



HAL
open science

“ Ta musique exigeait une pause ” : chants, silences et murmures dans l’oeuvre poétique d’Amélie Murat

Jacques Marckert

► To cite this version:

Jacques Marckert. “ Ta musique exigeait une pause ” : chants, silences et murmures dans l’oeuvre poétique d’Amélie Murat. (Re)découvrir la poétesse Amélie Murat (1882-1940), Oriane Chevalier; Yvan Daniel; Paolo Dias Fernandes, Dec 2024, Clermont-Ferrand, France. hal-04820726

HAL Id: hal-04820726

<https://hal.science/hal-04820726v1>

Submitted on 5 Dec 2024

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.

Public Domain

« Ta musique exigeait une pause » : chants, silences et murmures dans l'œuvre poétique d'Amélie Murat

Introduction [diapo 3]

Dans *Le Chant de la vie*, publié en 1935, Amélie Murat rend hommage à l'un de ses ancêtres qui, « jadis, fut peut-être un barde villageois ». Cette généalogie est prolongée par *Le Rosaire de Jeanne* (1933) où la poétesse met en scène sa sœur « au piano, risqu[ant] son jeu mal sûr » pour « [a]pprivois[er] le long silence... ». En *composant* ses recueils durant le premier tiers du XX^e siècle, Murat revendique un atavisme lui permettant d'inscrire sa plume dans l'éternelle alliance du vers et de la musique. Ce sont ses aïeux qui lui ont légué, d'après Paule Bouvelot, « le goût du silence ».

Si Lamartine aime s'enivrer des « chœurs mélodieux » des séraphins, si Musset goûte à « la plaintive musique » de Schubert, si Baudelaire apprécie l'« étrange musique » tandis que Verlaine, enfin, « préfère l'impair », il nous semble essentiel de constater que notre écrivaine exploite à son tour plusieurs poncifs pris entre tradition et modernité. Dans « Faunesse », le sujet lyrique revêt l'apparence d'une femme qui « [r]it, s'exalte, s'émeut, parle, chante... et soupire », art poétique trahissant l'ample tessiture qui sera celle d'Amélie Murat dont le lyrisme a par ailleurs été étudié par Paule Bouvelot. Son ouvrage, en dépit de quelques vues réductrices relatives à la poésie dite « féminine », sacrifiant sans surprise à plus d'un cliché, a le mérite d'être souvent brillant. Pour la critique, Murat « a ce goût du silence et du recueillement qu'elle affirmait dès l'enfance » et fait preuve d'une « richesse de composition » lui permettant de « recueill[ir] cette musique du monde [en] y ajout[ant] son frémissement ». « [S]on chant nous restitue son âme, avec ses mille modulations que l'art épouse à la manière de l'onde, irradiant le moindre heurt en cercles de lumière ». On l'aura compris, il y a plus d'une touche sur le clavier d'une femme de lettres qui ne répugne guère à le briser, mais ces éclats trouvent leur cohérence autour d'un mouvement très net voué à structurer notre réflexion.

Dans son « Testament », l'auteure nous est d'une aide précieuse : [diapo 4]

[à] vous, amis, tous mes poèmes,

Variations sur quatre thèmes :

L'amour, la mort, la vie – et Dieu.

Prête au silence, je les voue

À vos soins...

Sans équivoque, Murat suggère que son œuvre repose sur la virtuosité avec laquelle se décline une parole inaugurale, et les « variations » dont il est question renvoient à un genre musical, témoin la célèbre pièce de Brahms que refusa de jouer Clara Schumann au regard de son extrême difficulté. Paule Bouvelot, attentive au même passage, soutient qu'il « ne faut pas parler de thèmes » ce qui, à notre sens, est fort contestable, parce que cette considération ignore aussi bien le sens musical du substantif que les intentions de Murat en personne. Dès lors, nous respecterons pour notre part les ambitions harmoniques de la poétesse pour étudier comment la musique, dans le corpus à l'étude, résonne par la force d'un vers qui la projette sur les plus grands domaines de la Création. **[diapo 5]** Dans un premier temps, nous étudierons la voix d'une compositrice jouant d'une bigarrure formelle et sonore afin de rassembler son orchestre. Puis, dans autant de parties, nous nous focaliserons sur les quatre substantifs cités – amour, mort, vie, Dieu – en les organisant au cœur d'un mouvement par lequel chacun d'entre eux est maintenu à la lisière du chant et du silence. Rangée parmi les « mots périmés », dans le recueil de 1937, la « lyre » de l'autrice cherche à se renouveler dans la mesure où cette dernière déplore que « le temps s'aboli[sse], puisque les mêmes voix / Filent les mêmes sons sur les mêmes cantiques ». L'œuvre d'Amélie Murat, c'est la *Symphonie de la résurrection*, pour reprendre un titre de Mahler, résurrection d'un vers trop plein pour se taire et d'une voix trop humble pour chanter, résurrection d'un art sublime qui, injustement tombé dans l'oubli, mérite de retrouver ses notes de noblesse.

I – « La musique et la poésie » (« Cendres », 1935) **[diapo 6]**

a) « Écoute le chant de la vie » (« Prélude », 1935)

La dédicace manuscrite de l'auteure à Henri Pourrat, dans l'exemplaire HPB 1287 de la Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand, évoque une Ève qui « accorde sa voix » et « pince son luth ». Il en est de même pour Amélie Murat qui, le 28 mai 1899, dans une improvisation, nourrit déjà le doux fantasme d'« [u]n luth qui dise tout et qui puisse tout rendre ». Plus âgée, en « harmonisant les sept sons du bonheur » (1930), Murat sera soucieuse d'intégrer la musique au cœur de sa poétique grâce aux potentialités d'un vers malléable. Henriette Charasson, dès lors, a parfaitement raison de souligner « l'ingéniosité des variations, l'invention strophique et sonore » des *Chant de minuit*. À titre d'exemple, un

double effet de diérèse plonge le « [c]onvoi silencieux puisque immatériel » [diapo 7] dans l'hésitation entre dix et douze syllabes. Presque systématique, c'est néanmoins l'alexandrin qui s'impose, menacé par plusieurs effets de césure et d'hétérométrie que viennent encore complexifier certains recours au vers impair. Dans l'œuvre la plus tardive, rejets et enjambements vont jusqu'à se multiplier pour tendre vers le poème en prose.

