



HAL
open science

Darius Milhaud, lecteur de La Porte étroite

Éric Lysøe

► **To cite this version:**

Éric Lysøe. Darius Milhaud, lecteur de La Porte étroite. Gide ou l'art de la fugue, Classiques Garnier, p.103-133., 2017, Bibliothèque gidienne, 978-2-406-06455-8. 10.15122/isbn.978-2-406-06455-8.p.0103 . halshs-02354597

HAL Id: halshs-02354597

<https://shs.hal.science/halshs-02354597>

Submitted on 7 Nov 2019

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.

Darius Milhaud, lecteur de *La Porte étroite*

Éric LYSØE

En 1913, à l'époque où, sous le titre d'*Alissa*, il met pour la première fois en musique *La Porte étroite*, Darius Milhaud a tout juste 21 ans. Claudel écrit alors à Gide :

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, de virilité, ce qui est rare chez les musiciens d'aujourd'hui¹.

À travers ces quelques éléments de présentation, on saisit d'emblée tout ce qui peut alors séparer le compositeur du romancier, notamment sur un sujet comme celui de *La Porte étroite*. Non seulement Darius Milhaud s'oppose à l'écrivain par sa jeunesse et par sa fougue, mais il se met au service d'une foi profondément enracinée dans la culture israélite – foi qui ne peut que trancher sur celle que saurait exprimer, avec plus d'austérité et sans doute plus d'inquiétude, un écrivain de tradition protestante. Outre que Milhaud est un juif croyant – il le sera jusqu'à la fin –, sa musique vocale, notamment en ces vertes années, est profondément influencée par la liturgie du peuple élu. En 1916, il met en musique huit *Poèmes juifs* pour voix et piano et neuf ans plus tard six *Chants populaires hébraïques* et surtout, *Esther de Carpentras*, divertissement sous-titré *Carnaval hébraïque* et destiné à la fête de Pourim. En 1926, il compose l'*Hymne de Sion* et *Israël est vivant*, sur des paroles d'Albert Cohen, puis, l'année suivante, trois *Prières journalières à l'usage des juifs du Comtat venaisin*. En 1928 enfin, il achève sa *Cantate pour louer le Seigneur*, fondée sur les Psaumes 117, 121, 123 et 150. Bref, entre 1913, année où il met au point la première partition d'*Alissa*, et 1931, année où il en donne la version définitive révisée, il ne cesse de reprendre des textes ou des mélodies juives.

Sans doute peut-on donner raison à Anne L. Patterson, lorsqu'elle estime que le tempérament de Milhaud est plus latin, méditerranéen même, que réellement israélite. Dans un essai inédit, rédigé aux alentours de 1945 et intitulé « The Problem of Jewish Music », le compositeur lui-même le reconnaît volontiers :

J'ai étudié à fond la liturgie des juifs provençaux et l'ai utilisée dans certaines de mes œuvres à caractère juif ou religieux. Mais toutes les caractéristiques de ma musique sont françaises et méditerranéennes, et même plus précisément latines. Mon âme de Français du midi se sent à l'aise dans n'importe quelle atmosphère latine².

1 Paul Claudel – André Gide, *Correspondance 1899-1926*, Robert Mallet éd., Paris, Gallimard, 1949, p. 212, Lettre du 9 octobre 1913.

2 Je traduis. Cité par Anne L. Patterson, *The Solo Songs of Darius Milhaud. A Historical and Analytical Contribution to the*

Quelques années plus tôt d'ailleurs, dans une autre conférence inédite, en langue française cette fois, Milhaud avait vanté les « claires mélodies que chantent sur leurs galoubets les tambourinaires au rythme soutenu et monotone des tambourins, rythme aussi régulier et vital que celui du sang qui bat dans nos artères »³.

Mais ce n'est là sans doute qu'une différence de plus à l'égard d'André Gide et l'on comprend que celui-ci écrive dans son *Journal*, à la date du 28 septembre 1915 :

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.⁴

Si l'écrivain a bien peu apprécié les arpegges impressionnistes du poème du *Gitanjali*, on peut supposer qu'il ait reçu *Alissa* de façon moins enthousiaste encore. Milhaud ne s'en cache pas, lui qui note dans son autobiographie :

Je ne pense pas qu'*Alissa* (la Suite que j'avais extraite de *La Porte étroite*) 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.⁵ »

Pour autant peut-on estimer que le musicien ait été un lecteur partiel, voire partial de *La Porte étroite* ? La thèse s'est imposée chez les musicologues. Ainsi, Barbara L. Kelly écrit-elle dans l'important essai qu'elle a consacré au compositeur aixois :

Milhaud élabore sa propre structure à partir des passages qu'il sélectionne dans *La Porte étroite* de Gide. La forme qui en résulte diffère considérablement de l'original gidien.⁶

Le présent article se fixe au contraire comme but de faire apprécier la finesse de la lecture « intuitive » qu'a menée le compositeur. Milhaud ne pouvait certes, dans un cycle de mélodies, reprendre l'ensemble du roman, mais il n'en fournit pas moins une interprétation empathique et subtile de l'œuvre. Voilà bien ce que démontrent non seulement la structure du « cycle » de mélodies – puisque c'est à cette forme qu'on rattache le plus souvent *Alissa* –, mais encore le traitement musical exceptionnel que le compositeur fait du lexique de Gide ; deux caractéristiques fortes qui permettent de mesurer à quel point la musique de Milhaud peut être entendue comme une interprétation subtile des structures profondes de *La Porte étroite*.

Curriculum of the College Voice Studio, Thèse inédite, Université de Floride, 1989, p. 37 : « I have studied very deeply the liturgy of the Provençal Jews and use it in some work of Jewish or religious character. But all the characteristics of my music are French and mediterranean, or even more accurately, Latin.[...] My Southern French soul feels at ease in any Latin atmosphere ».

3 « La Musique en Provence », conférence présentée à la « Fédération régionaliste », 1938, Archives Milhaud, p. 10. Voir dans le même esprit, « La Musique méditerranéenne », Alger, 1934, archives Milhaud ; cité par Barbara L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud, 1912-1939*, Hants, Ashgate, 2002,

4 André Gide, *Journal*, éd. d'Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1996, p. 891.

5 Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987, p. 43.

6 Je traduis. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud, op. cit.*, p. 110 : « Milhaud built his own structure from selected passages of Gide's *La Porte étroite*. The resulting shape [...] differs considerably from the Gide original ».

Alissa et La Porte étroite, deux édifices parallèles

Commençons donc par l'examen de ces deux édifices jumeaux : *La Porte étroite* et *Alissa*. En écho aux propos de Barbara L. Kelly, Pierre Cortot, auteur d'une thèse remarquable sur *Darius Milhaud et les poètes*, fait état de façon très exagérée des libertés qu'aurait prises le compositeur à l'égard du texte. Il écrit par exemple :

... 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 » de *La Porte étroite*. Rappelons à ce propos une des approches à peu près constantes du texte de Milhaud. Le travail de création musicale s'accompagne la plupart du temps d'une recomposition de l'ensemble des textes. L'ordre des fragments peut se trouver profondément modifié [...]. Dans la « suite » d'*Alissa*, la tâche du musicien se trouve encore compliquée par l'emprunt des textes à une œuvre romanesque – donc narrative.⁷

Or il est clair que Darius Milhaud tout en transformant, c'est vrai, le roman en drame poétique, suit avec une fidélité remarquable le fil du récit gidien et, ce faisant, poursuit un projet qui n'est pas si éloigné de celui du romancier.

