

Louise Talma adolescente.

La nostalgie dans le cycle de chansons Terre de France de Louise Talma¹

Laura F. Dawalt Université de Caroline du Nord, États-Unis

Les chansons de Louise Talma, composées tout au long de sa carrière, longue de plus de six décennies, mais peu étudiées et peu jouées, méritent toute l'attention des musiciens et des musicologues : ce sont œuvres de haute volée de par leur structure musicale et leur valeur historique. Cette étude entend présenter le cycle de chansons *Terre de France* composé en 1943 et 1945, en exposant d'abord la vie de Talma et de ceux qui l'ont influencée, puis en analysant la musique et la poésie de *Terre de France*.

Nous étudierons son texte, sa forme, les dispositifs rythmiques et les techniques néoclassiques à l'œuvre dans les cinq chansons du cycle, où Talma évoque plusieurs pertes qu'elle eut à affronter, plusieurs changements qui affectèrent sa vie, et entrevoit avec espoir l'avenir de la France par une relecture nostalgique de la grande poésie française. La relation de Talma avec Nadia Boulanger illumine le cycle, rédigé à un tournant de son existence et constituant dans son style de composition tout à la fois une évolution et une progression.

Moment-clef dans la vie et l'œuvre de Talma, illustration des choix néoclassiques de la compositrice, éminente qualité des poèmes français associés à l'œuvre, tout invite à donner au cycle *Terre de France* une place de choix dans l'art de la chanson américaine et, ce faisant, à l'interpréter de manière compréhensive.

മ

¹ Mémoire de 2013 (68 pages) dirigé par Sarah Dorsey pour l'obtention du degré de Doctor of Musical Arts (DMA) au sein de la Faculty of The Graduate School.

Louise Talma (1906-1996) fut une compositrice primée, une pianiste, une pédagogue. Nul autre compositeur américain ne vit jouer un de ses opéras sur le Continent avant elle, en 1962. Elle fut la première femme à recevoir deux bourses Guggenheim, en 1946 et 1947; aussi la première femme à recevoir la médaille Sibelius, en 1963; et, enfin, la première compositrice à être élue à l'Institut National des Arts et des Lettres, en 1974¹. En dépit des nombreux éloges reçus de son vivant, les compositions de Talma sont maintenant rarement proposées lors des récitals.

Son œuvre se compose principalement de musique vocale, avec 54 compositions vocales sur 83 œuvres achevées. Il s'agit de 30 œuvres à une voix, 21 compositions chorales à deux voix, un opéra complet, un oratorio et un opéra de chambre².

Talma fit une belle carrière à une époque où les possibilités de carrière offertes aux femmes dans la musique étaient limitées. Jusqu'au milieu des années 1900, en effet, les conservatoires embauchaient peu de femmes comme professeurs³. Talma fut l'une des rares femmes à être engagées en cette qualité et à enseigner dans certaines des meilleures écoles de musique du pays. Dès l'âge de vingt ans, elle enseigna la théorie musicale et la formation de l'oreille à la *Manhattan School of Music* (1926-1928)⁴. Elle professa à la faculté du *Hunter College* 51 ans durant (1928-1979) et, en 1936, devint le premier enseignant américain du Conservatoire américain de Fontainebleau⁵.

Talma, excellant également comme interprète, reçut plusieurs prix pour ses interprétations au piano (1927-1928)⁶.

¹ Arthur Cohn *et alii, "Talma, Louise", Grove Music Online, "Oxford Music Online"*, Presses de l'université d'Oxford.

² Kendra Preston Leonard, "Towards a Works List for Louise Talma", Fontes Artis Musicæ, vol. 59, n° 2, pp. 117-126.

³ Judith Tick *et alii*, "Women in Music. II: Western Classical traditions in Europe and the USA. 4: Since 1800", Grove Music Online, Oxford Music Online, Presses de l'université d'Oxford.

⁴ Luann Regina Dragone, site de la « *Louise Talma Society* » aujourd'hui disparu : *http://www.omnidisc.com/Talma/Biography.html*#*AWARDS*.

⁵ A. Cohn et al., "Talma, Louise", art. cité.