À la variété métrique et formelle du corpus répond la diversité des registres convoqués sur le papier. En adoptant la perspective la plus large, relevons que Murat compose sa « Berceuse pour un soir lourd » à partir de la répétition d'un vers à l'allure de refrain, comme dans la « Chanson pour la belle vie » où l'impératif « [c]hantons » structure l'élaboration d'une partition fondée sur l'éternel retour du même. En resserrant notre approche, citons la « ritournelle » des « Rondes d'enfance » (1912), les « psaumes » et l'« aubade » de 1927, la « sonate en ré » de 1930, le « lied » de 1935, les « complaintes » et le « prélude » de 1937. La *Marseillaise* résonne à plus d'une reprise, le poème « Danse macabre » rappelle l'œuvre éponyme de Camille Saint-Saëns, et le « beau Danube bleu » auquel il est fait allusion ramène le lecteur au morceau de Strauss [diapo 8]. Enfin, les vers de « L'Adagio » poussent cette efflorescence dans ses derniers retranchements en conjuguant la « [s]ymphonie » à l'« alphabet des sons » faisant apparaître le nom de Beethoven.

Assumant la porosité générique de ses vers, Amélie Murat intègre la richesse de son répertoire à une orchestration fondée sur l'éclectisme. En 1909, le « clairon d'or » joint son accord au « vieil orgue aux sons aigres et doux », tandis que tinte le « carillon matutinal [...] / En fines gouttes d'or, d'argent et de cristal ». La désagrégation minérale soutient l'écoulement d'un timbre prolongé par la « harpe où chôme la musique », le « tambour », le « tambourin », le « buccin », la « cloche », le « clocher », le « violon cassé », les « violoncelles », l'« accordéon », le « tocsin », le « fifre aigu », le « flûteau », les « trompettes », les « cors de chasse » et « [l]'orgue, enflant ses vagues, / Roul[ant] un motif wagnérien » [diapo 9]. La référence au compositeur allemand n'est guère laissée au hasard et nous permet de supposer que la déclinaison taxinomique de la poétesse aspire à restaurer l'art total pouvant exprimer la grandeur du monde. Autrement dit, Amélie Murat répond au double impératif de ses *Chants de minuit* – « [f]orce ta voix, muette... et t'essaie à chanter », « [l]aisse ton chant perdu se trouver dans un cri » –, en prenant le fragile parti de l'intelligible.

b) « Serait-il temps d'imposer le silence / À cette voix qui nous fait violence [?] » (« Vivre encore », 1937) [diapo 10]

Nos douze recueils nourrissent l'épopée d'une parole livrant peu à peu ses accents au « culte du silence » (1912). Dès 1909, le sujet lyrique supplie qu'on lui offre, « pour charmer l'harmonieux silence, / Des rêves qui plairont à [s]a crédulité », avant de rédiger sa « Louange au silence » dont les sept strophes reproduisent la gamme de l'indicible. Un tel dessein est simultanément prôné par la multiplication de sentences gnomiques au gré desquelles Murat égrène sa profession de voix. Le lecteur apprend qu' « [i]l est plus beau, plus grand, plus sage de se taire », que « [c]e qu'on dit est si vain, – auprès de ce qu'on tait », que « la vie est silence et regret ». À ces aphorismes s'entrelacent plusieurs impératifs exhortant à choisir ce qui se passe de mots. Les oxymores exclamatifs « chut ! » et « silence ! » redoublent l'injonction à « fai[re] silence », déclinée par polyptote, et rejoignent le subjonctif volitif « advienne [le] silence » faisant du nom commun un nouveau démiurge.

Soucieux de mettre en application ses propres leçons, le sujet lyrique se tient à son tour « au bord du silence » dont il ne « forcera[...] pas les portes » (1923). Sanctuarisé, ce silence est une terre sainte et féconde où germe ensuite la posture plaintive d'une poétesse qui « chante [...] comme un phtisique tousse ! » (1930). « Le chaud silence où [l]a solitude mitonne » (1937) fait bouillonner l'ardeur du mal-être, le spleen baudelairien refait surface dans « L'Impossible sagesse » où « [l]a Tristesse vouée aux formes du silence, / Met dans les yeux la brume et l'ombre des ciels gris... ». « Le Corps en peine », enfin, alourdit davantage le poids de ce *taedium vitae* : **[diapo 11]**

[v]ous tournerez autour de moi,

Sommeil, silence et solitude,

Qui devenez ma triple loi,

Ma seule et successive étude.

Par effet de syllepse, le terme « étude » est à comprendre dans son acception musicale, celle que lui donne Chopin **[diapo 12]**, au point de faire du silence un exercice de style accompagnant le quotidien de l'âme en peine. En outre, par antépiphore, le vers « [s]ommeil, solitude et silence » se répète et met en sourdine le poème, par circularité. Incontestablement, la poétesse a « préféré la douceur à la joie, / Ainsi que le silence au bruit », mais cette élection ne souffre aucune forme de linéarité : « [l]e vertige étoilé du silence helvétique » évoqué dans *Humblement, sur l'autel* est contrebalancé par l'envolée lyrique d'un vers esquivant l'atonie en faveur d'une écriture de l'intermédiaire.

c) « **Moi, fredonnant tout doux la chanson que j'invente** » (« **Un enfant s'éveille** », 1935) **[diapo 13]**

« Ne crois pas au silence, et cherche, par-delà, / Tout fil sonore où le thème se ramifie », nous exhorte Murat dans *Le Chant de la Vie*. Écoutons-la et observons que ses « lèvres muettes » s'entrouvrent en 1927, que « le mur de silence [de s]a solitude » se fissure et vole en éclats, éclats d'un murmure dénégant les vigueurs romantiques au profit du « peu de voix ». Tout d'abord, le sujet lyrique s'interroge en courbant l'échine : **[diapo 14]**

[à] ta simple chanson, tristement monocorde,

Quelle faveur veux-tu que le passant accorde ?

Et quel allègement toi-même éprouves-tu,

Cognant contre ta lyre un désespoir têtù ?