La remarque fondamentale que formule Barbara L. Kelly et que reprend implicitement Pierre Cortot concerne la première pièce du cycle :

Un bon exemple, écrit Barbara L. Kelly, à propos de ce morceau et des modifications que fait subir le compositeur au texte original, est la décision que prend Milhaud de commencer son cycle de mélodies par la citation biblique [...] paraphrasée par Gide. [...] Le passage fonctionne différemment dans le roman de Gide. Bien qu'il intitule son œuvre *La Porte étroite*, la citation biblique n'est pas placée au début du récit. C'est bien le pasteur qui en fait lecture durant son sermon, lors d'un office religieux auquel assistent Jérôme, Alissa et leurs familles. Jérôme, frappé par ces mots, se convainc de figurer parmi ceux qui trouvent la porte étroite afin d'être digne d'Alissa. En plaçant ce passage au premier plan, Milhaud déplace la référence de Jérôme à Alissa.⁸

Certes, on y reviendra, Milhaud privilégie de façon évidente le personnage féminin. Mais ce choix est sans conséquence immédiate sur la structure même de l'œuvre, entendue comme séquence chronologique. Ce premier emprunt de Milhaud au texte de Gide se trouve dans le chapitre inaugural du roman. Il ne bouleverse donc en rien l'ordre des fragments utilisés par le compositeur, puisque les passages repris par la suite appartiennent tous aux chapitres suivants.

Par ailleurs, ce fragment remplit une triple fonction. Il renvoie tout d'abord au titre de Gide – qui n'est pas celui de la partition. Il fait en outre écho à l'épigraphe du roman, lequel renvoie le lecteur

⁷ Thèse inédite soutenue à l'EHESS le 15 mars 2003, p. 280.

⁸ Je traduis. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud, 1912-1939, op. cit.*, p. 110 : « A case point is Milhaud's decision to begin the song-cycle with the biblical quotation [...] paraphrased by Gide. [...] The passage functions differently in Gide's book. Although he names his work *The Narrow Door*, the biblical quotation does not begin the story. rather the pastor quotes it during his sermon at a service attended by Jérôme, Alissa and their families. Jérôme is struck by these words, resolving to be among those who find the narrow door in order to be worthy of Alissa. In foregrounding this passage, Milhaud shifts the reference from Jérôme to Alissa. »

au début de la citation biblique. Ainsi, et contrairement à ce que prétend Barbara L. Kelly, cet air inaugural reprend les premiers mots du texte : le titre et l'exergue. Bien plus, et c'est là sa troisième fonction, il légitime le mouvement d'ensemble qui donne à la fois au roman et à la composition musicale tout leur dynamisme. Il justifie la suprématie du personnage féminin. Dans son *Journal*, en date du 7 novembre 1909, Gide soulignait déjà à quel point la prose d'Alissa l'emportait sur celle de Jérôme :

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.⁹

Dès avant cette prise de conscience d'ailleurs, le roman signifiait cette prééminence d'Alissa par sa structure même. Le chapitre V et à un moindre degré les deux suivants font alterner les lettres d'Alissa et la prose de Jérôme, simulant de la sorte une lutte entre deux instances narratives. Puis après le chapitre VIII où l'on apprend la mort d'Alissa, le narrateur premier s'efface entièrement pour céder la place à la jeune mystique, encore vivante à travers les pages de son journal. Jérôme ne reprendra la parole que pour un bref épilogue. On verra dans un instant comment Darius Milhaud retranscrit cette dynamique qui vise à mettre progressivement en valeur les « amandes » du texte. On se contentera de souligner ici que le choix de ce premier extrait est tout à fait capital, en ce qu'il légitime la décision du compositeur non seulement de ne pas reprendre comme titre celui de roman, mais encore de confier toutes les parties vocales à une seule voix de mezzo-soprano. L'idée en effet n'allait pas de soi. Lorsqu'il fit part à son ami Armand Lunel de son projet de mettre en musique *La Porte étroite*, Milhaud tint des propos à peu près identiques à ceux de Gide trois ans plus tôt :

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...*¹⁰

Or le sermon qu'évoque le narrateur dans le chapitre inaugural de *La Porte étroite* – et dont Milhaud emprunte les éléments textuels de sa première pièce est précédé d'une remarque que le compositeur a dû trouver particulièrement frappante, une remarque qui explique finalement les choix opérés dans la partition et annonce en quelque sorte la lutte entre les instances narratives, telle qu'elle opère chez Gide :

Alissa se tenait à quelques places devant moi. Je voyais de profil son visage ; je la regardai fixement, avec un tel oubli de moi qu'il me semblait que j'entendais à travers elle ces mots que j'écoutais éperdument.¹¹

9 André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 612.

10 Cité par Pierre Cortot, *op. cit.*, p. 275.

11 André Gide, *La Porte étroite*, in *Romans et récits*, éd. de Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, p. 820.

Alissa apparaît donc d'emblée comme un *porte-parole*. Elle semble être en mesure de relayer aussi bien le discours sacré que le discours profane. Assumer les propos de Jérôme comme s'ils étaient les siens lui est donc parfaitement naturel.

Le choix du texte de la première pièce relève ainsi d'une totale logique¹². Mais qu'en est-il de la suite ? Un relevé des sondages – j'entends ce mot dans le sens que lui donnent les scientifiques – un relevé des sondages que pratique Milhaud montre à quel point le jeune compositeur s'est efforcé de suivre le texte dans le détail de son développement. En 1913, notamment, sa volonté de « coller » à la progression sinon narrative du moins psychologique de l'ensemble est manifeste en ce qu'il emprunte à chacun des chapitres du roman – à l'exception du chapitre IV (voir ci-dessous, Tableau I).

Tableau I : Prélèvements textuels effectués par Darius Milhaud en 1913

Pièces composant <i>Alissa</i>	Localisation du texte dans <i>La Porte étroite</i>
I – Jérôme	Ch. I – « Efforcez-vous d'entrer... »
II – Jérôme et Alissa	Ch. II (début) – « Elle devint tout à coup très grave... »
III – Jérôme et Alissa	Ch. II (fin) – « J'ai fait un triste rêve... »
IV – Lettre d'Alissa	Ch. III (début) – « Mon cher Jérôme, / J'ai beaucoup réfléchi... »
V – Jérôme et Alissa	Ch. III (milieu) – « C'est ta lettre qui m'a fait revenir... »
VI – Lettres d'Alissa	
1)	Ch. V (début) – « Ici rien n'est changé. »
2)	Ch. V (suite) – « Non, n'écourte pas ton voyage »
3)	Ch. V (suite) – « Je lisais hier ces paroles »
3)	Ch. V (milieu) – « La crainte de t'inquiéter »
4)	Ch. V (milieu, suite de la lettre) – « Je vais un peu... »
5)	Ch. V (fin, avant-dernière lettre) : « À mesure que le jour... »
6)	Ch. V (fin, dernière lettre du chapitre)
VII – Prélude et Lettre d'Alissa	Ch. VI – « Mon ami quel triste revoir »
VIII – Jérôme et Alissa	Ch. VII – « Je parlais lentement, les yeux sur elle »
IX Lettre d'Alissa	Ch. VII (suite) – « That Strain again... »
X	Ch. VIII – « Non mon ami il n'est plus temps »
XI Journal d'Alissa	
1)	Dernier cahier, 17-21 septembre
2)	27 septembre
3)	3 octobre
4)	5 octobre
5)	12-16 octobre

On comprend que le compositeur ait écarté le chapitre IV de sa mise en musique. Il s'agit en effet de pages centrées sur le désespoir amoureux de Juliette, la sœur d'Alissa, pages qui auraient obligé Milhaud à toute une série de développements secondaires que la seule voix d'Alissa ne pouvait plus porter. Ce renoncement traduit très certainement un choix du compositeur : celui

12 D'autant que le texte de Gide fait la part belle aux mécanismes de substitution. Voir *infra*, note 31.

d'écarter tout le romanesque – un romanesque que Gide a voulu un peu ridicule dans ce qui reste avant tout une « sottie ». Ces scènes qui auraient sans doute eu leur place dans un opéra ne pouvaient être retenues pour un cycle de mélodies où elles n'auraient fait qu'ajouter de la confusion à la ligne épurée que le musicien veut donner à sa composition.

