet aphorisme qui ouvre la section *Quitter*<sup>15</sup>, obstinée méditation sur la mort et sur l'art, résonne avec le commentaire de *La lisière du trouble* : encore une fois, ce n'est pas sa teneur métaphysique qui nous intéresse mais son caractère de transcription des caractères les plus éclatants de la musique selon Mozart, tels qu'ils ont été perçus par l'oreille de Char. C'est ainsi que l'on retrouve *mains et lèvres*, c'est-à-dire *sensualité et vocalité, virtuosité et volubilité*, aussi bien dans *parole et doigts chauds, archipel et fraises*, que dans « *sur la longueur de ses deux lèvres* », « *soudain l'allégo* », « *perce et reflue* » et « *vont à travers Mozart* ». On a aussi un rappel de la thématique des *sons enfouis* : « *les mains sur une pierre* » finissent par faire *distillation* ; et, du « *rebut sacré* », l'allégo « *perce et reflue vers les vivants* » selon un mouvement tout à fait identique à celui dont il a été dit que les *sons enfouis* devait le suivre pour parvenir jusqu'à l'oreille. La scène qui se profile ainsi évoque l'interprétation de l'ouverture de *La Flûte enchantée* telle qu'elle est filmée par Ingmar Bergman : des visages, pris en gros plan dans le public, d'hommes et de femmes de toutes les générations, nous montrent la beauté de leur attention, où se reflètent les émois que la musique leur procure en suscitant, en eux qui en avaient fait le « *deuil* », cette « *patrie intérieure* » qui s'appelle ailleurs *contre-terreur*. Quant à l'expression « *terre commune* », elle semble faire écho à celle de *fosse commune*, sans doute pour l'inclure en même temps que pour la déplacer : si *terre commune* est encore *fosse commune*, c'est toute la dimension de la mortalité partagée par tous les humains qui est ici rappelée ; mais terre commune, c'est aussi le lieu où la communauté des vivants

promis à la mort s'éprouve comme telle en écoutant la leçon de vie chantée par l'allégo mozartien.

La réponse charienne à la musique de Mozart, telle qu'elle est consignée dans les quelques lignes qui nous ont occupé, est, comme par hasard, à l'unisson de certaines remarques d'Alfred Tomatis dans son livre *Pourquoi Mozart ?*

Cela ne veut pas dire que notre auteur aurait eu une écoute exceptionnelle de ce musicien d'exception, mais tout simplement qu'ayant été sensible, comme tant d'autres, aux vertus dynamisantes de sa musique, il lui fallait un jour, immanquablement, en rendre compte dans son langage.

Que dit Tomatis dans cet ouvrage? Que « *les résultats concernant les effets de la musique sur le corps et le psychisme n'ont jamais atteint, sur le plan de la dynamisation, ce que nous apporte Mozart* » (p.14) ; que « *l'instrument qu'il maîtrisa le mieux, comme nul autre et avec plus de science, de finesse et d'esprit, ce fut [...] le corps humain* » (p. 79) ; et que si l'on étudie scientifiquement les « *effets neurophysiologiques produits par l'écoute de la musique mozartienne* » (p.168), on se rend compte qu'il est « *un virtuose du système neurovégétatif et un spécialiste de neurologie fonctionnelle.* » (p. 169) Les raisons en sont les suivantes : « *l'allure bien déliée de [sa] phrase musicale offre une coulée fluide, ne traduisant aucun signe de monotonie ; [...] la grande mobilité des gerbes sonores contribue à assurer ce côté particulièrement et souvent enjoué des compositions mozartiennes. Enfin, la remarquable base rythmique sous-jacente s'inscrit dans un tempo permanent, véritable substrat battant toutes les 0,5 secondes et déterminant de ce fait une modulation à 120 pulsations par minute. Cette modulation peut être identifiée de manière systématique, et on peut la retrouver dans n'importe quel échantillon mozartien choisi.* » (p.182)<sup>16</sup>

Nous nous sommes permis ces quelques citations pour indiquer fidèlement en quels termes savants pouvaient être analysées les impressions que Char a consignées quant à lui dans l'hermétisme de son langage et qui lui semblaient rendre compte de l'écoute mozartienne, cet ouïr où l'on « *[s'éprouve] en secret.* »

---

<sup>15</sup> p. 409.