Ajoutons à ce fragment de 1930 quelques vers plus tardifs, preuve que les paroles ne s'envolent pas plus que les écrits : **[diapo 15]**

[j]e sais : mon chant n'est rien, ou presque, à qui l'écoute ;

Mais pour moi, tour à tour, c'est ma chanson de route

Ou de métier, mon lai d'amour, mon oraison,

Mon lamento, mon cri d'appel[.]

La stratégie rhétorique du chleuisme dissimule à notre sens la revendication d'un style fier de baisser le ton. Pour prolonger cette analyse, rappelons qu'en début de portée, l'armure d'une partition indique à l'instrumentiste la tonalité du morceau qu'il s'apprête à jouer. Or, il est fondamental de constater que Murat procède exactement de la même manière. Cette dernière précise qu'elle « chante ou gémi[t] », pousse un « cri d'extase ou d'agonie », associe « douleur chantante et [...] douleur muette », célèbre la « musique à la fois triomphale et broyée », « pure et perverse », si bien qu'alternatives et coordinations clament les fiançailles de deux nuances contraires. Parallèlement, l'autrice admet que « [l]orsque la mélodie est jouée en mineur / Plus sensible en ressort le thème » (1935). La « [c]antate à bémol et [le] thème en mineur » de la « Danse macabre », dès lors, informent le champ lexical d'une déploration mise en musique avec jubilation. « [U]n prélude en mineur » apparaît dans *Solitude*, une « romance en mineur » dans *Le Chant de la vie*, avant que le sujet lyrique n'exprime ses regrets : « [e]st-ce ma faute, / Mon Dieu, si j'ai chanté sur le mode mineur ?... ». En réponse, le recueil de 1937 est une reverdie. Murat souhaite « [c]hanter

encor... non plus sur le mode mineur », mais en recouvrant l'étendue d'un clavier dont elle avait jadis négligé certaines touches. Son « chant plus lamenté que le chant d'Ophélie » (1927), par ailleurs adapté par Ernest Chausson, fait place à de plus vigoureuses mélodies, et la poétesse renoue avec le mode majeur pour appuyer son art sur le motif du *ris en pleurs* grâce auquel « [l]a douleur passe et le chant reste » (1935).

Pour honorer la virtuosité d'une femme faisant l'éloge de l'entrefaite, c'est sans étonnement le murmure qui s'impose comme registre d'expression privilégié. Le poème « Brumes » loue cette « musique subtile à l'égal d'une haleine » et conçoit littéralement le soupir comme un accès à l'expression suprême. Le soupir est également une annotation musicale derrière laquelle, en mourant, toute note continue de palpiter dans le sillage de son écho. C'est ce suspens que Murat alimente dès son premier recueil où le soir « fait qu'on abandonne en silence ses mains, / Et qu'on ferme les yeux en entrouvrant la bouche !... ». Tout est dans la ponctuation finale **[diapo 16]** alliant le *forte* au *pianissimo* pour créer une indication solfégique prise entre deux pôles contraires, le *murmurando*, destiné à faire fortune. Le sujet lyrique « murmur[e] » le nom de sa défunte sœur en 1923 et se demande dix ans plus tard, par un effet d'inversion, « [q]ui donc a murmuré [s]on [propre] nom ». « [D]ix bouches dont le murmure / Envahit la chambre » s'expriment plus tard à l'unisson jusqu'à prendre l'allure vaporeuse d'un « pollen musical » (1935) butiné par quelques *happy few*. Subsiste alors, par métaphore filée, « [c]e silence où bourdonne une longue rumeur », indice que le chant poétique s'érige dans la discrétion.

Cette première partie aura permis de montrer comment l'œuvre d'Amélie Murat est en profondeur innervée par plusieurs modes d'expression musicaux. Le chant de la poétesse se caractérise par une *maestria* alliant variations rythmiques et mélodiques, volontiers tournée vers « la sonorité du silence » (1920). Ainsi polarisés, nos recueils prennent dans un dernier temps le risque du murmure, de la douceur, de la caresse, et réduisent le timbre d'une poétesse qui renonce à crier. « Que la note soit juste... ou l'instrument rompu », supplie alors Murat, car c'est à l'instant précis où la corde agonise que peut mieux se confier la passion véritable.

II – « Jeter le cri chantant d'amour universel ! » (« Le Monde en peine », 1937)
[diapo 17]

a) *Le Chant de l'amour triomphant* (Tourgueniev)

Le premier domaine dans lequel Murat déploie ses talents de compositrice est l'amour, parfois représenté à gorge déployée dans le sillage du « crescendo de la passion » (Bouvelot). Dans la pièce « L'insigne amour », au titre évocateur, le sujet lyrique se rappelle les heures partagées avec un compagnon, à boire « au flot divers de la musique ». Le poème est conçu comme un « épithalame », terme récurrent sous la plume de l'écrivaine faisant couler ces eaux gonflées de l'émotion des cœurs qui s'unissent. En 1912, nous retrouvons « Le Songe d'amour », réminiscence possible du *Liebestraum* de Franz Liszt [diapo 18], dans lequel la passion est associée aux plus énergiques intonations. Conformément à la citation d'Edmond Haraucourt ouvrant le recueil de 1930, « [c]hanter, c'est être deux », et Murat fait d'une telle liaison la condition première de l'émoi poétique.

