

COLLOQUE FRANCO-ROUMAIN

Actes des Rencontres de Villecroze
4 au 6 octobre 2001

sous la direction de Claude Viala

Anne Penesco

*De Soupir aux Sept Mélodies de Clément Marot,
les mélodies d'Enesco : une esthétique de la nostalgie*

De *Soupir* aux *Sept Mélodies* de Clément Marot Les mélodies d'Enesco : une esthétique de la nostalgie

Anne Penesco

Les mélodies françaises d'Enesco – représentant une vingtaine de pièces pour voix et piano – forment un très bel ensemble, d'une émotion raffinée. L'intérêt d'Enesco pour le genre de la mélodie française se développe très probablement sous l'influence de Fauré qui est son maître au Conservatoire de Paris à partir de 1894, alors que le jeune Roumain n'a que treize ans. Enesco ne tarde pas à composer ses premières mélodies françaises dont il écrit parfois lui-même les vers.

Dans les trois mélodies de l'opus 4, composées durant son adolescence, on perçoit déjà une personnalité attachante, d'une étonnante maturité. Le *Galop* et *Soupir* sont écrits sur des poèmes de Sully Prudhomme (déjà mis en musique par Duparc, mais Enesco l'ignore) et il trouve en ces textes, de même que dans celui de Jules Lemaître, *Le Désert*, ce vers quoi le porte sa nature profonde : le rêve, la tristesse, l'aspiration à un idéal des plus élevés. Le *Galop* répond aux sollicitations rythmiques du poème, mais de manière beaucoup moins emphatique que chez Duparc, traduisant surtout l'attrait romantique pour un inaccessible ailleurs. Enesco construit sa mélodie en deux séquences : la première exprime l'exaltation d'une fouguese chevauchée dans la nature, dans un tempo plein de vivacité et avec une intensité qui nous mène du forte au fortissimo, puis vient l'évocation métaphorique de la fuite au galop dans l'espace, avec un immense diminuendo qui suit l'évasion du poète dans un monde inconnu, et referme la mélodie sur une mystérieuse nuance quatre fois piano, dans laquelle se dissout le rythme de la chevauchée.

Le *Désert*, en son beau climat somptueux, dépeint à la fois les immensités des sables brûlés par un soleil de plomb, et la solitude pesante et angoissée de l'artiste. Enesco s'est de toute évidence identifié à ce dernier et l'image de ces paysages de dunes a certainement éveillé en lui de profondes résonances car, ainsi que l'a montré le philosophe et poète Lucian Blaga, les paysages ondulés

des plaines de Roumanie ont leur équivalent dans la spiritualité roumaine tissée d'élans et de découragements, et rongée par la nostalgie.

Ces caractéristiques sont évidentes dans la troisième des mélodies de l'opus 4, *Soupir*, qui préfigure déjà, en sa délicate sensibilité et en ses accents douloureux, les *Chansons de Clément Marot* composées dix ans plus tard. La tonalité toute simple d'ut majeur est souvent assombrie de dissonances et de modulations passagères, traduction pudique d'une souffrance née d'un désir de bonheur toujours inassouvi. En des *tempi* tour à tour animés, voire agités, puis de nouveau retenus, la ligne mélodique fait alterner envolées et retombées, soulignant parfois le pathétique du texte par un figuralisme, comme dans l'image des bras tendus se refermant sur le néant, avec une chute d'octave faisant suite à un climax marqué à la fois par la précipitation du mouvement, le renforcement de l'intensité et l'essor de la courbe vocale. Tout en étant étroitement solidaires, la voix et le piano tiennent des propos différents : alors que le chant, mouvant et instable, trahit des émotions contrastées qui se contredisent l'espace d'un instant, la partie de piano, conçue en *ostinato* obsédant, souligne la morne désespérance d'une vie à laquelle les jours qui se succèdent n'apportent que tristesses et amères désillusions, tandis que l'alternance des rythmes pairs et impairs donne l'impression de battements de cœur irréguliers. C'est au piano qu'est confiée l'ultime expression de la douleur du poète, après que les paroles ont fait place à l'indicible : sur sa trame de palpitations inquiètes, le piano greffe un chant instrumental pathétique.

On décèle déjà dans cette mélodie, écrite à l'âge d'à peine dix-sept ans, une prédilection pour les climats poétiques tout à la fois intenses et secrets, pour les *tempi* lents propices au recueillement et aux confidences chuchotées.