### (5 : Wagner)

Il nous reste à commenter la présence évanescence de deux compositeurs du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui sont les derniers musiciens à avoir eu droit de cité dans le paysage sonore charien, puisque Char n'a même daigné faire figurer Pierre Boulez parmi ses *alliés substantiels*<sup>17</sup> que très peu de temps, et qu'aucun autre compositeur de son siècle n'y a d'ailleurs trouvé place<sup>18</sup>. Décidément la musique n'aura pas tenu une grande place dans sa poésie, du moins en quantité, étant donné la qualité de son écoute de Monteverdi et surtout de Mozart.

Sur ce point, en ce qui concerne *Wagner* et *Moussorgski*, nous resterons sans doute quelque peu sur notre faim, étant donné que leurs interventions sont aussi discrètes que peu détaillées, surtout celle du second.

Nous avons déjà commenté en quoi le personnage wagnérien de Senta pouvait s'inscrire dans des thèmes plus vastes du monde sonore charien. Il nous appartient maintenant de compléter ces études wagnériennes.

Sans doute Char a-t-il choisi cette figure d'un wagnérisme qui n'est pas encore celui du *Ring* ou de *Parsifal* pour éviter d'aborder les exploitations idéologiques meurtrières qui ont pu être faites d'un certain Wagner.

Il semble aussi que la musique du *Vaisseau fantôme* soit moins difficile que celle que le maître de Bayreuth a composée à partir de *Tristan*, dont le célèbre chromatisme

---

<sup>16</sup> Alfred Tomatis, *Pourquoi Mozart ?*, Fixot, 1991. – Particulièrement riches de rapports possibles avec les images mozartiennes de Char sont les chapitres suivants : « Mozart et le rythme » (pp. 71 à 82) et « La mozarthérapie » (pp. 139 à 164).

<sup>17</sup> Jean Pénard parle même de « hargne » de Char contre Boulez (*op. cit.*, p. 243), coupable certainement d'avoir fait sien *Le Marteau sans Maître*...

<sup>18</sup> *La prairie et le laurier*, texte dans lequel Char salue le travail de Boulez sur son œuvre, évoque à vrai dire, outre Mozart, les figures de Debussy, Berg, Webern, Schoenberg et Bartók, mais seulement sous l'angle de leur traitement musical de la poésie. L'impression générale qui se dégage est celle d'une méfiance confuse du poète à l'égard des compositeurs qui lui sont contemporains, malgré une exhortation finale à la compréhension mutuelle et au travail commun, qui n'aura d'ailleurs pas de suite en ce qui le concerne : « *Aujourd'hui, à l'égal de ces puissants révolutionnaires, on nous invite à valider la conquête, à la mener plus avant, à tresser nos rêves ensemble. Soyons attentifs. Entre la prairie et le laurier, là où se concasse la pierre d'âme, se lève une nouvelle aventure terrestre. La poésie de notre temps doit l'entendre et y participer.* » (in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, 30 décembre 1953, Julliard, 1954). – Jean Pénard nous permet d'ajouter un nom à cette liste : « *On vient de représenter à Avignon l'opéra de Betsy Jolas (sœur de Tina) « Le pavillon au bord de la rivière », inspiré d'un récit chinois du XII<sup>ème</sup> siècle, et René Char est furieux du caractère politique et contestataire qu'une certaine presse (toujours la même) a voulu donner à cette œuvre soignée et*