**b) « Les êtres dont le voile étoilé du silence / A rapproché les fronts »
(« En songe », 1912) [diapo 19]**

Par la suite, nous aimerions nuancer l'interrogation de Paule Bouvelot qui, dans l'étude à laquelle nous renvoyons plus d'une fois, s'exprime ainsi : « [q]uoi d'étonnant [...] à ce que toute la poésie d'Amélie Murat ne soit qu'un long cri d'amour » ? En effet, en prêtant attention à nos recueils, force est de constater que ces derniers défendent avant tout l'idée que toute passion n'a de réelle chaleur que dans les voûtes du silence. Le « Chant d'amour », pour reprendre le titre d'un grand poème de Lamartine, s'interrompt bien souvent lorsque Murat regagne « [l]a chambre où [elle a] laissé [s]on rêve[,] / [...] douce au silence, au repos, à l'amour ! » (1909). Cette chambre à soi abrite la quiétude des âmes enfiévrées, parce que [diapo 20]

le silence rend [l]e regret plus aigu,

De la douceur, du risque ou de la violence,

De l'amour étranger qu[e l'on n'a] pas vécu. (1912)

Entre extase et nostalgie, le silence avive quoi qu'il en soit les passions les plus incandescentes. Ainsi, « l'on s'exprime encor, dans un silence à deux... » (1920), car se taire n'est pas ne plus s'aimer. Bien au contraire, « [u]n silence doré scell[e l']entretien » des époux de « Minuit dans la maison », et l'amante fait d'une ancienne conquête « [s]on chant, [s]on cri, [s]on sanglot, [s]on silence ». À nouveau, l'accumulation décline les tons peignant un sentiment mis dans tous ses états, parmi lesquels la poétesse finit par choisir : [diapo 21]

[p]eut-être avez-vous deviné,

À mon silence, à mon délire, à mon poème,

Le nom de l'Innomé que j'aime,

Et quel cœur j'ai pour lui, grave et passionné ? (1929)

Ces vers du recueil *Passion* prouvent que l'hommage naît de ce qui se tait, avant d'être complétés par un nouvel autoportrait : **[diapo 22]**

[j]e n'entendrai plus rien, dans la chaude langueur

Où les mots sont couchés à l'ombre du silence,

Rien que le petit bruit... le petit bruit immense

Que fait mon cœur battant... battant sur votre cœur !

Antithèse, anadiplose et ponctuation suspensive cisèlent la description des âmes qui s'aiment. Amélie Murat avance dans la certitude que « des silences / Joindront [les] cœurs secrets mieux que des confidences » (1935), et conçoit son œuvre poétique comme les successives épreuves d'une adoration qui apprend à ne plus dire son nom.

c) « **[L]e murmure d'amour** » (« **L'Ange** », Lamartine) **[diapo 23]**

« L'amour a médité sur son propre silence », en 1923, mais reprend légèrement forme pour atteindre cet état transitoire qui nous est désormais familier : **[diapo 24]**

[v]ous rêviez d'être, ô cœur crédule,

La harpe qu'un souffle conduit :

– Et vous êtes l'humble pendule

Qui bat dans l'ombre à petit bruit... (1912)

La mécanique des heures et du cœur se remet en marche en contournant l'épanchement lyrique d'une romance mal maîtrisée. Amélie Murat fait le choix de confier son ardeur au presque rien, au tremblement d'une lèvre qui n'ose pas frémir. En 1920, cette dernière pousse un « soupir d'amour » qui, à l'aune de nos considérations, a presque tout du pléonasme. Déjà présente sous la plume de Lamartine (« Ischia »), l'expression confirme que toute vérité n'est pas bonne à crier lorsque vient le temps de s'aimer : **[diapo 25]**

[l]'amour, c'est l'enclos de douceur

Que traverse la violence

D'un grand cri, dans un grand silence

Où deux cœurs ne font plus qu'un cœur

Dont l'alterné soupir s'élançait...

Amélie Murat inscrit le sentiment amoureux dans une musique allant du silence au plain-chant en marquant une préférence pour la retenue. Étrangère aux prétendues faiblesses d'un deuxième sexe par trop larmoyant, l'autrice fait amplement fi du pathétique et exploite les bienfaits d'une suggestion plus éloquente, même devant ce royaume des morts qui lui ouvrit plus d'une fois ses lourdes portes.

III – *La Jeune Fille et la Mort* (Schubert) [diapo 26]

a) « Vos chants allaient se perdre dans les râles, / Votre jeunesse dans la Mort » (« *In memoriam* », 1909)

Aux métamorphoses d'Éros, dans la poésie de Murat, répondent celles d'un Thanatos intégré au sombre fil d'Ariane assurant la cohérence interne et matricielle de notre champ d'étude. La section « L'ombre de la mort » (1909) annonce « Vers la mort, et au-delà » (1912), « Petites épitaphes » (1920), « Berceuse pour une morte » (1927), « Cahier posthume » (1933) et « Prélude à la mort » (1944). À y regarder de plus près, il apparaît également que nos recueils progressent à partir d'une marche funèbre qui les accompagne en toile de fond : [diapo 27]

[t]ocsins, clairs, rumeurs d'un sol, cris d'une foule,

Tu fus pris tout entier par cette grande houle,

Tu roulas, dans son rythme, à l'appel de la mort. (1919)

Le champ lexical de l'assourdissement et la proximité des termes « houle » et « roulas » rythment la frénétique tarentelle entraînant Murat dans le vertige d'un trépas qui l'oblige à songer à sa fin. « Périssiez avec moi, mes chants interrompus », supplie-t-elle en 1927, avant de se répéter cinq ans plus tard – « [m]es chants, mes pauvres chants, vous mourrez avec moi » –, au point de revêtir la posture chateaubrianesque offrant l'éternité à ceux qui creusent leur sépulture dans le marbre et le papier : [diapo 28]

[r]amiers de mon cyprès, narcisses de ma tombe,

Puissiez-vous tout amour, et voler et fleurir

Sous le ciel qui s'exhausse, à la place où je tombe :

Survivez-moi, mes chants, puisque je vais mourir !

Forte du patrimoine poétique qui la précède, la poétesse sacrifie au *planctus*, à l'élégie, à la vanité, au chant d'un cygne auquel elle cloue toutefois le bec.

b) Le « silence où devant l'aurore, meurt la plainte » (« Communion. On va te porter Dieu », 1944) [diapo 29]

Porté à l'opéra par Lully, le personnage de Psyché fait son apparition dans le deuxième ouvrage de notre femme de lettres : [diapo 30]

[l]e mot qu'elle retient s'achève en un baiser,

Et l'aveu qui monta jusqu'aux lèvres, retombe

Dans le silence, obscur et sourd comme une tombe.