Y a-t-il là pour autant trahison du roman de Gide ? On peut en douter. Car le travail de clarification se poursuit dans la révision que fait subir Milhaud à sa partition en 1931. Le compositeur saisit alors que c'est un mouvement général qu'il doit rendre de façon musicale et qu'à ce titre il importe peu de reprendre des extraits de (presque) chaque chapitre. Le nombre d'emprunts qu'il a faits au chapitre V va l'inciter à rendre plus nerveuse la progression de l'ouvrage. Il constate que les sections VII, VIII, IX et X de la partition originelle n'apportent rien de très neuf à l'ensemble. Elles reprennent par leurs tonalités (littéraires) des éléments des parties II, III, IV et V et font très largement – trop largement – appel au personnage de Jérôme. Mais surtout elles interrompent la progression que la version de 1931 établit nettement en trois actes : *Dialogues de Jérôme et Alissa*, *Lettres d'Alissa*, *Journal d'Alissa*, soit exactement les trois temps que le compositeur évoquait avec Armand Lunel : *Paroles d'Alissa*, *Lettres d'Alissa*, *Journal d'Alissa* (voir ci-dessous, Tableau II).

Tableau II : Prélèvements textuels effectués par Darius Milhaud en 1931

Pièces composant <i>Alissa</i> (durée)	Localisation du texte dans <i>La Porte étroite</i>
I – Jérôme (1:28)	Ch. I – « Efforcez-vous d'entrer... »
II – Jérôme et Alissa (2:19)	Ch. II (début) – « Elle devint tout à coup très grave... »
III – Jérôme et Alissa (3:31)	Ch. II (fin) – « J'ai fait un triste rêve... »
IV – Lettre d'Alissa (1:42)	Ch. III (début) – « Mon cher Jérôme, J'ai beaucoup réfléchi... »
V – Jérôme et Alissa (1:54)	Ch. III (milieu) – « C'est ta lettre qui m'a fait revenir... »
VI – Lettres d'Alissa 1) 2 :55 2) 1 :37 3) 2 :00 4) 0 :31 5) 1 :15 6) 0 :59	Ch. V « Ici rien n'est changé. Ch. V (suite) – « Non, n'écourte pas ton voyage » Ch. V (fin) – « La crainte de t'inquiéter » Ch. V (fin, suite de la lettre) – « Je vais un peu... » Ch. V (fin, avant-dernière lettre) : « À mesure que le jour... » Ch. V (fin, dernière lettre du chapitre)
VII – Prélude 3 :06	Piano seul
XI Journal d'Alissa 1) 1:54 2) 1:27 3) 1:29 4) 1:12 5) 2:43	Dernier cahier, 17-21 septembre 27 septembre 3 octobre 5 octobre 12-16 octobre

Ainsi recomposée, la partition se construit sur un double mouvement complémentaire : l'importance progressive prise par le personnage féminin et la disparition parallèle du masculin.

Alors que dans le premier acte, le narrateur-protagoniste intervient directement, dans le deuxième il n'est présent que comme un destinataire, un « tu » auquel s'adresse Alissa. Dans le « Journal » enfin, il n'apparaît plus que comme un « il » lointain, l'interlocuteur de la jeune mystique étant cette fois l'Éternel :

Mon Dieu, vous savez bien que j'ai besoin de lui pour vous aimer. Mon Dieu, donnez-le-moi, afin que je vous donne mon cœur. Mon Dieu, faites-le-moi revoir seulement !¹³

Seule l'avant-dernière phrase mise en musique par Milhaud fait revenir Jérôme sur le devant de la scène. Le protagoniste réapparaît en tant qu'interlocuteur privilégié d'Alissa, laquelle lance soudain du fin fond de sa retraite : « Jérôme, je voudrais t'enseigner la joie parfaite.¹⁴ » Ce passage *a capella* – le seul de la partition – témoigne cependant avant tout du complet isolement de la jeune femme. Le « tu » aimé n'est pas moins absent que le Dieu caché de la morale protestante. La phrase vient ainsi, comme le voulait Gide, jeter le doute sur la sanctification d'Alissa. Après un bref intermède instrumental en effet, cette « joie parfaite » de la vie en Dieu se trouve niée par les derniers mots d'Alissa – c'est aussi, chez Gide, la dernière phrase que nous pourrions lire dans le « Journal »¹⁵ :

Lent ♩ = 56

Alissa, extrait 1

¹³ *La Porte étroite*, op. cit., p. 901 et *Alissa*, Paris, Heugel, 1947, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 906 et 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 906 et 46.

L'expérience mystique n'est-elle pas illusoire ? C'est ce doute que Darius Milhaud, tout croyant qu'il soit, retranscrit dans la partition, donnant ainsi un caractère déchirant aux dernières mesures de son ouvrage et retrouvant par ce biais très exactement l'inspiration de Gide.

Le « Prélude » et ses effets

Le « Prélude », qui ne se composait que de quelques mesures dans la version de 1913, change dès lors totalement de nature. Confié au seul piano – et annonçant par contraste le passage a capella –, il augure désormais, dans la version de 1931, de cet isolement qu'Alissa prend pour une fusion avec Dieu. Car si cette pièce « prélude » au destin de l'héroïne, elle se présente plutôt comme un nocturne. Au XVIII^e siècle on le sait, les pièces portant ce titre étaient des compositions orchestrales, destinées à faire ressentir les délices d'une fête et à permettre à chacun d'éprouver les dimensions de l'espace noyé dans les ténèbres¹⁶. Avec les compositeurs romantiques, le nocturne change totalement d'allure. Il devient une pièce intimiste et le plus souvent mélancolique, exécuté par un interprète seul et chargé de faire ressentir à son auditoire toute la mélancolie de la nuit. Son principe de base consiste très souvent à faire entendre des triolets de croches à la main gauche, tandis qu'à la main droite se déploie une mélodie langoureuse, un chant très simple, que vient parfois troubler un rythme inattendu de marche. C'est ainsi que se présente le 10^e *Nocturne* de John Field :



John Field, *Nocturne* n°10 en Mi mineur, incipit.