⁶ L. R. Dragone, site de la « Louise Talma Society » déjà cité.

À l'époque où Talma composait, les femmes avaient bien du mal à obtenir le succès et la reconnaissance qu'elles méritaient ; les compositrices publiaient alors sous un nom de plume ou sous des noms d'hommes pour protéger leur identité : l'harmonisation et la composition étaient considérées comme des domaines masculins¹.

Pédagogue de renom, Nadia Boulanger fut l'une de ces figures de proue du XX^e siècle qui contribuèrent à transformer l'opinion publique quant à la place des femmes dans la musique. Boulanger eut une influence considérable sur les compositeurs américains du XX^e siècle, et ses élèves, hommes ou femmes, excellèrent sous sa férule et grâce à ses encouragements.

La littérature critique concernant Talma n'est pas à la hauteur de son succès ; six analyses étudient ses compositions pour piano, une étudie une œuvre chorale, une autre une œuvre orchestrale avec voix, deux autres étudient les chansons, et deux dernières examinent les tendances stylistiques générales de l'auteur. Il y a de plus pénurie d'études portant sur la chanson comme genre artistique et sur les compositions dues à des femmes.

La majorité des recherches sur Talma se concentre sur son répertoire de piano. Susan Teicher a ainsi publié en 1982 une thèse sur les pièces en solo pour piano de Talma² et a décrit le style de ces œuvres dans un article publié l'année suivante dans *La Femme de musique* : *une perspective internationale*³. Helen McClendon-Rose a donné en 1992 une analyse musicale des sonates 1 et 2 pour piano⁴. Yumiko Oshima-Ryan a fourni pour sa part en 1993 une analyse de six pièces pour piano (deux œuvres de jeunesse et quatre tardives),

¹ J. Tick et al., "Women in Music. II: Western Classical traditions in Europe and the USA. 4: Since 1800", art. cité.

² Susan Teicher, *The solo works for Piano of Louise Talma*, mémoire pour l'obtention du DMA, *Peabody Institute* de l'Université Johns Hopkins de Baltimore, 1982.

³ S. Teicher, "Louise Talma: Essentials of Her Style as Seen Through the Piano Works", dans The Musical Woman: An International Perspective, t. I: 1983, Westwood (CT), Greenwood Press, 1984, pp. 127-146.

⁴ Helen McClendon-Rose, *The Piano Sonatas of Louise Talma: A stylistic analysis*, mémoire pour l'obtention du DMA, Université du Mississippi du Sud, 1992.

dans laquelle elle discute l'influence de Boulanger et de Stravinsky sur Talma et d'autres étudiants américains¹. Eunice Stackhouse a analysé en 1995 dix œuvres pour piano, y compris les six analysés par Oshima-Ryan². En 2008, Sarah B. Dorsey et Anna Neal ont co-écrit un article sur 14 courtes pièces pour piano de Talma³.

Autre contribution importante à l'étude de Talma, en 2003 Luann Dragone a livré un aperçu complet des qualités stylistiques de Talma au fil d'un entretien avec l'auteur⁴. C'est cette critique qui a classé les compositions de Talma en trois grandes périodes : néoclassique, sérielle et atonale, classification approuvée par Talma elle-même au cours de l'entretien en question. Les chansons de *Terre de France* appartiennent à cette période néoclassique.

Carole Jean Harris a enfin écrit un mémoire sur les influences musicales de Talma et d'autres compositeurs : « French Connection : l'influence néoclassique de Stravinsky, via Boulanger, sur la musique de Copland, Talma et Piston »⁵.

Ainsi donc, Talma a commencé sa carrière comme compositrice de chansons et la musique vocale a été reconnue comme son genre préféré et le plus utilisé⁶, mais seules quatre études publiées ont mis l'accent sur ses œuvres vocales. Le premier article, publié en 1972 par Elaine Barkin, survolait la pièce de Talma pour orchestre

¹ Yumiko Oshima-Ryan, *American Eclecticism: Solo Piano Works of Louise Talma*, mémoire pour l'obtention du DMA, Université de Cincinnati, 1993.