Les trajectoires de la parole creusent la fosse de cette même parole. Dans le « Cahier posthume » de 1933, un disparu « laisse aux mains du survivant / Le témoignage écrit de son silence », seul vestige d'une carrière érodée par la légende des siècles. Par la suite, *Vivre encore* prend comme point de départ le « silence démesuré » des morts, et il faut lire l'expression au pied de la lettre en ce que l'ineffable outrepassé les exigences de la partition. La fin ne s'éprouve pas dans sa crainte, exprimée à haute voix, mais dans la sourde attente d'un trépas promis dès la naissance et rappelé par ce « glas » qui, dans le recueil posthume de 1944, continue de se faire entendre.

c) « [S]oupirer de ma mort », (« Le Soupir ambigu », Tristan L'Hermite) [diapo 31]

Dans un dernier temps, la faux se devine derrière ce frisson propagé par allitération dans les strophes de 1909, adressées aux morts : [diapo 32]

[l]'émoi fluait en vous comme une onde physique ;

Et les soirs d'or bruni, les nuits d'azur dormant,

Les souffles, les parfums, les reflets, la musique,

Vous épuisaient d'enivrement !

Le besoin d'exprimer cette inquiète ivresse

Vous rendait attentif aux rythmes inclos :

Vos songes s'éveillaient à leur molle caresse,

Votre silence à leurs échos...

L'opposition entre « silence » et « échos », par hybridation, enfante un nouvel entre-deux relatif à ce que la poétesse place du côté de l'« inéclus ». L'adjectif parle de lui-même et désigne en contexte le murmure par lequel tout se cantonne à la promesse d'un crépuscule toujours remis au lendemain. La mort imminente est vouée à le rester, comme dans le testament d'un sujet lyrique prenant sa disparition au piège de l'antithèse. Murat, en effet, soutient ne laisser derrière elle qu'un « chant ivre et dolent, humble et fier, tendre et rude », et l'ensemble de ces couples évite à la fois survivance et oubli pour un juste milieu apte à traduire les mouvements intérieurs de ceux qui voient la nuit s'abattre.

Amélie Murat écrit comme chacun meurt, en associant les douleurs de la plainte aux stoïques résignations. Les dernières heures, d'abord évoquées sous la forme d'un *lamento* où la poétesse sent qu'elle quitte notre monde, font place au courageux refus de chanter en vain. Toute oraison funèbre est alors de l'ordre de l'inaudible, de l'inexprimé, du murmure, sans jamais faire l'économie d'un optimisme gonflé d'espoir et de vitalité.

IV – « La matinée éclate de musique » (« Invocation matinale », 1935) [diapo 33]

a) « [A]pprivoiser la musique du monde / Sur le roseau d'où va poindre son chant » (« Invocation matinale », 1935)

Tout chant de mort a son contrepoint chez Murat, et ses douze recueils sont autant de mois d'une année faste célébrant la vigueur d'une nature envahie par « le grand vent du soir, subitement lyrique » (1920), qui soufflait déjà dans les « joncs légers » mentionnés dans un texte inédit de juillet 1905. L'ambition de la poétesse est claire, ainsi formulée en 1944 : [diapo 34]

[j]e ne sais pas comment finira ma chanson ;

Mais c'est mon rêve

De l'accorder, ô Monde, à ton plein unisson !

Pour ce faire, l'aède emprunte à l'écriture virgilienne des *Bucoliques* dans un poème de 1912 où « [l]a vieille horloge au timbre humblement musical » résonne dans l'immensité du cosmos. En 1920, l'écrivaine reste dans le sillage antique avec ses *Bucoliques d'été*, « vaste symphonie » (Bouvelot) où la nature est chantée dans son effervescence. Le poème « *Bucoliques d'automne* » de 1937 relaie encore une fois le patrimoine du père de l'*Énéide*, et

c'est sous les auspices du dieu Pan, mentionné à deux reprises, que s'élabore une œuvre pleine de **[diapo 35]**

la rumeur musicale

Que font la cloche, et l'aile, et l'arbre, et le ruisseau,

Jouant la symphonie humaine ou pastorale[.]

Les éléments du décor unissent leurs accents pour entonner *Le Chant du monde*, à la manière de Giono, jusqu'aux plus escarpés sommets du transport intérieur : **[diapo 36]**

[q]ue l'Alpe est glorieuse, où le pied faible lutte

Pour l'étincellement fugitif d'un Thabor...

Quel chant prodigieux, parti de l'autre bord,

Roule un flot atlantique en sa verte volute !

La musique jouée au pont mol d'un bateau

Où vient la picorer quelque oblique mouette,

Rend toute autre musique oubliée ou muette...

Le vent est romantique aux ailes du manteau. (1933)

Tout s'anime alors autour de la cheffe de chœur. Le vent « sonore et profond » se met à chanter (1909) puis frotte son archet « [s]ur les feuilles, jouant sa fugue au fin motif ». L'allitération sifflante permet au lecteur de se placer au plus près d'un paysage qui prend vie par la puissance d'une harmonie restaurée dans les entrailles du vers. « L'Eau [...] jou[e] sa riche et claire symphonie », « la mer se coule entre les valves roses / De la conque où jamais sa musique ne meurt », la source « chante », la fontaine du village est « sonore », et l'élément liquide accompagne l'ivresse induite par ses inflexions. Sur terre, « [l]a vallée [...] / A le double montant flexueux d'une lyre » que pincent les doigts habiles de la musicienne. Les pins deviennent des « violes » d'où naît un « prélude émouvant » repris par le « fifre des roseaux », le « vent mélodieux » « [s]onne du cor ou du buccin », « le feu chantonne », la lune s'empare à son tour de son « cor enchanté », et l'on constate l'insistance avec laquelle Murat articule le domaine musical à ce qui se rapporte au terrestre, si bien que le paysage prend forme par la végétalisation d'un orchestre où tout élément joue scrupuleusement sa partie.