Darius Milhaud reprend très exactement ce principe. La main gauche reproduit un motif obstiné de croches, sur une pédale de Fa, dans un premier temps (voir extrait 2 ci-dessous), puis sur un Fa # et enfin sur un Do #. Parallèlement, le legato sur les 4 dernières croches de chaque mesure, donne l'impression d'une superposition conforme à la tradition inaugurée par Field : le procédé suggère en

16 Le *Notturmo* en Ré majeur de Mozart (K. 286) fait par exemple entendre 4 petits orchestres en écho.

effet qu'une mesure binaire à 3/4 sert de soubassement à une mélodie, elle, nettement ternaire, en 6/8 :

Modéré ♩ = 100

Piano *p*

Alissa, extrait 2

Dans la séquence conclusive du morceau, le compositeur n'oublie pas qu'un rythme de marche, clairement binaire, venait par instant contredire, chez Field comme chez Chopin, le flot continu des groupes ternaires de croches. C'est bien en tout cas ce rythme qui apparaît dans les dernières mesures de son « Prélude », écrites, explicitement cette fois, en 3/4 :

Très lent ♩ = 84

Piano *pp* *ppp*

Alissa, extrait 3

Si de la sorte le compositeur fait appel aux matériaux conventionnels du nocturne, c'est bien pour annoncer le changement qui va opérer par la suite, et mettre notamment l'accent sur la solitude d'Alissa. Ne l'oublions pas, c'est l'adjectif « seule » qui est le dernier mot du texte chanté comme du « Journal ». Le nocturne romantique est bien la production musicale d'un solitaire, perdu dans l'immensité de la nuit. Or c'est précisément cet état d'âme, bercé par la mélancolie amoureuse, qui transparaît dans le troisième fragment du « Journal d'Alissa » :

Tout s'est éteint. Hélas ! il s'est échappé d'entre mes bras, comme une ombre. Il était là ! Il était là ! Je le sens encore. Je l'appelle. Mes mains, mes lèvres le cherchent en vain dans la nuit...¹⁷

Notons enfin que ce « Prélude » est le lieu d'un transfert capital. Dans la première pièce, l'entrée en scène de Jérôme après la citation biblique était ponctuée par un motif arpégé caractéristique :

¹⁷ *La Porte étroite*, op. cit., p. 903, *Alissa*, op. cit., p. 41-42.

Grave ♩ = 72

Chant
il en est peu qui les trou - vent Il en est peu

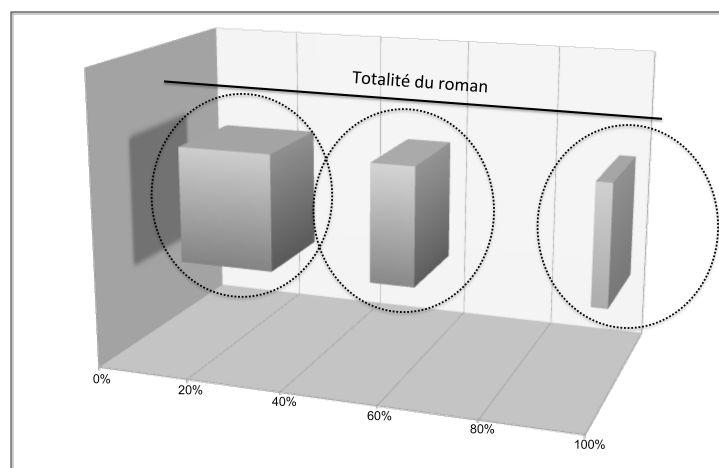
Piano
p *pp*

Ch.
Je se - rais de ceux - là

Pno

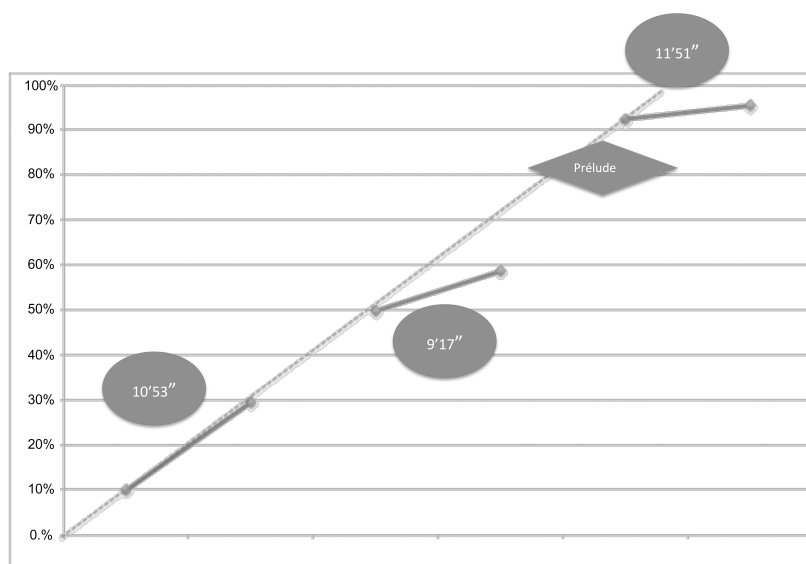
Alissa, extrait 4

Ce motif réapparaît à la fin de l'œuvre (voir extrait 1), non plus sur un Fa #, mais transposé sur un Do, et attribué à Alissa la solitaire. Il traduit clairement la substitution qui s'est opérée du narrateur vers la jeune femme et vient conclure très logiquement le cycle. Or la fin du « Prélude » reprend en l'altérant ce même motif (voir ci-dessus, extrait 3). Darius Milhaud fait donc bien plus qu'isoler des fragments textuels sans leur faire subir d'autres modifications que quelques rares coupes. Il retient les « amandes » du texte, un texte qu'il sonde d'une façon très particulière. Il faut noter en effet que les emplacements de ces fragments, pour n'être pas distribués régulièrement, rendent compte une fois de plus du dynamisme interne de l'ensemble du roman. Le graphique ci-dessous (voir Graphique I) montre que Darius Milhaud emprunte tout d'abord les 5 premières pièces (à gauche) au début du roman, et plus précisément aux trois premiers chapitres. Une seconde série d'emprunts (au centre) est constituée par la 6^e pièce, « Lettres d'Alissa (fragments) » qui trouve sa matière dans six extraits, très rapprochés du chapitre 5. Quant au dernier ensemble, figuré ici à droite, il est composé des 5 extraits formant la 8^e pièce, 5 extraits plus rapprochés encore dans le « Journal d'Alissa ». Bref, non seulement le cycle conduit à privilégier comme chez Gide le personnage féminin, mais il se concentre progressivement sur l'amande exquise entre toutes que forment les derniers mots d'Alissa.



Graphique I

Un second graphique (voir ci-dessous Graphique II) révèle alors qu'une loi de proportion rigoureuse (figurée par la ligne pointillée $y = 10x$) régit l'ensemble de ces « prélèvements ». Darius Milhaud écrit 5 pièces dont le texte est emprunté au premier tiers du roman, puis une pièce composée de 6 mouvements empruntée au centre, enfin une pièce composée de 5 mouvements (mais précédée d'un prélude instrumental) empruntée à la fin du récit. Le premier « acte » s'ouvre ainsi sur un fragment situé dans les premiers 10 % du texte, le deuxième commence aux alentours de 50 % et le troisième dans les derniers 10 % du roman. Tout en se distribuant avec cet étonnant équilibre, la composition organise sa matière sonore de façon parfaitement égale puisque, si l'on intègre le « Prélude » à la 8^e pièce on obtient les durées suivantes : 10'53'', 9'17'' et 11'51''. En un mot, toute la dynamique de l'œuvre musicale sert à mettre en valeur les ultimes paroles d'Alissa.



Graphique II

Les trois actes qu'on a pu repérer dans la partition correspondent exactement à la dramaturgie du roman. À mesure que la musique progresse, elle révèle un processus d'intériorisation dont le compositeur est évidemment allé chercher l'origine dans le texte. Parallèlement, Milhaud structure sa suite sur le principe des cycles de lieder les mieux achevés. Maurice J. E. Brown a démontré que Schubert avait organisé les vingt pièces de sa *Belle Meunière* selon les 5 actes de la tragédie classique¹⁸. Darius Milhaud ne fait pas autre chose, même si, plus modestement – Gide ne parle-t-il pas de « sotie » ? – il organise l'ensemble de l'ouvrage selon un découpage en trois actes.