² Eunice Wonderly Stackhouse, *A Survey of the Solo Piano Compositions of Louise Talma, Composed from 1943 to 1984*, mémoire pour l'obtention du DMA, Université du Kansas, 1995.

³ Sarah Brooks Dorsey & Anna Neal, "Sarah, Anna and Louise – What No Thelma? Discovering Louise Talma and Her Shorter Piano Works", Music Reference Services Quarterly, vol. 10, n° 2, 2006.

⁴ L. R. Dragone, *Stylistic Tendencies and Structural Design in the Music of Louise Talma*, PhD, Université de la Ville de New York, 2003.

⁵ Carole Jean Harris, *The French Connection: The Neoclassical Influence of Stravinsky, through Boulanger, on the Music of Copland, Talma and Piston* (désormais: *The French Connection*), PhD, Université d'État de New York à Buffalo, 2002.

⁶ Madeleine Goss, *Modern Music Makers*, New York, Dutton & Company, 1952, p. 383.

et baryton, La Cloche qui tinte¹. La deuxième étude de la musique vocale de Talma a été réalisée seulement 36 ans plus tard, quand Laura Moore a soutenu une thèse devant l'Université de Caroline du Nord à Greensboro sur le cycle choral à sept mouvements intitulé Sonnets saints : La Corona (2008)², mais aucune de ces études ne se concentre sur une chanson à une voix.

Après son livre qui fait la chronique de l'héritage de Fontainebleau, et non sans avoir établi la liste de ses œuvres, la musicologue Kendra Preston Leonard a récemment abordé la question des œuvres vocales de Talma, en publiant un troisième et quatrième articles sur le sujet. En 2010, elle a publié un article sur le *Chant de Noël* de Talma, intitulé « Chorus Angelorum, Piccolassima Fughetta, Molto Tonale, Sopra un Téma, Torentoni Niventis Wilderi », un motet à trois voix inédit qu'elle a découvert au département des manuscrits de la bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale³. Le motet, écrit en 1959, se présente comme un plaisant cadeau de Noël pour son collègue de MacDowell Thorton Wilder⁴, avec qui elle avait écrit l'opéra *L'Alcestiade* en 1955-1958. Leonard ajouta récemment, en octobre 2012, une analyse des quatre premières chansons de Talma pour voix et piano (1925-1928)⁵.

Dans l'ensemble, la littérature critique a mis en lumière les éléments fondamentaux de son style, mais sa musique vocale, pourtant impressionnante, mérite certainement une étude supplémentaire. Les chansons de Talma sont de haut niveau, et ont

¹ Elaine Barkin, "Colloquy and Review: Louise Talma: The Tolling Bell", dans Perspectives of New Music, printemps-été 1972, vol. 10, n° 2, pp. 142-152.

² H. McClendon-Rose, "The Piano Sonatas of Louise Talma: A stylistic analysis", mémoire cité.

³ K. P. Leonard, "Louise Talma's Christmas Carol", Quarterly Journal of the Music Library Association, vol. 66, n° 4, pp. 739-744.

⁴ Thornton Wilder (1897-1975), romancier et dramaturge américain, avait remporté trois prix Pulitzer, pour *Le Pont du roi Saint-Louis* [*The Bridge of San Luis Ray*], *Notre petite ville* [Our Town], et *La Peau de nos dents* [*The Skin of our Teeth*]. Il s'était lié d'amitié avec Talma à la colonie MacDowell, et il avait produit avec elle un opéra.

⁵ K. P. Leonard, "Style and Form in Louise Talma's Early Songs", Journal of Musicological Research, vol. 31, n° 4, 2012.

été composées finement, avec une grande attention portée aux détails. Est-ce par exemple un détail si la grande majorité des chansons suivent un texte anglais, alors que seul le cycle *Terre de France* utilise la langue française¹? Talma a choisi en l'occurrence des textes de quatre poètes : Charles Péguy pour les première et dernière chansons, Joachim du Bellay (1522-1560), Charles d'Orléans (1394-1465) et Pierre de Ronsard (1524-1585) pour les chansons centrales.