marquerait les débuts de la musique moderne, en tout cas dans sa version dodécaphonique et sérielle. Par son choix, Char privilégie une musique certes complexe sur le plan harmonique, mais pas encore soumise aux lois de la *mélodie continue* : des sortes d'*arias* sont encore présentes dans cet opéra d'un romantisme encore assez courant<sup>19</sup>. On peut penser que c'est à cette expression qui demeure très humaine (les «dieux» wagnériens chanteront plus tard) que Char a été sensible. La prose en question précède d'un aphorisme une section de *Faire du chemin avec...* intitulée *Les utopies sanglantes du XX<sup>ème</sup> siècle*, ce qui nous rappelle opportunément les collusions post-wagnériennes avec le nazisme. Senta, choisie dans l'une de ses interventions les plus bouleversantes, sans doute juste avant qu'elle ne se jette dans la mer, réalisant en cela la délivrance du Hollandais, devient une figure de fascination, emblème émouvant de la violence qui est à l'œuvre dans tout sacrifice :

« Senta, son voile au mât blanc du Vaisseau fantôme, fidèle jusqu'à la mort. Ah ! elle nous tient en sa possession. Véridique dans sa brève jeunesse. Ensuite pétrifiée. D'aucuns diront mensongère. Griffant ses lèvres murmurantes... »<sup>20</sup>

« Mensongère » pour tous ceux qui récusent cette violence sacrificielle, Senta « nous tient en sa possession » : c'est dire si elle est l'agent d'un des sortilèges les plus unanimement reconnus à la musique de Wagner<sup>21</sup>. Char y décèle une certaine authenticité en même temps qu'il semble éprouver une gêne, sensible dans la remarque

---

*belle.*» (op. cit, p. 105). On peut conjecturer que Char a réellement apprécié cet opéra, composé par la sœur de l'amie avec laquelle il a façonné *La planche de vivre*.

<sup>19</sup> Certes, c'est dans cet ouvrage que l'on trouve pour la première fois deux thèmes wagnériens par excellence : la *malédiction* et la *rédemption*, ainsi que la technique du *leit-motiv*. Mais Wagner y conserve encore, tout en cherchant à les fondre, les formes « circonscrites » traditionnellement en vigueur dans l'opéra, comme *arias*, *duos*, *trios* etc.

<sup>20</sup> p. 578.

<sup>21</sup> Voici ce qu'en dit par exemple Marcel Schneider: « la musique de Wagner a un caractère viscéral marqué», « elle agit à la manière de la vague marine: elle obsède, elle use, elle magnétise » ; « nous ne séparons pas la musique de Wagner de notre vie intérieure, de nos aspirations les plus secrètes. C'est ce qui explique la prodigieuse action qu'il exerce dans le monde entier, action qui dépasse le domaine purement musical et se rattache aux manifestations du sacré. » (in *Encyclopædia universalis*, 1990, tome 23, p. 804) Quant à Tomatis, il a ces formules, elles aussi marquées par l'idée de *possession* musicale : Wagner « touche l'être dans sa dynamique pulsionnelle (...) Il allie les turbulences d'un volcan en éruption aux accalmies d'un ciel serein ; son rythme « nous entraîne, en quelque sorte, sous l'impulsion de l'activité motrice qu'il déclenche. Il ne s'agit plus ici d'une musique intériorisée soutenue par les rythmes internes [comme chez Mozart], mais bien d'une cinétique

suivante : Senta est vite figée (*pétrifiée*) dans une musique sans doute trop prompte à idéaliser, sous forme de mythes à l'état naissant, les sentiments. Ce qui reste, dans les points de suspension de la fin, c'est encore la souffrance (*griffant*) et un rappel de la musique de Wagner lorsqu'elle se fait la plus proche du silence (*lèvres murmurantes*), là même où ses sortilèges peuvent aussi bien s'abolir que s'amplifier.

### (6 : Moussorgski)

De *Moussorgski*, il n'est qu'une anecdote, mais paradoxalement elle nous mène loin.

« Une jolie fille » qui commet un cambriolage est « arrêtée par sa faute » : « après avoir fracturé et vidé le coffre, elle s'était mise au piano, s'était attardée à jouer une mélodie de *Moussorgski*. Ce qui l'avait perdue. »<sup>22</sup> Il nous revient de remarquer que de toutes les caractéristiques sauvages de l'œuvre du Russe (harmonie fantastique, orchestration heurtée...), c'est la dimension mélodique qui est retenue, en fonction sans doute de son apport considérable à l'expression des états psychiques les plus variés, en particulier de certaines formes de folie.