Le traitement musical du lexique gidien

Darius Milhaud toutefois n'est pas seulement sensible à l'architecture d'ensemble de *La Porte étroite*. Il accorde un soin tout particulier au traitement du lexique gidien. Même s'il ne s'agit pour l'essentiel que de mots outils, il est frappant de constater que les 5 formes les plus utilisées dans les deux œuvres sont rigoureusement identiques :

Tableau III : Les cinq premières formes de *La Porte étroite* et d'*Alissa*

<i>La porte étroite</i>			<i>Alissa</i>		
forme	occurrences	%	forme	occurrences	%
de	1405	34,6	je	82	52,1
je	1263	31,1	que	53	33,7
que	955	23,5	de	49	31,1
a	954	23,5	la	38	24,1
la	790	19,5	a	33	21,0

De façon semblable, les pronoms privilégiés par les deux auteurs – « je », « tu », « nous » – sont analogues. On note en outre fort peu de différence entre les mots-clefs de *La Porte étroite* et ceux d'*Alissa* (voir ci-dessous Tableau IV). Si l'on élimine du texte de Gide les quelques termes faisant référence au contexte familial et romanesque de la « sotie » – « Juliette », « Abel », « tante », « oncle » –, on constate, comme le montre ce tableau que sur les 25 mots-clefs de *La Porte étroite*, 18 figurent également parmi les 25 premiers des mots-clefs d'*Alissa*, ce qui porte la congruence des deux textes à 72 %, résultat parfaitement remarquable.

18 *The New Grove Schubert*, New York, W.W. Norton & Co., 1983.

Tableau IV : Les vingt-cinq mots-clefs La Porte étroite et d'Alissa¹⁹

La Porte étroite			Alissa		
formes	occurrences	%	formes	occurrences	%
Alissa	190	4,7	Alissa	10	6,3
jour(s)	98	2,4	Dieu	9	5,7
amour	76	1,9	vie	9	5,7
Jerôme	76	1,9	cœur	8	5,1
cœur	67	1,7	Jerôme	7	4,4
Dieu	60	1,5	jour(s)	6	3,8
lettre	58	1,4	matin	5	3,2
temps	55	1,4	nuît	5	3,2
soir	54	1,3	revoir	5	3,2
mère	53	1,3	jardin	4	2,5
présent	53	1,3	mort	4	2,5
aime(r)	52	1,3	amour	3	1,9
vie	46	1,1	lettre	3	1,9
bonheur	44	1,1	paroles	3	1,9
doute	44	1,1	porte	3	1,9
joie	44	1,1	prière	3	1,9
jardin	43	1,1	rêve	3	1,9
porte	43	1,1	temps	3	1,9
enfant	42	1,0	aime(r)	2	1,3
âme	37	0,9	âme	2	1,3
matin	37	0,9	attente	2	1,3
chambre	36	0,9	joie	2	1,3
mal	36	0,9	mal	2	1,3
revoir	36	0,9	lèvre(s)	2	1,3
instant	34	0,8	présent	2	1,3

19 Les caractères en gras font apparaître les spécificités de chaque lexique. Ces différences rendent compte des fréquences. Milhaud n'introduit aucun terme qui n'apparaisse pas chez Gide, mais il lui arrive de donner à certains d'entre eux une prépondérance qui n'est pas celle du texte original, celui-ci recourant plus volontiers à d'autres termes. C'est le cas par exemple de « soir » chez Gide, et de « nuit » chez Milhaud, mais encore de « mère » chez Gide, qui ne compte qu'une occurrence chez Milhaud, ou encore de « paroles » chez ce dernier, proportionnellement plus présent que chez Gide.

Mais il y a plus, car le traitement musical de certains de ces mots-clefs est proprement étonnant. Ainsi en va-t-il des 9 occurrences de « Dieu ». Dans le texte mis au point par le compositeur, le mot apparaît dans la 2^e pièce au terme du premier dialogue entre les deux protagonistes. C'est le moment où, rapportant une discussion avec son père, Alissa rappelle à Jérôme qu'il n'est pas dépourvu de soutien dans la vie, puisqu'il a encore sa mère. Le héros se récrie, affirmant que « ce n'est pas la même chose ». La jeune femme alors ironise. « N'es-tu pas assez fort pour marcher seul ? » demande-t-elle, avant d'ajouter : « c'est tout seul que chacun de nous doit gagner Dieu » :

Alissa, extrait 5

La voix combinée à l'accord de Fa # en quintes « creuses » réorganise le matériel mélodique du motif arpégé qui annonçait comme on l'a vu (voir extrait 4) la vocation de Jérôme : Fa #, Do #, Sol #, Ré #, Do #. Le passage obéit donc tout à la fois à une logique musicale et narrative. Mais parallèlement, il assigne au vocable « Dieu » une note particulière, le Do #, ce que souligne l'accompagnement qui conclut sur le même Do #, soutenu cette fois encore par un accord de Fa # – celui-ci étant toutefois plein, mais précédé là aussi par les mêmes notes obsédantes présentées sous la forme d'une suite de quintes : Ré #, Sol #, Do #.

Le motif est d'autant plus important qu'il ne résonne pas seulement comme par sympathie avec la résolution de Jérôme telle que celle-ci se présente dans le premier morceau : « je serai de ceux-là », portée, là aussi, par un Do # (voir extrait 4). Il est annoncé quelques mesures plus haut par un autre Do # accompagné lui aussi par un accord de Ré # mineur, et associé à la série de quintes, renversées sous forme de quartes. Or ce Do # est chanté sur le mot « Vie », une vie majuscule qui renvoie évidemment à la Vie en Jésus Christ et annonce donc manifestement le Do # de Dieu. Ainsi préparé, le Do # « divin » prend donc toute sa force.

Grave $\text{♩} = 72$

Chant

Piano

p

et res-se - rée la voix qui con - dui - sent à la Vie et

Alissa, extrait 6

Nous sommes alors dans la 1^{re} partie du drame en 3 actes. Et l'on ne sera pas surpris de découvrir que la 2^e occurrence du mot « Dieu » se trouve située dans l'acte II, dans le premier fragment des « Lettres d'Alissa ». Plus étonnant toutefois est le fait que le mot se trouve là aussi chanté sur un Do #, tandis que l'accompagnement fait entendre – entre autres – le Ré # ainsi que le Fa # et le Sol # devenus les quintes de deux accords superposés : Si et Do # :