Pour aller plus loin, il est nécessaire de nous intéresser aux nombreux oiseaux qui renforcent le lien entre vie et musique. Quatre vers, en premier lieu, sont au fondement de notre sujet : **[diapo 37]**

[e]n l'air, le fil télégraphique,
Tend sa portée, où mille corps
D'oiseaux, écrivent leur musique,
Riche d'arpèges et d'accords. (1912)

L'image sera reprise dans « La Cloche », en 1920, où chaque note est un volatile qui réinterprète en se déplaçant l'homélie de la nature. Le sujet lyrique « goûte la musique / D'un rossignol à peine inquiet de [ses] pas », oiseau qui nous propose une « chanson dont vibre et s'extasie / La nuit d'avril ». La mésange s'applique « [à] nous chanter son air », l'hirondelle déploie son « chant vigoureux », puis son « refrain », la mésange « sème dans [notre] jardin [sa] musique », le coucou « peu[t] chanter » sa « double note ». En 1929, l'alouette dialogue avec le sujet lyrique, le « chant du coq » résonne, « le merle égoutte un chant frais et flûté », puis « [l]e fifre d'un oiseau ricoche » dans le recueil de 1935. Enfin, deux ans plus tard, c'est « [l]a note d'un pinson » qui fait place à ces « hosannas filés par de fins soprani ». De plus, en exploitant le fonds aviaire d'une nature qui n'en finit pas de gazouiller, Murat se présente dans une « cage » (1935), en « oiseau-poète » (1937), et épuise la tradition lyrique en la guidant vers ses derniers retranchements. Par une ultime métamorphose, ses poèmes deviennent des oiseaux, comme le prouve ce vers de 1927 : « [m]ontez, mes chants, montez, mes petits... ma couvée », multipliant les impératifs par lesquels tout morceau est supplié de gagner les plus hautes régions du ciel.

b) « Cette fraîcheur de l'air unie à ce silence » (« Enthousiasme », 1909)

[diapo 38]

Parce qu'Amélie Murat met sur un même plan « [s]on amour de [l]a terre et [s]on goût du silence » (1935), il est très fréquent que la nature renonce à parler. Dès l'un des premiers poèmes, les jardins « s'érig[ent] comme les reposoirs, / Du Songe, du Silence et de la Poésie » pour forger par allégories la Trinité qui gouverne les recueils ultérieurs. Ainsi, les « tilleuls, offrant une arche de silence » (1912) sont traversés par l'« essaim silencieux » des papillons qui se reposent. L'hirondelle « goûte[...] le silence attentif de l'espace », « l'eau profonde du silence » et la « mer de silence » remplacent le tumulte des vagues, « la pelouse égale du

silence » (1920) se déroule sous nos pas et l'atmosphère générale s'engouffre dans les profondeurs de la quiétude : **[diapo 39]**

[s]i strict est le silence, et totale la nuit,
Que la moindre lueur ou le plus faible bruit
S'exagère ou s'accroît soudain, paraît immense,
Gagne toute la nuit, emplit tout le silence. (1912)

L'ineffable est précaire mais fait honneur à cette nature que Murat nous présente toujours avec tendresse : **[diapo 40]**

[l]e silence-gardien est si pur, si profond,
Qu'on entendrait le bruit d'un pétale qui tremble,
La rumeur d'une feuille où l'eau nocturne fond. (1920)

L'élaboration d'une telle atmosphère, de surcroît, s'appuie sur la mise en rhizome de plusieurs analogies. « [L]a brise déroule en silence [s]a traîne » et entoure l'horizon de son étoffe, la sève des arbres est « comme un flux silencieux de sang » dont nul ne remarque la présence, le ciel est un « silencieux palais de lazulite » où le calme est intronisé. Plus que jamais « la pénombre [doit avoir] le silence pour complice » (1937) et régner sur « [l]a terre élue où les artistes, les poètes / Ouvrent avec les mots, les notes, les couleurs... » (1944). Ce fragment d'art poétique, en juxtaposant trois modes de représentation, répond aux analyses de Jean-Michel Maulpoix consacrant une partie de son ouvrage *Du lyrisme* à l'« initiation au silence » à laquelle Murat, on l'a prouvé, s'était montrée attentive : **[diapo 41]**

[s]ilence. À peine un fin murmure de feuillée,
Le sifflement d'un train que son lourd départ suit,
Le choc d'une aile mate et qu'on dirait mouillée...
Silence. Et, dans le calme élu de la veillée,
La récitation sonore de minuit. (1927)

c) Le « rythmique murmure / Des champs » (« Regard à l'horizon », 1909) **[diapo 42]**

Le sujet lyrique nous offre une transition :

[n]'entends-je aucun écho ? Sur le fond du silence,

Le murmure indolent de la nuit se balance[.]

Le souffle de la vie ne disparaît jamais, même quand semblaient s'imposer les ténèbres : comme à son habitude, Amélie Murat forge au gré de ses vers un intervalle de l'ordre de l'à peu près. Là encore se multiplient les personnifications : les hauts bambous « chuchot[ent] » et l'eau se met à « murmure[r] » (1912), le vent pousse son « clair soupir » et, plus largement, **[diapo 43]**

[u]n murmure indistinct, monotone et docile,

Qu'on eût dit envolé d'un essaim de frelons,

Mont[e] en bourdonnant

jusqu'à nous. Le lecteur a sous les oreilles une nature qui réduit son aperture afin de glorifier les travailleurs de la terre. Peu soucieuse de chanter pour ceux qui n'ont pas besoin d'aide, la poétesse favorise « la chanson enfantine » (1914), la « langue où flotte une vieille musique », le « merci muet » d'un pauvre ou **[diapo 44]**

ce cantique allemand,

Chanté[...] par ces petites filles

Dont les voix figuraient de glissantes faucilles

Cueillant les purs épis des sons, suavement... (1923)

Telle Varda dans ses *Glaneuses*, Murat fait résonner, comme elle l'écrit dans son *Carnet personnel* de 1904, « le chant grave et soutenu du berger », dirige le chœur de ces voix qui, s'étant trop tues, méritent de reprendre le devant de la scène. Entendons alors « [d]es jours durs ou bénins [la] nécessaire musique », apprécions la « Berceuse pour le village endormi » où la narratrice « fil[e] sa quenouille en chant » (1927), écoutons **[diapo 45]**

la jeune voix du pâtre sous l'averse,

Les trois notes du brun vannier bohémien,

Et les quatre couplets dont une femme berce

Le sommeil du petit enfant[.] (1927)

Respectons la « cantate ouvrière » et la nourrice « [q]ui chantonne en sourdine », goûtons « la niaise chanson / D'un vieil enfant béat » (1935), admirons ces timides coryphées qui, du fond de leur générosité, n'ont rien à envier aux plus célèbres interprètes.