Première hypothèse : la mélodie jouée par cette cambrioleuse naïve est probablement tirée d'un cycle de mélodies dédiées à l'enfance, *La Chambre d'enfants* (1868-1872), dans lequel le compositeur a porté à sa plus grande efficacité sa technique reposant sur un souci passionné de la parole humaine qui l'avait poussé à étudier de près l'intonation parlée et la rythmique de la langue russe : les mélodies en question, variées comme l'humeur enfantine, expriment avec force l'ambiguïté profonde de cette espèce de folie douce enfantine qui échappe aux rigueurs de la logique.

Deuxième hypothèse : dans un autre registre de démence, c'est par ailleurs peut-être aussi de l'un des deux cycles de mélodies, *Sans soleil* et *Chants et danses de la mort*, composés par *Moussorgski* en 1873 en marge de *Boris Godounov*, que la mélodie en question est tirée. Il meurt en 1881, après dix années passées dans un état morbide de plus en plus accentué, accusé encore d'abus de boisson, et on s'accorde à reconnaître dans ces deux cycles une sorte de chant du cygne avant la lettre : « l'extrême et déchirante nudité [du premier] », écrit Myriam Soumagnac, « la mortelle beauté de

---

*musicale centrée sur le désir d'emporter dans sa course l'auditeur qui s'y laisse prendre.* » (op. cit., p. 123 et p. 190).

<sup>22</sup> p. 668.

*l'autre dévoilent, au comble de l'art, les secrets d'une âme tendre, hantée par la solitude et par la mort. »*<sup>23</sup>

En règle générale, on identifie chez Moussorgski, que ce soit dans ces trois cycles de mélodie ou dans ses opéras, une très grande originalité mélodique. Il dit lui-même, à propos du récitatif spécifique qu'il a inventé dans *Boris Godounov* : « *J'ai réussi à trouver une mélodie que la parole crée, une mélodie informée par l'esprit.* »<sup>24</sup> Nous émettons l'hypothèse que Char a été très sensible à ces effets des mélodies de Moussorgski<sup>25</sup>.

Il faut ajouter que ce passage connaît, en effet, un prolongement de type merveilleux-référentiel qui reste marqué sans doute par le style mélodique que nous venons de rappeler : le paragraphe suivant parle, lui aussi, de mélodie, dans un contexte qui en assure l'interprétation quasi pathologique, et d'une façon telle qu'on peut penser que cette mélodie est, sinon la même, du moins une mélodie du même type. Char, abordé par « *une femme d'une quarantaine d'années, vêtue trop chaudement à la russe* », lui conseille d'aller au musée Rodin :

« ...*Vous y verrez ce qui vous intéresse et vous y serez bien.*  
– *Oui. Mais l'as de pique est sur moi. C'est mauvais.*  
*La sublime anesthésie est immédiate et sa parole impérieuse*  
*: "Entrez au musée Rodin. Prenez à gauche. Devant la*  
*sculpture des Bourgeois de Calais, une mélodie vous attend.*  
*C'est devant ce groupe des otages que l'as de trèfle couvrira*  
*votre as de pique." Je m'entends lui parler. Mais qui parle ?*  
*Simplement ma folie artésienne, elle, à tous les usages*  
*adaptée. »*

Char, ayant porté comme une obsession la mélodie moussorgskienne, reste marqué par une aura russe, où *l'as de pique* n'est pas d'ailleurs sans rappeler l'opéra de Tchaïkovski *La Dame de Pique*. Le mélange fantasmatique d'un *acousmate* venu d'un

<sup>23</sup> in *Encyclopædia universalis*, 1990, tome 15, p. 862.