$\text{♩} = 63$

Chant

Piano

p

pp

pen - sais Mer - ci mon Dieu

Alissa, extrait 7

Mais la suite est plus frappante encore. Conformément à la logique de concentration progressive qui régit toute l'œuvre, les sept autres occurrences se trouvent rassemblées dans le troisième acte du cycle. Six d'entre elles sont regroupées dans la première pièce du « Journal d'Alissa », et traduisent ainsi la progression psychologique qui s'est effectuée depuis le « merci mon Dieu » de la pièce précédemment évoquée, laquelle se trouvait, elle aussi, placée en position inaugurale, en tant que premier fragment des « Lettres d'Alissa ». Mais nous sommes à présent dans l'acte III. Que de chemin parcouru depuis le début de l'Acte II ! Les remerciements ne sont plus de mise. C'est un véritable drame qui se met en œuvre sur un accompagnement aux allures de boogie-woogie. Vous l'avez sans doute remarqué, le Do # « divin » sert visiblement d'horizon et de point de fuite à la mélodie qui semble tourner autour de ce pivot sans réussir à s'y fixer. À la main gauche, un motif obstiné en Fa mineur soutient l'apparition d'un premier « Mon Dieu », placé très logiquement sur un Fa, puis d'un second sur Do, la dominante. Une brusque modulation en Fa # mineur permet enfin l'apparition du Do # « divin » pour la troisième occurrence du syntagme. Mais la voix n'a pas

le loisir de s’y reposer. Alors que les deux premiers appels au divin s’espaçaient de 4 en 4 mesures, cette troisième supplique cède la place, deux mesures plus loin à une quatrième occurrence du syntagme un demi-ton plus haut, sur le Ré. Il faut ensuite attendre huit mesures pour que résonne le cinquième « Mon Dieu », et 8 mesures encore pour le sixième, tous deux sur Mi b. Le Do # réconfortant du premier acte de la tragédie, ne correspond plus qu’à un bref passage, situé au milieu du texte – la 3^e occurrence sur 6 –, et tendu tout entier vers le Mi b. C’est d’ailleurs sur un Ré #, l’équivalent enharmonique du Mi b que s’achève ce premier fragment du « Journal ». Mais ce n’est plus alors de Dieu qu’il s’agit, mais du délirant souhait du *cœur* d’Alissa :



Alissa, extrait 8

Quelques équivalents du signifiant divin confirment ce mouvement autour d’un Do # sans cesse fuyant. « Je ne donnerai plus qu’à Vous », lance Alissa. Et le « Vous » majuscule est tout naturellement entonné sur un Do #. Mais là encore, la note « divine » est presque aussitôt effacée par une « vie » minuscule, chantée sur un Do \flat ²⁰. Cette « vie » s’oppose clairement à la « Vie » majuscule qu’on avait pu rencontrer dans la première pièce de l’œuvre, cette Vie dans l’amour de Dieu, chantée, elle, sur un Do #. Comme le traduit le Do \flat , l’amour terrestre entre en compétition avec la félicité divine. Le second « Vous » majuscule, 12 mesures plus loin, n’est plus qu’un Ré. Bientôt, deux substituts au nom divin viendront confirmer cette échappée en forme d’échec : « Votre nom », sur un Mi b et « Seigneur » sur un Do \flat .

Le Créateur échappe donc aux vaines étreintes de la jeune mystique. La dernière occurrence du signifiant « Dieu » n’est pas traitée de façon moins suggestive. Placé au début du quatrième des cinq fragments du « Journal d’Alissa », le vocable est certes chanté sur un Do #, mais sans aucun espoir de repos, puisqu’il ne dure que le temps d’une double croche (voir ci-dessous, extrait 9). Alors que la première occurrence de « Dieu », dans l’acte I, s’attardait sur une ronde au tempo de 60 à la noire, nous voici à 84 à la noire. Le dernier « Dieu » dure donc, en valeur absolue, 22 fois moins longtemps que le premier ! Ainsi tant du point de vue mélodique que rythmique, la composition fait du Créateur un être durablement inaccessible. C’est bien « seule » qu’Alissa termine le périple de son existence²¹.

20. La note est d’autant plus inattendue qu’elle se trouve précédée d’harmonies qui nous installent en La, puis en Mi majeur.

21 On vient déjà d’en donner un exemple, « Vie », l’un des autres mots clés des deux textes, reçoit de la part de Darius Milhaud un traitement tout à fait exceptionnel qui confirme cette évanescence du divin. Non seulement la Vie divine, chantée sur un Do #, se change en vie quotidienne sur Do \flat , mais cette dernière devient, à la toute fin de l’acte II, un prétexte pour éviter le Do # divin. Elle constitue en effet le dernier mot de la 5^e des « Lettres d’Alissa ». Préparée par un accord de Sol# mineur avec sixte, elle apparaît une fois de plus et de façon tout à fait inattendue sur un Do \flat , note étirée sur une longue durée – elle équivaut à deux

Animé ♩ = 84

Chant

Piano

Dieu ja - loux qui m'a - vez dé - pos - sé - - déc

Alissa, extrait 9

Darius Milhaud et les structures profondes de *La Porte étroite*

La façon qu'a le compositeur de mettre en musique les débats de l'amour de Dieu et de l'amour profane manifeste clairement cette exceptionnelle intuition qui consiste à traduire – malgré la foi inébranlable qui est la sienne – le questionnement profond que Gide a introduit dans son roman et que la plupart des lecteurs de l'époque, y voyant la preuve d'une conversion du romancier, ont si mal compris. Mais le lien empathique qui unit le musicien à l'écrivain est sans doute plus fort encore, car Milhaud met en scène de façon inattendue le drame œdipien sur lequel se fonde *La Porte étroite*. Chez Gide en effet le débat qui s'instaure entre l'âme et le cœur d'Alissa, partagé entre la Vie majuscule avec Dieu et la vie minuscule avec Jérôme, reproduit avec assez de netteté la structure triangulaire, chère à Freud. Le Dieu jaloux – celui du dernier Do # chez Darius Milhaud – est l'être qui « dépossède », celui qui interdit au fils la mère comme objet du désir. C'est celui dont le saint Nom est aussi un « non ! », incarnant la loi morale de *La Porte étroite* et, à travers cette limite qu'est le Do #, la loi musicale d'*Alissa*. En face de cette figure du Père, l'héroïne de Gide incarne manifestement la Mère interdite. Cousine germaine de Jérôme, Alissa fait partie de la famille et laisse planer une menace d'inceste à peine masquée sur la relation amoureuse qu'elle entretient avec le narrateur. Qui plus est, Alissa, de deux ans l'aînée de Jérôme, ressent fortement cette différence d'âge : « J'ai peur d'être trop âgée pour toi »²² écrit-elle dans une de ses lettres. Une fois la mère de Jérôme décédée, Miss Ashburton viendra d'ailleurs fort à propos confirmer les liens qui existent entre la défunte et la jeune demoiselle Bucolin : « Ta mère, dira-t-elle, c'est Alissa qui la rappelle²³ ». On comprend dès lors que, dans le seul des passages repris par Darius Milhaud où il est question de la mère de Jérôme, Alissa se présente d'elle-même comme un véritable substitut maternel. C'est l'instant où la jeune fille rapporte à son amoureux transi le détail d'une conversation qu'elle a eue avec son père, l'oncle de Jérôme :

rondes – et soulignée par un accompagnement qui exécute un sorte de cadence plagale en Fa majeur – cadence typique, faut-il le rappeler, de la musique religieuse et donc en totale contradiction avec le caractère profane de la « vie ».

²² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 837.

²³ *Ibid.*, p. 830.

- Quand il a parlé de soutien dans la vie, [dit-elle,] j’ai répondu que tu avais ta mère.
 - Oh ! Alissa, tu sais bien que je ne l’aurai pas toujours... Et puis ce n’est pas la même chose...
- Elle baissa le front :
- C’est aussi ce qu’il m’a répondu.²⁴

Avec une rare finesse, Darius Milhaud reprend ce dialogue²⁵. Il le place au début de sa deuxième pièce, « Jérôme et Alissa », et suit fidèlement le texte de Gide jusqu’au mot « Dieu » et jusqu’à la manifestation inaugurale de ce Do # dont on a pu voir l’importance. Ainsi le premier dialogue entre les deux jeunes gens concentre tous les éléments de la relation triangulaire entre les deux figures parentales – Alissa et son divin époux – et le fils, Jérôme. Voilà pourquoi, chez le compositeur comme chez le romancier, Alissa, après avoir haussé les épaules et avant d’évoquer Dieu, a cette remarque ironique : « N’es-tu pas assez fort pour marcher seul » – remarque qui renvoie Jérôme au stade de la prime enfance.