Terre de France est un cycle de cinq chansons composées de 1943 à 1945. Talma donne les quatre dernières comme ayant été achevées en 1945, avec la mention « Peterborough, NH », soit l'emplacement de la colonie d'artistes MacDowell, où elle a composé la plupart de ses œuvres.

Une bonne compréhension de ces chansons passe par un nécessaire détour biographique. Connaître les changements survenus dans la vie de Talma pendant ces années-là et leurs effets sur elle améliore l'interprétation des poèmes et des techniques de composition qu'elle a choisi d'utiliser dans *Terre de France*, et permet de mûrir une interprétation à la fois sensible et savante de sa musique et de sa poésie. *Terre de France* exprime la perte, le déracinement et d'autres difficultés de la vie, ainsi que l'espoir en l'avenir de la France. Ce cycle représente aussi un tournant dans l'œuvre de Talma.

La mère de Talma est décédée en janvier 1942, l'année qui précède le début de la composition de *Terre de France*. Une brève analyse de la relation de Talma avec sa marraine, Nadia Boulanger, révèle la profondeur de l'influence de cette dernière en tant que professeur et modèle. Les liens entre Talma et Boulanger se sont distendus peu après la mort de la mère de Talma. La Seconde Guerre mondiale empêcha Talma de continuer ses visites à Fontainebleau, et ajouta au sentiment de perte et de séparation qu'elle éprouva pendant toutes ces années.

- 212 -

¹ "Vocal Music", Louise Talma Papers (1875-1996), Librairie du Congrès.

I. Louise Talma et le néoclassicisme

Pour bien interpréter *Terre de France*, il faut comprendre la fonction existentielle de la nostalgie. Dans leur article « Nostalgie. Questions conceptuelles et fonctions existentielles », Constantine Sedikides, Tim Wildshut et Denise Baden la définissent comme « un exercice existentiel de quête d'identité et de sens, une arme dont l'être intime se saisit en affrontant des dilemmes existentiels, et un mécanisme de reconnexion à ces autres qui comptent »¹, d'autrui incarné en certaines personnes qui comptent pour nous.

Au cours de l'entre-deux-guerres, de nombreux compositeurs, dont Talma, se sont servis des techniques du néoclassicisme², terme utilisé pour la première fois en 1923 pour décrire la musique de Stravinsky et désignant l'utilisation des notions d'équilibre, d'économie, du « caractère incisif de l'expression » et de tonalité étendue³. Dans son premier usage, le néoclassicisme a été perçu comme une « réaction contre l'orchestration excessive de la fin du XIXe siècle romantique »⁴. Bien que ce style puisse être pratiqué d'une multitude de façons, la plupart des compositeurs qui écrivent dans ce style renvoient à des compositeurs passés⁵. La sollicitation de l'équilibre, de l'économie, et les références au passé sont des choix appropriés pour une génération face aux effets de la Première Guerre mondiale. Terre de France affiche à ce titre l'utilisation de ces techniques, que Talma a travaillées au contact de Boulanger, et intègre diverses allusions à d'anciens modèles poétiques.

¹ Constantine Sedikides, Tim Wildshut & Denise Baden, "Nostalgia, Conceptual Issues and Existential Functions", pp. 202-203 dans Jeff Greenberg, Sander L. Koole and Tom Pyszczynski (sous la dir. de), Handbook or Experimental and Existential Psychology, New York, Guilford Press, 2004.

² L. R. Dragone, Stylistic Tendencies and Structural Design in the Music of Louise Talma, PhD cité, p. IV.

³ Arnold Whittall, "Neo-classicism", Grove Music Online, "Oxford Music Online", Presses de l'université d'Oxford.

⁴ Article "Neo Classicism", Michael Kennedy (sous la dir. de), The Oxford Dictionary of Music, 2^e éd. rev., "Oxford Music Online", Presses de l'université d'Oxford.

⁵ A. Whittall, "Neo-classicism", art. cité.

Expliquons comment Boulanger en vint à influencer Talma, comment cette dernière s'adapta à cette influence et d'autres événements d'ordre biographique avant la Seconde Guerre mondiale.