Enesco choisit aussi un poète contemporain, aujourd'hui oublié, mais dont les activités furent nombreuses et importantes : il s'agit de Fernand Gregh (1873-1960). Collaborateur de la prestigieuse *Revue blanche* et de la *Revue de Paris*, il fréquente notamment Verlaine, Zola, José-Maria de Heredia, Henri de Régnier, et devient l'ami de Proust. En 1902, il publie le *Manifeste de l'Humanisme*, s'opposant aux esthétiques parnassienne et symboliste pour défendre une poésie plus attentive aux valeurs humaines, où l'on décèle les influences de Victor Hugo et de Verlaine. Adolescent, Fernand Gregh avait obtenu un premier prix de Français au Concours général, sur le sujet « La poésie ne défigure pas, elle transfigure » (tiré d'une phrase de Bersot). Il signera plus tard deux livres sur l'art poétique : *Portrait de la poésie française au*

XIX^e siècle¹ et *Portrait de la poésie moderne de Rimbaud à Valéry*². Proust apprécie sa « poésie ni matérialistement descriptive, ni abstraitement raisonneuse, mais qui en tout dégage, de la forme même, l'esprit individuel et transcendant qu'il y a en chaque chose, en chaque chose de la nature ou de l'homme³ ». Enesco s'intéresse à ce poète sincère et sensible, à ses vers emplis d'émotion où le lyrisme intime se conjugue avec l'évocation vibrante de la nature. Il est aussi attiré par des textes dont les valeurs sonores et les cadences appellent irrésistiblement la musique : fils d'un compositeur qui avait fait ses études au Conservatoire de Paris avant de devenir lui-même professeur et d'épouser l'une de ses élèves, Fernand Gregh est élevé dans une atmosphère musicale, travaillant l'harmonie avec Henri Rabaud (son condisciple au lycée Condorcet) et goûtant tout particulièrement les oeuvres de Fauré. Ses poèmes inspirent à Enesco quatre mélodies : *De la flûte au cor* (1902) ; *Le silence musicien* (1915) ; *L'ombre est bleue* (1916, seconde version en 1936), ces trois mélodies reprenant des poèmes de *La Maison de l'enfance* (1896) ; et *Pluie* (1915), extraite de *La Beauté de vivre* (1900).

Ces oeuvres possèdent un climat sensuel et rêveur, une richesse harmonique remarquable et une écriture qui se fait volontiers chromatique. Par certains de leurs aspects – langages pianistique et harmonique, tendance à l'hétérophonie, tournures vocales proches du récitatif – elles témoignent de recherches très novatrices qui se réaliseront pleinement dans l'opéra *Oedipe*, créé en 1936, après vingt-cinq années d'un labeur assidu.

Dans *Pluie* la tonalité principale de fa mineur est presque constamment brouillée par les altérations et les chromatismes, à l'instar du paysage qui disparaît dans les ténèbres mais, se refusant à la vue, suggère de très baudelairiennes sensations et correspondances de sons et de parfums qui tournent dans l'air du soir, auxquels font écho les voluptueuses harmonies du piano. Écrite à Cracalia, au sein de la campagne moldave, cette mélodie est une sorte de rêverie nocturne à la mélancolie poignante. Une lente et souple cantilène déploie à mi-voix ses lignes sinueuses, insinuant son mélodisme dans la partie de piano qui semble cristalliser le doux chant des gouttes de pluie dont elle reflète les irisations. Les nuances frémissent à tous les états d'âme, lamentation ou effusion, plainte ou méditation, toujours murmurées en une mélodie qui s'estompe dans la pénombre et le silence.

¹ Paris, Librairie Delagrave, 1936.

² *Ibid.*, 1939.

³ Lettre de Proust à Fernand Gregh, 4 juin 1904.

Les *Sept Chansons de Clément Marot* sont antérieures à trois des mélodies de Fernand Gregh, puisqu'elles sont données en première audition à Paris, le 19 décembre 1908, avec le ténor Jean Alchewski (dédicataire de la septième mélodie) et l'auteur au piano. Il s'agit d'une rencontre privilégiée avec un univers poétique qu'Enesco comprend en profondeur. Rappelons tout d'abord les affinités, plus générales mais fondamentales, entre le poète et son musicien. Clément Marot est originaire de Cahors où il vit une enfance heureuse et proche de la nature ; sa langue maternelle, dans tous les sens du terme, est la langue d'Oc, et son départ du Quercy natal, alors qu'il est à peine âgé de dix ans, est vécu comme un véritable déracinement. Il n'oubliera jamais ses origines, et son inspiration en portera l'empreinte, en son mélange de raffinement et de rusticité. Comme Enesco, arraché à ce paradis de l'enfance constitué par une vie familiale heureuse dans un village de Moldavie, Clément Marot – qui traduit et adapte la première églogue des *Bucoliques* de Virgile – a été déchiré entre la tentation de la stabilité paisible d'un Tityre et les éternelles errances d'un Mélibée. C'est à la veine profane de Marot que s'intéresse le musicien, au style de l'élégie amoureuse. Voici les sept poèmes retenus par Enesco ⁴ :

- *Estreines à Anne* (du Second livre des *Épigrammes*, dédié à Anne) ;
- et, extraits de *L'Adolescence clémentine* ⁵ : « Languir me fais sans t'avoir offensée » (chanson) ; « Aux Damoysselles paresseuses d'escrire à leurs amys » (rondeau) ; *De la rose envoyée pour Estreines* (épigramme) ; « Présent présent de couleur de Colombe » (épigramme) ; « Changeons propos, c'est trop chanté d'amours » (chanson) ; *Du confict en douleur* (rondeau).