Le dessein de Murat est sans grande ambition, annoncé dans l'exergue emprunté au poète Tagore : « [q]ue seulement je fasse de ma vie une chose simple et droite, pareille à une flûte de roseau que [l'on] puisse[...] emplir de musique ». La femme de lettres creuse ses douze recueils et permet à chacun d'entre nous d'y souffler, **[diapo 46]**

chante pour tous ces faibles qui demandent

Les dangereux bonheurs...

Et qui pourtant, [de] Dieu sont [les] enfants mineurs[.] (1935)

Et ces enfants sont de tous âges, de tous horizons, dans les vers d'un dernier livre à valeur de point d'orgue : « [l]e double peuple des grillons et des crapauds » ne fait plus qu'un dans « cette musique au ras du sol » dont « [c]haque note fondue en l'unisson du chœur » n'en embrase pas moins l'âme humaine.

Telle qu'elle est mise en musique, la vie est chez Murat comme elle se devrait toujours de l'être : modeste. Si le monde vibre d'abord autour du sujet lyrique, c'est pour que chacun savoure mieux les précieuses accalmies où le silence révèle l'harmonie du dehors. Cependant, s'en contenter serait une offense, une injure à ceux qui soupirent dans la misère de leur condition humaine, et c'est vers ces derniers que la poétesse nous conduit, sa main dans la nôtre, car c'est à eux qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire.

V – « Père, voici le chant et le musicien ! » (« Jugement », 1937) **[diapo 47]**

a) « Nos prières jetaient ce cri : Faites-nous vivre, / Ô Dieu » (« Le Regret des vierges mortes », 1912)

Dans la pièce qui lui est consacrée, l'alouette s'adresse à Dieu pour « Lui » faire parvenir « [s]on chant [...], roulé sur un rayon » (1920). En arrière-plan, la voix lyrique s'appuie sur ce même mouvement pour atteindre un Seigneur maintenu entre la force de l'adoration et la frénésie du murmure : **[diapo 48]**

[f]aites, si je suis la servante,

Du Maître, durement aimée,

Qu'avec les chansons que j'invente,

Soit ma solitude charmée... (1944)

Dès 1909, les « Pages de missel » donnent sans retenue à entendre l'accent suprême. « Pâques vibr[e] du chant des cloches », « [l]a Fête-Dieu sonn[e] dans la splendeur des choses », et le lecteur accède aux heures d'une année qui n'a de cesse d'offrir ses louanges au Créateur. En panthéiste, Murat entrelace « [l]e chant grégorien, / La perverse musique et le flûteau païen », associe « l'orgue [aux] chants, le rosaire [à] la cloche » (1935). Puis, celle-ci unit « [s]on essai de prière aux versets des grands psaumes » (1944), fusion complétée par les inlassables références au « cantique », à l' « hymne », à l' « angélus » et aux « litanies », enfin relayée par **[diapo 49]**

[c]es grands anges témoins des mondes interdits,
Qui vont chantant, qui vont pleurant, sur nos misères :

Magnificat ! De profundis... (1935)

Le premier terme en italique nous ramène à la grande pièce de Jean-Sébastien Bach, le deuxième annonce celle d'Arvo Pärt **[diapo 50]**, et le lecteur voit combien Murat convoque le Texte sacré pour le plier aux vellétés musicales de son adoration. Le *Pater noster*, de plus, est régulièrement exploité, si bien que c'est par palimpseste que sont déclinés les genres destinés à nous faire entrer en prière : **[diapo 51]**

[j]e vous rends grâce, et chante un hosanna fervent,
Pour l'extase, l'enthousiasme et le délire
De ce cœur que je vais portant comme une lyre,
Avec soin, dans la foule, et l'orage, et le vent... (1912)

En *crescendo*, les structures ternaires conduisent l'amour divin sur les cimes de l'émotion et permettent au chant de la poétesse de s'envoler lorsque ses mains, **[diapo 52]**

haussant sur leur accord physique
L'élan spirituel sans quoi tout serait vain,
Font de leur double vie une seule musique
Vouée à l'unisson de l'hosannah divin. (1927)

Cette dernière, alors, gravit vaillamment « [l]'extatique échelle où les anges / [...] Arpègent leur vol ébloui » (1923), autrement dit l'échelle de Jacob **[diapo 53]** assurant la liaison entre la terre et l'empyrée. Or cette échelle, dans certaines représentations, possède douze degrés et mérite à ce titre d'être associée au système dodécaphonique théorisé par Arnold Schönberg,

par lequel toutes les notes de la gamme, altérations comprises, sont utilisées par la main du musicien. Chez Murat, ce sont bien « [d]ouze notes égales » (1927) que Minuit sonne plus d'une fois dans ses douze volumes, révélant l'exhaustivité d'une poétesse qui ne néglige ni aucun accord, ni aucune prière. Son « cantique enroulé de roses et d'encens » (1930) s'infuse à l'« orgue aérien » qui lui répond, sans que cette fusion n'abolisse certaines méditations métaphysiques : **[diapo 54]**

[q]ue serai-je : le tendre fol

Qui chante pour son prince et gémit sur soi-même ?

Ou, transfuge, entre ciel et sol,

Doutant de quel amour naît l'hymne ou le poème [?] (1935)

La fermeté de l'accent religieux s'altère au sens musical du terme, aux instants où le « doute », plombant ces extases qui ne sauraient durer, déverrouille la cathédrale du silence.

b) « Et l'insondable nuit contient votre Silence » (« Contemplative », 1937) **[diapo 55]**

Les diverses tentatives d'Amélie Murat pour vénérer le Créateur finissent par s'incliner face à l'existence d'un « [i]nexprimable Dieu » (1920) que nul vers ne peut prendre en charge : la poétesse « écoute, au fond d[']elle, répondre à [s]a prière / L'ordre du grand Silencieux ». La périphrase a valeur de néologisme, modèle une nouvelle entité qui nous dépasse. « Ce pouvoir qu'a Dieu sur le monde / D'en créer le rythme ou la loi » (1923) échappe aux compétences d'une écrivaine forcée d'imiter cette musique divine dont chacune de ses œuvres n'est qu'un pâle simulacre. Son « silence atroce où le blasphème expire » est un moindre mal, un *faute de mieux* qui ne procure pas la moindre satisfaction : **[diapo 56]**