Louise Talma est née à Arcachon; sa mère, Cécile Talma, était chanteuse d'opéra. Le père de Talma ne participa pas à son éducation. De 1922-1930, Talma étudia à l'*Institute of Musical Art* de New York (plus tard appelé la *Julliard School of Music*), et obtint son degré de *Bachelor of Music* de l'Université de New York en 1931¹.

Ses capacités musicales se révélant toujours davantage, Cécile et Louise Talma considérèrent que Louise devait étudier au Conservatoire américain de Fontainebleau et épargnèrent la somme nécessaire à leur premier voyage de retour en France, en 1926; lorsque Talma arriva à Fontainebleau, elle étudia le piano d'abord avec Isidore Philipp puis rejoignit la classe d'harmonie de Nadia Boulanger. Boulanger reconnut aussitôt le talent de Talma et l'encouragea à se consacrer à la composition².

Ce sont rapidement les œuvres vocales qui devinrent pour Talma un genre de prédilection et celui de la majorité de ses œuvres, comme celui de ses premières pièces importantes. Talma accepta sa première commande du chef d'orchestre américain, Gerald Reynolds, lui aussi étudiant à Fontainebleau. C'est ainsi qu'elle écrivit *Trois Madrigaux* en 1929 et *La Belle Dame sans merci* en 1930, pour le Club des femmes de l'Université Glee³.

À cette époque, la tradition et l'influence française jouaient un rôle phare dans l'évolution de la musique américaine; et Nadia Boulanger était au centre de cet échange musical: elle influença profondément les compositeurs américains du XX^e siècle, et parmi ses élèves figurent des compositeurs de renommée tels que Aaron Copland, Walter Piston, Elliot Carter, Darius Milhaud, Virgil Thompson et Ned Rorem.

¹ A. Cohn et al., "Talma, Louise", art. cité.

² M. Goss, "Louise Talma", Modern Music Makers, New York, Dutton and Company, 1952, pp. 384-385.

³ M. Goss, "Louise Talma", art. cité, p. 385.



Nadia Boulanger entourée de ses élèves ; juste derrière elle, en chemisier blanc, Louise Talma (1938).

Boulanger prit une part de plus en plus importante dans la vie de Talma pendant ses treize étés d'étude à Fontainebleau. En plus d'être un modèle pour Louise, elle devint sa marraine en 19351. Talma étudia à Fontainebleau chaque été de 1926 à 1939, et ne s'arrêta qu'à la Seconde Guerre mondiale². Carole Jean Harris affirme que parmi les trois célèbres compositeurs américains formés par Boulanger (Copland, Piston et Talma), c'est Talma qui étudia le plus longtemps avec Boulanger et qui reçut le plus nettement son empreinte³. Boulanger façonna et dirigea sa vie musicale et personnelle. Kendra Preston Leonard, dans son étude des Trois Madrigaux, note que la relation entre Talma et Boulanger a jusqu'alors peu été décrite; mais leur correspondance, déposée la Bibliothèque du Congrès, renvoie à leurs multiples réunions et conversations, et permettent une analyse approfondie de cette relation, intense et profonde selon les mots de Leonard, aussi bien que romantique⁴.

La fréquentation de Boulanger contribua à l'identité musicale de Talma de plusieurs façons, non seulement dans sa période néoclassique, mais tout au long de sa carrière de compositrice. Les idées de Boulanger sur la place des femmes dans la musique, le contrôle méticuleux du détail, la foi personnelle, et l'usage de techniques néoclassiques, tout fournit à Talma le vrai terreau de *Terre de France*. Boulanger fit partager à Talma sa conviction que la création musicale exigeait une pratique assidue au possible.

Boulanger, pionnière en la matière, a brisé les conventions sexistes de la scène musicale du XX^e siècle et a démontré la capacité musicale des femmes en obtenant à la fois succès et influence dans un monde où auparavant bien peu de femmes composaient. Les femmes étaient alors toujours plus nombreuses à interpréter la musique, mais quelles femmes composaient ? Copland se souvient

¹ Lettre de Louise Talma à Nadia Boulanger du 4 août 1935, *Louise Talma Papers (1875-1996)*, Bibliothèque du Congrès, Washington.