<sup>24</sup> Cité par Myriam Soumagnac, *ibid.*

<sup>25</sup> Il a d'ailleurs confié à Jean Pénard les effets que pouvait avoir sur lui une « *phrase musicale* » (à entendre sans doute aux deux sens de « *mélodie* » et d'« *assemblage de mots doté d'une certaine musicalité* ») particulièrement expressive : « *Le désir, même dans la vie éveillée, n'est pas du tout forcément lié à un corps. Une peinture, une phrase musicale, une fleur, un oiseau me mettent moi-même en état de convoitise. Quant à nos rêves dits érotiques, à quoi les attribuer ? Proust est là-dessus beaucoup plus fort que Freud. Vous savez, tout s'échange. Il n'y a pas de différence essentielle entre le puits et l'étoile.* » (*op. cit.*, pp. 102-103.)

des compositeurs les plus étranges de l'histoire de la musique (Moussorgski) et d'une figure féminine auréolée de mystère (*la jolie fille* qui cambriole mais se fait prendre à cause d'une irrésistible pulsion musicale), ce mélange fantasmatique donc, augmenté de l'évocation de l'as de pique, finit par déboucher sur une scène à la limite du pathologique, en tout cas du parapsychologique, où quelque chose, puisé au fond des fantasmes chariens (*folie artésienne*), parle par sa bouche : l'on y retrouve la mélodie de Moussorgski, prête à jouer les intercesseurs pour permettre à l'as de trèfle (on sait les connotations d'ordre amoureux qui font escorte à l'image du trèfle chez Char<sup>26</sup>) de couvrir l'as de pique, belle opération d'alliance alchimique et érotique... Hommage en forme de chaos psychique à la musique chaotique, mais si libre et si humaine, d'un compositeur des plus marqués par la « *folie artésienne* » ?...

Ajoutons qu'une rêverie sur le thème des *Bourgeois de Calais* prolongera cette évocation moussorgskienne dans la même perspective. Le texte, intitulé *Rodin*<sup>27</sup>, est tiré d'un recueil, *Aromates chasseurs*, composé entre 1972 et 1974. Or le récit que nous venons d'évoquer est daté du 19 mars 1972. Il est donc hautement probable que ces deux proses soient reliées par des correspondances « *artésiennes* »... Qu'il y ait des analogies fortes entre ce sculpteur et ce musicien ne fait d'ailleurs guère de doute : simplicité des moyens, expressivité incandescente, alliage hardi du réel et du fantasme, pour ne mentionner que le plus évident. Or, ce texte, à l'instar de Rodin qui a transfiguré le martyre de ses modèles sans leur ôter pour autant leur immense poids de détresse humaine, transmue les « *instants de terreur* » en « *souffle lointain dedans un corps constant* ». Cette opération d'alchimie de la douleur est accomplie d'ailleurs sous le signe de la musique, avec des éléments tels qu'ils semblent évoquer à nouveau cette « *mélodie* » postée en attente devant la sculpture. En effet, il y a d'abord une première phase rappelant et interprétant le fait historique tel que Rodin l'a représenté :

*« Ces marcheurs, je les ai accompagnés longtemps. Ils me précédaient ou louvoyaient, balbutiants et cahotants, à la faveur d'un tourbillon qui les maintenait toujours en vue. Ils étaient peu pressés d'arriver au port et à la mer, de se livrer*

---

<sup>26</sup> Voir par exemple le *Chant d'Insomnie* de la *Lettera amorosa* (p. 342) : « *Le trèfle nu sur sa chair bouclera* ». Ou le poème *Bestiaire dans mon trèfle* (pp. 14-15).

<sup>27</sup> p. 522.