Darius Milhaud a donc intuitivement saisi une situation œdipienne dont le texte de Gide donne deux importantes variantes, l’une et l’autre élaborées du côté du père divinisé. Dès l’incipit du roman, après avoir évoqué la mort de son géniteur, Jérôme explique qu’il ne peut voir sa mère qu’en deuil – donc mariée à un époux absent, substitut du *deus absconditus*. Il rapporte alors cette anecdote :

- Un jour, et, je pense, assez longtemps après la mort de mon père, ma mère avait remplacé par un ruban mauve le ruban noir de son bonnet du matin :
- « Ô maman ! m’étais-je écrié, comme cette couleur te va mal ! »
- Le lendemain elle avait remis un ruban noir.²⁶

Si l’on songe que chez les chrétiens, le violet est également couleur de deuil, on voit à quel point la pauvre femme se voit interdire par son fils, devenu défenseur de l’honneur paternel, la plus innocente manifestation de coquetterie. Pourtant, lorsque sa mère sera morte, Jérôme transférera à Alissa – il est vrai sous la forme ambiguë d’une croix – cette faculté de séduction qu’il refoule. En souvenir de sa mère, il donne à la jeune fille, qui la porte « dans l’échancrure de son corsage clair, une ancienne croix d’améthyste » que sa couleur mauve apparente évidemment au ruban interdit.

Que Jérôme, dans *La Porte étroite*, se débatte entre désir et refoulement, le personnage de Lucile Bucolin en donne la preuve éclatante. Car la mère d’Alissa est d’emblée présentée comme objet de scandale précisément parce qu’elle se refuse à porter le deuil de son beau-frère, le père de Jérôme. Tout entière abandonnée aux regards masculins et paraissant à peine plus vieille qu’Alissa, elle aussi se distingue par l’échancrure de son corsage :

- Lucile Bucolin était très belle. Un petit portrait d’elle que j’ai gardé me la montre telle qu’elle était alors, l’air si jeune qu’on l’eût prise pour la sœur aînée de ses filles, assise de côté, dans cette pose qui lui était coutumière : la

²⁴ *Ibid.*, p. 825.

²⁵ « II. Jérôme et Alissa », *Alissa*, *op. cit.*, p. 3-5.

²⁶ André Gide, *La Porte étroite*, *op. cit.*, p. 811.

tête inclinée sur la main gauche au petit doigt mièvrément replié vers la lèvre. [...] Dans l'échancrure du corsage pend, à un lâche collier de velours noir, un médaillon de mosaïque italienne. La ceinture de velours noir au large nœud flottant, le chapeau de paille souple à grands bords qu'au dossier de la chaise elle a suspendu par la bride, tout ajoute à son air enfantin. La main droite, tombante, tient un livre fermé.²⁷

Lucile érige donc en règle générale ce qui, chez la mère du narrateur, n'avait été qu'un manquement passager. En mère infidèle au souvenir du Père – de tous les pères –, Madame Bucolin est également la séductrice, qui inspire au jeune Jérôme un « sentiment complexe », « fait de trouble, d'une sorte d'admiration et d'effroi »²⁸. On se souvient de cette scène où le narrateur, entrant dans le salon pour y chercher un livre, décèle la présence de sa tante. Il veut quitter aussitôt les lieux, mais la jolie femme l'arrête, le laisse approcher et, prétextant que « les cols marins se portent beaucoup plus ouverts », fait « sauter un bouton de [la] chemise » du jeune garçon :

« Tiens ! [lui dit-elle alors] regarde si tu n'es pas mieux ainsi ! – et, sortant son petit miroir, elle attire contre le sien mon visage, passe autour de mon cou son bras nu, descend sa main dans ma chemise entr'ouverte, demande en riant si je suis chatouilleux, pousse plus avant... J'eus un sursaut si brusque que ma vareuse se déchira ; le visage en feu, et tandis qu'elle s'écriait : – Fi ! le grand sot ! – je m'enfuis... »²⁹

Or, même si Jérôme nous confie accessoirement qu'il aime l'étude du piano, c'est bien sa tante Lucile qui fait figure de musicienne dans *La Porte étroite* :

Le soir, après dîner, Lucile Bucolin ne s'approchait pas à notre table de famille, mais, assise au piano, jouait avec complaisance de lentes mazurkas de Chopin ; parfois rompant la mesure, elle s'immobilisait sur un accord...³⁰

À travers cette évocation lascive, Darius Milhaud ne pouvait qu'être frappé par le réseau que tisse Gide autour du complexe d'Œdipe. Car il vouait lui-même un amour très profond à sa mère. Une mère italienne qui plus est – tout comme le médaillon en mosaïque de la belle Lucile Bucolin. Le musicien a pu ainsi opérer à travers sa lecture du roman un système de transferts assez analogues à ceux que pratique l'écrivain et dont le texte porte maintes traces³¹. Gide épouse Madeleine Rondeaux, sa cousine et lui dédie *La Porte étroite*. Or Milhaud épouse également une cousine nommée Madeleine – il est vrai six ans après avoir écrit la première version d'*Alissa*. Et ce mariage ne l'empêche pas de rester extrêmement proche de sa mère, puisque selon Georges Jessula, il conserve l'habitude de lui écrire « tous les jours [...] jusqu'à 1940 au moins » et de recevoir « tous

27 *Ibid.*, p. 814.

28 *Ibid.*, p. 815.

29 *Ibid.*, p. 817.

30 *Ibid.*, p. 815.

31 Il n'est pas possible de développer ici une analyse de ce processus essentiel dans l'architecture du roman. Le principe de transfert y est omniprésent : Jérôme perçoit les paroles du pasteur qui cite l'Évangile à travers le filtre d'Alissa, Alissa relaie les propos de son père, Jérôme lit une lettre d'Alissa adressée à sa tante, Abel voit Juliette s'émouvoir à l'idée de Jérôme... On peut même songer que le choix du prénom de Jérôme est dicté par cet impératif. Saint Jérôme, le traducteur de la Vulgate, est l'intermédiaire pour lequel Alissa apprend le latin en compagnie du héros.

les jours une lettre d'elle³² ».