² L. R. Dragone, site de la « Louise Talma Society » déjà cité.

³ C. J. Harris, *The French Connection*, PhD cité, p. 3.

⁴ K. P. Leonard, "A Great Desire: Autobiography in Louise Talma's Three Madrigals", Current Musicology, n° 92, automne 2011, p. 54.

en ces termes de sa rencontre avec Boulanger : « Le 26 octobre, je suis allé au 36, rue Ballu, pour parler à Nadia Boulanger des cours de composition... Je n'avais jamais entendu parler d'un compositeur qui avait étudié avec une femme. » De cette rencontre, écrit-il, date l'« expérience musicale la plus décisive de ma vie, puisque Nadia Boulanger s'avéra l'un des grands maîtres de la musique de son temps »¹.

Boulanger a constitué pour beaucoup de ses étudiantes un exemple, qui les a encouragées à composer. Toutes les compositrices qu'elle forma surent allier inventivité et technicité sans pour autant être reconnues : il s'agit de Katherine Wolff, d'Helen Hosmer, de Thea Musgrave, de Julia Perry, de Graznya Bacewicz et de Suzanne Bloch². Seule Musgrave a reçu une reconnaissance à la hauteur de son talent.

De tous ses élèves, Boulanger, qui se donnait elle-même avec passion à son enseignement, exigeait un dévouement à la musique de tous les instants et la maîtrise de techniques poussées, exigence qui leur permit de développer leur propre style. Elle leur déclarait : « Il faut aborder la musique avec rigueur et sérieux, et cependant avec une grande émotion ». Elle mettait à ses élèves la barre haute, en se justifiant : « J'aime enseigner... Je pense que je peux aider mes élèves à dépasser certains stades de développement pénibles et difficiles, et que je peux les encourager – et d'une certaine manière leur imposer une certaine discipline, le pli de faire ce que chaque jour dois. »³

Boulanger forma des dizaines de jeunes compositeurs avec humilité, en reconnaissant le talent existant et l'inspiration des musiciens américains, qui avaient certes besoin de formation. Elle comparait à ce titre la scène musicale américaine du début du XX^e

¹ Aaron Copland & Vivian Perlis, *Copland 1900 Through 1942*, New York, St. Martin's / Marek, 1984, pp. 61-62. – Le 36, rue Ballu, à Paris, fut le domicile de Nadia Boulanger de 1904 à sa mort.

² Diane Lynn DeVries, *The Pedagogical Influence of Nadia Boulanger on the Works of her Female Students: An Analysis of Selected Compositions*, mémoire de maîtrise de l'Université d'État du Michigan, 1998, p. 1.

³ Alan Kendall, *The Tender Tyrant: Nadia Boulanger, A Life Devoted to Music*, Wilton (CT), Lyceum Books, 1976, pp. 60-61.

siècle à celle de la Russie au milieu du XIXe siècle : beaucoup d'ingéniosité, mais un besoin d'instruction¹. Talma et toute une génération d'artistes américains puisèrent là leurs propres styles individuels, qui, à leur tour, formèrent le langage musical de l'Amérique au XXe siècle. Boulanger était elle-même inspirée au premier chef par les techniques musicales de Stravinsky, dont son usage libéré du rythme, de la mesure et de la forme, dont également les techniques néoclassiques d'équilibre et d'économie. Elle mit dans les mains de ses étudiants les compétences nécessaires pour exécuter leurs idées avec la même liberté, aux fins d'aboutir à une expression musicale plus articulée et personnelle. Ces libertés, affirmait-elle, allaient engendrer une œuvre unifiée qui serait conforme à son idéal de la « grande ligne ». Cette expression implique que la construction repose sur une progression, un mouvement d'avant [forward motion]2, et Diane Devries décrit finement ce concept auquel Boulanger renvoie si souvent : «En cela, elle signifie que chaque composition doit avoir un mouvement sous-jacent, un objectif de mouvement mélodique, harmonique, rythmique et qui permet à la musique de se déplacer de bout en bout avec cohérence. »3 Dans un mémoire sur Boulanger, Teresa Walters aborde également le concept, et déclare : « Boulanger a observé qu'une belle performance dépend de la contribution réussie des plus petits éléments d'une pièce. »4