*au caprice exorbitant de l'ennemi. »*

Puis c'est l'intervention sans équivoque de la mélodie, désignée ici par le terme «*chant*», qui s'élève dans un cadre propice à la contre-terreur, puisqu'on y retrouve et «*jardin*» et «*brouillard* », ce dernier élément reprenant, dans un tel lieu éminemment charien, sa vieille symbolique d'état neutre et indéterminé précédant révélation ou extase:

*« Aujourd'hui la lyre à six cordes du désespoir que ces hommes formaient, s'est mise à chanter dans le jardin empli de brouillard. »*

Reposant sur le fait que les bourgeois de Calais sont six, la métaphore de «*la lyre à six cordes* », qui n'est pas sans rappeler une notation célèbre de Chateaubriand, possède aussi un champ d'application musical : l'histoire de la lyre nous apprend l'existence de lyres à 4, 7, 9 et 12 cordes, nombres à la fois symboliques et justifiés par des considérations techniques. Pas de lyre à six cordes. L'instrument imaginé par Char, à l'instar de celui évoqué par Chateaubriand, a donc une étendue mélodique limitée, qui lui interdit toute dimension tonale, *a fortiori* chromatique. Il est donc un instrument réservé à l'exécution de musiques modales, c'est-à-dire définies par des modes autres que majeur et mineur, lesquels se sont en Occident détachés du reste pour former le système dit de la tonalité. Or, à côté de modalités heptatoniques, il en existe qui peuvent être pentatoniques, et même, dans le cas des «*modes à transposition limités* » de Messiaen, tétratoniques, décatoniques ou, justement, hexatoniques. De la fin du XVII<sup>ème</sup> à la moitié du XIX<sup>ème</sup>, c'est la tonalité qui a régné de façon tyrannique. Après quelques tentatives de rénovation de la modalité, dues en particulier à Beethoven, Schubert, Berlioz et Chopin, c'est à des compositeurs comme Liszt, Borodine, Chabrier et... Moussorgski que l'on doit la résurgence moderne des modes. Chez ce dernier, le fait est largement dû à sa volonté d'exprimer au plus près les intonations expressives de sa langue, consignées par ailleurs dans l'usage populaire spontané de la modalité. Il ne s'agissait pas de reproduire telles quelles des formules archaïques, mais de les développer dans le cadre d'un langage musical tenant compte de sa propre évolution historique. On pourrait sans doute attribuer une esthétique analogue à Rodin ainsi qu'à

Char lui-même. En tout cas, « *la lyre à six cordes du désespoir* », de par sa fonction nécessairement modale, les associe tous trois, le musicien, le sculpteur et le poète, sous l'emblème contagieux de la mélodie moussorgskienne.

**(Fine écoute : la nuance)**

Nous finirons ces études sur le rôle de la musique dans le paysage sonore charien, par quelques réflexions sur la finesse d'oreille qu'elles révèlent. Si les notations ont été en effet rares, elles ont toujours manifesté une *fine écoute* de la musique, marquée par un souci jamais démenti de la *nuance*, confirmation d'ailleurs de remarques déjà formulées pour d'autres domaines de l'ouïr.

Un aphorisme nous met d'abord en garde. Il y a un paradoxe de la nuance. Pour se manifester, elle a besoin de tout ce qui n'est pas elle, elle doit être saisie à même le fond du chaos ou du bruit sur lequel elle s'élève :

*La nuance n'est pas de nature à s'apprendre bien qu'elle voyage et compose dans les lieux les plus animés.<sup>28</sup>*

Grande voyageuse, grande nomade, la nuance est donc par nature insaisissable, sauf à détenir l'oreille capable de la discerner. Peut-être d'ailleurs faut-il entendre qu'elle «*compose*» de deux manières : tout d'abord, c'est bien la nuance qui est à l'œuvre dans toute composition musicale ; mais *composer la musique*, elle l'accomplit en se compromettant avec tout ce qu'elle n'est pas, en pactisant, *en composant* avec la violence dont sont porteurs chaos et bruit. Une autre formule le dit sans ambages :

*Les nuances et la violence sont au coude à coude.<sup>29</sup>*

Char n'était pas peu fier de posséder ce genre bien particulier d'oreille musicale apte à faire en tout événement sonore la part du feu, autrement dit à y mener à bien *le partage formel* entre *fureur* et *mystère*. La remarque suivante n'est pas qu'une coquetterie :

*Heureusement que j'ai l'ouïe fine, comment ferais-je pour*

---

<sup>28</sup> p. 738.