[h]élas ! mes chants, vous ne pouviez être autre chose

Qu'un appel, un baiser... un sanglot, un adieu :

Puisque je vous reçois, et non pas vous compose,

Des battements d'un cœur qui se dispute à Dieu. (1927)

Chaque oraison est assourdie chez Murat par de pascaliennes inquiétudes planant sur un esprit qui n'est jamais loin d'être fort. En 1933, « dans l'heure même où [s]a foi désespère, / [S]on culte fraternel invente une autre foi ». Quatre ans plus tôt, le sujet lyrique, **[diapo 57]**

[a]vant que [s]on grand cri ne vibre

Sur les confins du grand silence,
[...] [V]eu[t] assurer l'équilibre
Des deux plateaux de la balance[.]

Plurielle, la mort est tant cet écueil nous amenant à remettre en cause la bonté du Créateur que cet ailleurs humiliant les âmes pour les faire entrer en confession. Ainsi, « l'ample palme ouverte du cantique / Se ferme [dans le] silence harmonieux » (1933) devenant terre promise d'une parole ne pouvant fleurir que dans les vastes déserts : **[diapo 58]**

[l]e silence, prélude au seul enchantement

D'entendre le pur glissement du firmament...

Le silence où Dieu vient, furtif comme un voleur,

Et repart. Le silence, ô suprême douleur

Du poète dont c'est la mystique et le vœu

D'accueillir en chantant le mal, la mort... et Dieu ! (1944)

Scandé par anaphore, c'est bien le silence qui encadre la fièvre poétique de la prieuse, sous la bénédiction d'un « Dieu-Silence » formé par chimérisation. De la même manière, « le silence et la prière » sont coordonnés dans le dernier recueil de Murat, soigneuse d'allier des contraires qui n'en ont que l'apparence.

**c) La douleur « nous porte au doute, au murmure, au blasphème »
(« Litanies pour le bonheur », 1909) **[diapo 59]****

C'est dans le domaine religieux qu'Amélie Murat baisse une dernière fois la voix, « réduis[ant] [s]a prière au souffle essentiel / Que l'infime en détresse exhale vers l'Immense », « pouss[ant] un grand soupir d'extase et d'épouvante » (1909). Par synecdoque, la poétesse peint sa « bouche [qui], en murmurant [d]es paroles, s'applique / À réveiller [s]on cœur au souffle évangélique » (1912) et superpose l'haleine sublime à ses propres répons. Effectivement, l'enjeu de nos recueils et de savoir avorter en prenant conscience que l'Architecte ne se dit pas :

[s]i tu n'as pu monter, laisse, humblement, descendre

Le Dieu que tes soupirs perdus n'ont pas atteint. (1920)

Pour formuler autrement les choses, l'alexandrin doit être capable d'attendre que le Seigneur le nimbe sans maintenir un effort qui, quoi qu'il en soit, ne sera jamais à Sa hauteur. « [L]a prière [n'a plus qu'à] soupirer sa litanie » (1933) et « [t]ous [les] chants confondus [...] // Se réduisent au balbutiement assoupi » (1944) résonnant dans l'œuvre d'une poétesse prononçant ses dernières paroles.

En somme, le métronome divin permet la mise en faisceau d'*harmonies poétiques et religieuses* au croisement de plusieurs voix. L'ivresse du chant, la beauté du silence et la ferveur du murmure correspondent aux tuyaux de l'orgue de Dieu qui seul est à même de jouer d'un tel instrument. Entre tourment du doute et lueurs de l'adoration, Amélie Murat érige le sacré en ultime espace d'une pratique musicale définitivement résolue dans le triomphe des bouches inutiles.

Conclusion [diapo 60]

Amélie chanta, Amélie se tut, Amélie murmura, exploita l'amplitude de sa gamme intérieure, « n'a cessé de composer la musique des mots portée sur l'aile de la pensée » (Bouvelot) pour admettre *in fine* que « [s]es strophes n'auront point trahi [s]on silence ». Concevant que « [s]on chant, que [n]ous juge[ons] maladroit, c'est le fil / Dont parfaire, et défaire... et refaire la trame », notre Arachné multiplie les effets de variations à partir d'une voix première se pliant à toutes reformulations. La musique, dans le corpus à l'étude, est d'abord inscrite dans une partition qui n'a de cesse de changer de forme sur des plans métriques et esthétiques, avant d'être diffusée par quatre domaines majeurs : l'amour, la mort, la vie, et Dieu. Chacune de ces terres d'élection hésite entre la puissance de l'intelligible et la « clef du silence » mentionnée dans le recueil de 1937, conçue par Murat en nouvelle clef de sol, voire clef du sol. Cependant, la poétesse fait du murmure une manière d'être au monde comme en littérature pour célébrer la passion des amants qui ne se l'avouent pas, le souffle des mourants qui s'arrachent à la terre, la timide chanson des pauvres travailleurs et l'haleine exaltée des âmes religieuses. Loin de toute aridité, « les notes[, dans ses recueils, se] répandent comme des graines / D'où naîtront des milliers de chansons souveraines » au gré des âges et des saisons, et gageons que notre propos aura permis d'entendre la voix d'une femme qui, à trop baisser le ton, a bien failli passer inaperçue. Donnons dès lors une dernière fois la parole à celle qui, dès 1912, avait sans doute senti passer près d'elle les menaçantes écumes du Léthé :

[a]lors, les violons, les violoncelles

Préludèrent au fond du parc silencieux,
Et sur la nuit du fleuve, et sous la nuit des cieus,
La Musique élargit ses admirables ailes !

– De quel vibrant métal ou quel subtil réseau
Avez-vous composé, mon Dieu, les cœurs de femme,
Pour que le moindre souffle en déchire la trame,
Ou que le moindre chant y roule son écho ?

[...] Et saurons-nous pourquoi, quand sur la nappe noire

La Musique mourut comme un reflet doré,
Nous avons, au sortir du songe murmuré :
« Ce moment fut divin : gardons-en la mémoire ! »