Il se trouve que Sophie Allatini, la mère de Darius, avec laquelle le futur compositeur devise en italien, est musicienne tout comme Lucile Bucolin, la mère désirée et refoulée de *La Porte étroite*. Elle n'est pas pianiste, mais chanteuse, et aime à interpréter des airs traditionnels juifs. Le père de Darius, Gad Gabriel Milhaud est également musicien. Il fonde notamment la Société musicale d'Aix-en-Provence. Toutefois, alors que Sophie Allatini, de 15 ans moins âgée que lui, descend de commerçants juifs originaires de Thessalonique – elle est donc vraisemblablement de culture séfarade –, la famille de Gad Gabriel Milhaud implantée de longue date dans le sud de la France appartient à cette communauté juive du Comtat Venaissin, parfaitement intégrée à la culture française et placée depuis 1326 sous la protection du pape³³. Ni séfarade ni ashkénaze, les juifs de la région d'Aix parlent un dialecte judéoprovençal, le shadit, et suivent un rituel particulier. Darius Milhaud connaît parfaitement leurs traditions. Il dresse d'ailleurs l'historique de la communauté aussi bien au début de son autobiographie, *Ma vie heureuse*³⁴, qu'au cours du premier de ses *Entretiens avec Claude Rostand*³⁵. Peut-être est-ce cette association singulière de deux origines juives essentiellement différentes qui fonde son attachement d'une part à la culture française de Provence et d'autre part à la religion israélite. Mon hypothèse est que le débat œdipien qu'il a su si bien repérer chez Gide se transpose musicalement chez lui dans la mise en perspective qu'effectue la partition d'Alissa entre tradition française et tradition juive. Car contrairement à ce que dit le compositeur lui-même³⁶ – qui refuse lui aussi le petit ruban mauve – il n'y a pas que dans sa musique religieuse qu'il fait appel au lyrisme juif. La polymodalité qui se manifeste dans *Alissa* en porte manifestement la marque. En effet, les traditions séfarades comme ashkénazes accordent une importance toute particulière aux gammes dérivées de l'ancien mode phrygien, que les spécialistes nomment généralement Ahava Rabbah – un mode de Mi altéré ou non, selon que le 3^e degré est ou non rehaussé. La musique séfarade par exemple s'inspire volontiers du *maqam* arabe connu sous le nom d'« Hijaz » :



La musique ashkénaze utilise pratiquement le même mode phrygien, baptisé « Frejgish » en yiddish :



32 Georges Jessula, « Darius Milhaud, compositeur de musique (Marseille, 4 septembre 1892 - Genève, 21 juin 1974) », *Archives juives*, vol. 36, janvier 2003, p. 140.

33 Il est, comme ses ancêtres, président du consistoire d'Aix en Provence.

34 Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, op. cit., p. 9

35 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand* [1952], Paris, Belfond, 1992, p. 24-25.

36 *Ibid.*, p. 25.

Or, si l'on observe l'incipit de la partition, c'est bien ce mode phrygien, hésitant entre majeur et mineur, qu'on retrouve non altéré tout d'abord puis altéré. Les deux premières mesures de la partition font résonner au piano les I^{er} et II^e degrés d'un mode phrygien sur Si :

Grave ♩ = 72

Alissa, extrait 10 : les deux premières mesures et le mode phrygien dont elles sont tirées

. Les quatre mesures suivantes nous acheminent vers des harmonies d'un mode phrygien, altéré cette fois, sur Do #. La partition enchaîne ensuite avec deux mesures qui répètent les premières en les transposant un demi-ton plus bas. Nous retrouvons donc un mode phrygien non altéré. Puis surviennent deux mesures nouvelles qui confirment l'émergence du mode phrygien altéré sur Do #, puisqu'elles installent la mélodie sur un accord de Do # majeur.

Bref, le mode phrygien engendre toute la page initiale de la partition, et l'on n'est guère surpris de voir les dernières mesures de cette première pièce consacrer les mêmes principes, avec l'affirmation d'un mode phrygien non altéré sur Ré #. Quant à ces harmonies finales qui, comme les premières, enchaînent I^{er} et II^e degrés, elles s'apparentent aux cadences de base du mode phrygien ainsi que les utilisent les musiques juives. Voici par exemple une cadence typique de l'Ahavah-Rabbah, telle que la donne Abraham Z. Idelsohn dans sa *Jewish Music*³⁷ :

On voit bien que le cheminement harmonique de la première pièce d'*Alissa* – cheminement dont on peut reprendre les accords récurrents après les avoir transposés en Fa –, procède d'une inspiration identique :

Mesures 1-2 : la cadence traditionnelle ; Mesure 3-4 : les harmonies de Milhaud transposées en Fa

37 Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music. Its Historical Development* [1929], New York, Dover, 1992, p. 489.

Ce n'est toutefois pas là le seul exemple de recours à une inspiration typiquement juive. On en retrouve aussi la trace, par exemple, dans la quatrième pièce, « Lettre d'Alissa », lorsque la jeune femme demande à Jérôme d'attendre qu'il soit plus avancé dans la vie – qu'il ne soit plus un enfant devant sa mère. C'est toutefois le « Prélude » – dont on a vu le rôle essentiel – qui fournit l'illustration la plus intéressante de l'emploi du mode phrygien. Un motif obstiné de basse nous installe d'emblée en Fa mineur, mais avec un Sol \flat (voir plus haut, extrait 2). Or c'est exactement cette formule, mais en mode phrygien altéré, qu'on retrouve dans le 3^e fragment du « Journal », lorsqu'Alissa chante la solitude terrible de la nuit. L'influence du « Prélude » est très nette dès le début du fragment, à travers les triolets et la superposition d'accords de Fa et de Sol \flat :

Lent ♩ = 40

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line (Chant) and a piano line (Piano). The second system includes a vocal line (Ch.) and a piano line (Pno). The tempo is marked 'Lent' with a quarter note equal to 40 beats. The key signature is one flat (F minor). The time signature is 4/4. The piano parts feature a consistent triplet bass line. The vocal parts have lyrics: 'Tout s'est é - teint Hé - las'.

Alissa, extrait 11

Et cette influence reste sensible jusqu'à la fin, où le mot « nuit » est chanté sur un Si bécarre, note enharmonique du Do \flat qui, dans le « Prélude », venait mettre un terme à l'utilisation du mode phrygien. C'est donc ici l'inspiration juive qui met en relation ce « Prélude », dont la composition s'apparente à un nocturne, avec la thématique des ténèbres et de la nuit. Ainsi, le mode phrygien assure la cohérence d'une forme musicale répertoriée dans la musique occidentale, une forme où s'est illustré un Frédéric Chopin, compositeur favori de Lucile Bucolin et de Gide lui-même. Tout se passe donc comme si la musique de la mère désirante – les chants hébraïques de Sophie Allatini – ne pouvait avoir d'autre but que de célébrer le père divinisé, Gad Gabriel, défenseur d'une musique plus manifestement occidentale. Voici donc bien, musicalement transposée, la structure œdipienne développée par Gide.

*

Au terme de ses *Entretiens avec Claude Rostand*, Darius Milhaud célèbre la magie de certaines rencontres fortuites qu'il interprète comme une illustration de son tempérament « de Français de Provence et de religion israélite » :

À propos de cette phrase de mes mémoires [explique-t-il], je peux signaler une autre rencontre qui m'a beaucoup frappé, rencontre absolument fortuite, en tout cas tout à fait extramusicale et en-dehors de moi-même. C'est la similitude qui existe entre le paysage provençal qui m'est familier depuis l'enfance, et le paysage palestinien que j'ai découvert au cours d'un récent voyage que je viens de faire en Israël, le premier voyage que j'aie fait là-bas³⁸.

Coïncidence de deux paysages : telle est sans doute l'histoire double du roman de Gide et de la partition de Milhaud. Tout en l'adaptant à son univers personnel, le compositeur a su parfaitement servir *La Porte étroite* jusque dans ses replis les plus intimes. Le plus curieux est sans doute que c'est sa culture juive qui lui a permis de transposer musicalement les débats très jansénistes qui sous-tendent le roman. Milhaud a su trouver les matériaux musicaux pour restituer les singularités du triangle œdipien. Tout en rêvant à la voix de sa mère, l'Italienne qui lui chantait les vieux airs juifs, il a pu conserver les « amandes » du texte gidien. Et c'était là sans doute la meilleure façon de servir aussi la mémoire de son père. Car la profession de Gad Gabriel Milhaud était celle-là précisément : il faisait commerce d'amandes.

38 Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 150.