<sup>29</sup> p. 825.

*distinguer un astre d'un autre ?*<sup>30</sup>

*Astre* et *autre* sont d'abord ici des assemblages de phonèmes en rapport de paronomase et mettant par conséquent en scène la création poétique selon un paradigme musical : ouïr comme il l'a fait certains instruments, certaines musiques et certains musiciens, a fourni à Char ce modèle d'une oreille soucieuse d'établir, pour en jouer, les moindres et plus infimes et plus subtiles différences.

Si « *la première impulsion* » du poète est d'ordre visuel, faite de « *représentations* » qui s'imposent dans les mots, très vite « *le rideau tombe* » et « *le spectacle disparaît* » pour laisser place à *l'acousmate de la musique* :

*...arrive le mot suivant, semblable à un très lointain orchestre, de préférence de chambre. Les musiques que j'aime y retentissent, mais pas fort du tout, en sourdine. Et cela provoque une sorte de bonheur, comme une prairie irriguée un soir d'été, voisine de hauts acacias odorants.*<sup>31</sup>

Au lieu d'un spectacle précis, le mot en lequel s'entend encore l'expérience musicale livre au poète un émoi (*une sorte de bonheur*), autour duquel gravitent des sensations puisées à chaque sens et suscitant l'émergence d'un *locus amoenus* (*comme une prairie irriguée un soir d'été, voisine de hauts acacias odorants*). L'orchestre en filigrane, nous l'avons dit, est une formation propice à la nuance, qu'il rend plus précieuse encore en recourant aux dynamiques les plus douces (*en sourdine*). Louange donc soit adressée, entre autres, aux *échos*, aux *lèvres murmurantes* de Senta, au *contrepoint du vide*, à la mélodie désolée de Moussorgski...

France Huser relance cet entretien « sur les muses » :

– *Quelle est cette musique que vous aimez ?*  
 – *J'aime une musique un peu lointaine, pas glorieuse. C'est alors que l'ouïe intervient, mais en même temps qu'elle écoute, elle lâche le son et revient très vite au solfège : ce sont les mots qui l'intéressent et ceux-ci passent alors un second examen. Et très rapidement la phrase se construit et signifie...*

Ainsi donc, après la phase visuelle, éclat initiateur mais trop contraignant, ce qui entraîne sa rapide disparition, c'est bel et bien une étape acousmatique qui s'instaure,

<sup>30</sup> p. 827.

plus durable, où règne une musique estompée, discrète, sans tapage, le contraire d'une nuisance sonore. Toutefois, pour le poète, et c'est là qu'il se sépare du musicien, survient un troisième stade : celui où abstraction et sémantisme reprennent leur activité. La transition s'opère autour du terme *solfège*, qui signe le retour à la manipulation des axiomes dont l'assemblage des sons est tributaire. Avoir ouï toutes sortes de sons tels qu'ils sont consignés dans le paysage sonore a bel et bien plus d'une fois fourni à Char une *matière-émotion* propice à son travail, ainsi qu'un geste auditif emblématique et fondateur.

Dans son dernier poème<sup>32</sup>, Char murmurerà une fois encore cette *cérémonie* des *nuances*, qui aura été, cette fois-là comme les autres fois, tout autant *épithalame* que *cérémonie des adieux* :

*...je devais, ne devais pas mourir en sourdine ou modifié,  
reconnu des seules paupières de mon amante. Les nuits de  
nouveau sauvage avaient retrouvé l'ardente salive  
communicante, et parfumé son appartenance fiévreuse. Mille  
précautions altérées me conviaient à la plus voluptueuse  
chair qui soit. À nos mains un désir d'outre-destin, quelle  
crainte à nos lèvres demain ?*

PATRICK QUILLIER

Budapest – Toulouse

---

<sup>31</sup> p. 829.

<sup>32</sup> in *Éloge d'une Soupçonnée*, Gallimard, 1988, p. 27.