Le poète reprend à Pétrarque la mélancolie de l'amant délaissé et la ferveur de la dévotion à la dame de ses pensées, dans la tradition de l'amour courtois fondé sur la constance, la loyauté et la fermeté d'âme, où les sentiments purs et élevés sont mêlés de mysticisme. Avec un instinct infailible, Enesco a senti la présence immédiate et sonore de ces poésies, il a su se mettre à leur écoute, s'imprégner de leur respiration, de leur rythme, de leur musique, capter les harmoniques de cet « art d'aymer, faict d'art poétique », puisque tel est le double objet de l'exigeante quête de Clément Marot ⁶ qui, tout comme Enesco, nourrit ses oeuvres de ses expériences et de ses convictions les plus intimes.

⁴ En l'absence de titre, l'incipit figure entre guillemets.

⁵ Nous ne pouvons ici présenter les ordres variés adoptés pour les différentes éditions des oeuvres de Clément Marot. L'on pourra se reporter aux travaux de Gérard Defaux.

⁶ « l'art d'aymer, faict poétique » : cf. vers 400 du *Temple de Cupido* de Clément Marot.

Précisons d'emblée que sa connaissance raffinée de la langue française permet à Enesco de percevoir et de respecter la métrique de ces poèmes. Il conçoit en outre un véritable cycle de mélodies, parfaitement structuré, où les symétries et les éléments d'unité n'excluent pas une nécessaire diversité. D'une mélodie à l'autre, références tonales et modales entretiennent de discrets mais savants rapports, de même que les *tempi*, l'écriture vocale et instrumentale, et les nuances. Chacun des sentiments exprimés est finement caractérisé, et dans ces sept miniatures où prédomine une atmosphère nostalgique qui reçoit des colorations poétiques délicatement différenciées, l'humour (dans la troisième mélodie « Aux Dames paresseuses d'écrire à leurs amis ») et une gaieté toute bachique (dans la sixième mélodie « Changeons propos, c'est trop chanté d'amours »), introduisent des teintes contrastées et complémentaires. Ces pièces ciselées, toutes de sobriété et de concision, où certains accords arpégés, à la manière du luth, posent de légères touches archaisantes, se veulent syllabiques pour mieux nous restituer la pureté du texte, sa grâce rêveuse et triste qu'aucune surcharge ne vient ternir. Le chant émane du texte poétique en une sorte d'arioso : « bien déclamé », indique par exemple Enesco au début de la première mélodie, *Estreines à Anne*. L'ambitus peu étendu (il dépasse rarement l'octave), les intervalles conjoints, ainsi que la quarte (ascendante ou descendante) employée essentiellement en début ou en fin de phrase, restent proches des inflexions parlées. L'on peut d'ailleurs mettre en parallèle l'art vocal d'Enesco dans ce cycle et les conseils que donne Paul Valéry sur la diction des vers : « [...] je pensais qu'il faudrait se fonder sur le chant, se mettre dans l'état du chanteur, accommoder sa voix à la plénitude du son musical, et de là redescendre jusqu'à l'état un peu moins vibrant qui convient aux vers. Il me semblait que ce fût là le seul moyen de préserver l'essence musicale des poèmes⁷ ». Clément Marot se voulait « exempt d'ingratitude », témoignant son admiration à l'égard de ses maîtres, tout en rénovant leur tradition de l'intérieur pour aboutir à sa métamorphose, s'inspirant librement de ses modèles sans se laisser emprisonner, trouvant un équilibre harmonieux entre l'acceptation de l'héritage du passé et la revendication d'une liberté qui devait lui permettre d'atteindre à une expression plus personnelle. Comme lui, Enesco assume ce que lui ont enseigné les compositeurs français, s'inscrivant tout naturellement dans cette glorieuse lignée de mélodistes. On trouve dans le cycle de ces Chansons cet « art de la litote » si bien analysé par André Gide et qui, par-delà les siècles, rejoint l'esthétique de Clément Marot, se livrant et se dérochant tout à la fois : « poète de facilité et de grâce tant singulière, qui toujours laisse un désir

⁷ Valéry, « De la diction des vers » dans *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934, p. 42.

de soy », comme l'a joliment défini Etienne Dolet⁸. Cette apparente simplicité est en effet, chez Marot comme chez Enesco, le fruit d'un long travail. Le poète du XVI^e siècle, afin de ne pas enfler son style⁹, prend déjà, bien avant Verlaine, l'éloquence pour lui tordre le cou, dans son refus de la « parole fardée » et de la « grande levée de Rhétorique », tandis qu'Enesco dissimule, sous la fluidité et la transparence de ses mélodies, un art on ne peut plus complexe. Il superpose souvent deux types différents de mesure au piano et au chant, alterne les chiffrages, réclame un rubato dont le dosage relève de l'infinitésimal. L'écriture harmonique est elle aussi d'un art quintessencié, de même que l'emploi des nuances : le pianissimo et le pianississimo – hérités d'une tradition française qui va de Massenet à Debussy en passant par Fauré – imprègnent tout le cycle, et chacune des mélodies se termine de manière évanescence ; les troisième et sixième mélodies, qui viennent rompre momentanément le climat élégiaque, ne font pas exception à la règle. Cette langue – poétique et musicale – d'une singulière économie de moyens, est faite d'élégance, de clarté et de sensibilité contenue. Dédaigneuse de toute affectation, elle possède une beauté délicate et un lyrisme secret, mais éminemment personnel. Cet art de la discrétion, de l'allusion et du non-dit, d'une pudeur exquise qui ne refuse pas certains accents pathétiques, cette poétique de l'intériorité sont d'une rare authenticité.

Mais, pour Enesco, il ne saurait y avoir d'authenticité sans une expression – aussi impondérable soit-elle – de son âme roumaine. Il faut donc, dans ces *Sept Chansons de Clément Marot*, pour reprendre les termes de Vladimir Jankélévitch, « apprécier à sa juste importance le je-ne-sais-quoi, cette essence invisible comme l'âme, imperceptible comme un parfum subtil¹⁰ ». Enesco a certainement trouvé dans ces poésies l'expression d'une nostalgie ardente et douloureuse qui est proche du *dor* roumain. Les rares mélismes que l'on découvre dans ce recueil sont hautement significatifs. Le plus important forme une enluminure sur le dernier mot de la deuxième mélodie, « Languir me fais sans t'avoir offensée ». Ce groupe ornemental s'apparente à la lamentation

⁸ Etienne Dolet, *Préfaces françaises*, édition de Claude Longeron, Genève, Droz, 1979, XVII, p. 129 (Epître liminaire de l'édition de *La Parfaicte Amye*, 1^{er} juin 1542). Ce texte est cité par Gérard Defaux, *Le Poète en son jardin, étude sur Clément Marot et « l'Adolescence clémentine »*, Paris, Champion, 1996, p. 18.

⁹ Voir Clément Marot, *Oeuvres poétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1996. Edition critique établie par Gérard Defaux, tome I, p. 323. Dans la *Suite de « l'Adolescence clémentine »*, les *Epîtres*, épître XVIII « Au Roy » : « Voilà le poinct principal de ma Lettre. Vous sçavez tout, il n'y fault plus rien mettre ; Rien mettre, las ! Certes, et si feray, En ce faisant, mon stile j'enfleray [...] ».

¹⁰ Voir Jankélévitch, *op. cit.*, tome II, p.39.

funèbre appelée *bocet*, dans laquelle les proches du défunt expriment spontanément leur souffrance. Ici, la spécificité roumaine n'est plus revendiquée avec éclat comme dans le *Poème roumain*, les deux *Rhapsodies roumaines* ou la *Troisième Sonate pour violon et piano* « dans le caractère populaire roumain », dont les titres sont en eux-mêmes explicites. Cette roumanité n'est pas brandie comme un étendard, elle ne se lit qu'en filigrane, elle est mystérieuse, presque insaisissable, irréductible à toute analyse technique et à toute tentative d'explication musicologique.

Les mélodies d'Enesco occupent une place spécifique dans l'histoire de ce genre dont elles sont un magnifique fleuron : nées sous la plume d'un Latin d'Orient venu parfaire son éducation musicale dans notre pays, elles révèlent à quel point il a su assimiler une *ars poetica* profondément française qu'il a fondue, au creuset de sa sensibilité, avec ce trésor inaliénable qu'étaient pour lui les sources populaires roumaines les plus pures. De là, sans doute, cette voix reconnaissable entre toutes, d'une si pénétrante persuasion. À l'instar de Clément Marot confiant à Anne :

« Car ce cueur là, c'est ma richesse vraye ¹¹ ».

Enesco nous offre ici un émouvant *speculum animi*, un miroir de son être qui fait écho à cet admirable vers de Mihai Eminescu :

E sufletu-mi, ce arde de dor nemarginit ¹²

(c'est mon âme, que consume une infinie nostalgie).

¹¹ *Estrennesa a Anne*, cinquième vers.

¹² Extrait du poème *Din strainatate*.