Les compositions de Talma, leur vif succès, la grande variété des genres pratiqués par elle étaient chose extraordinaire pour une femme de sa génération. La direction passionnée et attentive de Boulanger a efficacement stimulé Talma, l'aidant à se donner et à atteindre un haut idéal, atypique pour une compositrice d'alors. À Fontainebleau, Boulanger a franchement exprimé son

¹ A. Kendall, *op. cit.*, p. 46.

² C. J. Harris, The French Connection, PhD cité, p. 13.

³ D. L. DeVries, *The Pedagogical Influence of Nadia Boulanger on the Works of her Female Students*, mémoire cité, p. 7.

⁴ Teresa Walters, "Nadia Boulanger, Musician and Teacher: Her life, concepts, and influences", mémoire pour l'obtention du DMA, Peabody Institute de l'Université Johns Hopkins de Baltimore, 1981, p. 144.

enthousiasme pour le talent de Talma : « Louise, vous avez quelque chose – vous avez vraiment du talent! Vous devez travailler pour vous préparer à ce qu'un jour vous puissiez demander une bourse Guggenheim. »¹ Cette recommandation date de 1928, à un moment où aucune femme n'avait jamais remporté cette bourse. Ruth Crawford Seeger fut la première femme à obtenir le prix, en 1930, et Talma devint pour sa part la première femme à remporter deux prix Guggenheim, en 1946 et 1947, à un moment, il est vrai, où de nombreux compositeurs masculins en avaient déjà gagné deux ou trois². L'abondante correspondance entre les deux femmes fourmille de demandes expresses de conseils musicaux, émanant de Talma, et d'encouragements de la part de Boulanger³.

Talma a mûri et développé le style propre de son écriture vocale à Fontainebleau⁴, en portant une grande attention au détail dans son travail, à l'instigation de Boulanger. Plus tard dans la vie, elle estima qu'elle composait alors dans la douleur à raison de quatre mesures par jour⁵. C'est dire si sont élevées les exigences musicales à l'œuvre dans Terre de France. Pour le chanteur, le cycle contient un long phrasé et couvre une vaste tessiture, de près de deux octaves. La partition emploie des indications expressives abondantes et complexes afin de mettre en mouvement et de colorer la dynamique, le tempo, l'articulation, le style vocal et l'usage du vibrato. Le chanteur doit en conséquence exécuter un contrôle vocal du plus haut niveau, soutenir sa respiration et gérer son souffle pour répondre à chacune de ces exigences expressives. Le pianiste de même est confronté à un nombre élevé d'indications et de marques expressives. De plus, Talma étant décédée, nous pouvons nous tourner vers des artistes encore vivants qui ont

¹ M. Goss, "Louise Talma", art. cité, p. 385.

² The John Simon Guggenheim Memorial Foundation (site: http://www.gf.org/fellows/all/).

³ Louise Talma & Nadia Boulanger, *Louise Talma Papers* (1875-1996), Bibliothèque du Congrès, Washington.

⁴ K. P. Leonard, *The Conservatoire Américain: A History*, Lanham (MD), The Scarecrow Press 2007, p. 33.

⁵ Bruce Duffie, "Louise Talma: A Conversation with Bruce Duffie", 1er mars 1986 (en ligne: http://www.bruceduffie.com/talma.html).

travaillé avec elle pour savoir comment elle voulait qu'on interprétât ses œuvres.

Chanteur professionnel, interprète et professeur, Paul Sperry a enregistré et joué de nombreuses compositions de chanson américaine moderne. Il a souvent travaillé avec les compositeurs personnellement; c'est le cas avec Talma. La connaissance par Sperry de ses méthodes et de ses préférences d'interprétation est inestimable, et son enregistrement de *Terre de France* peut sans nul doute servir de modèle à l'interprétation¹. Sperry nous a fait part de sa certitude que son exécution du cycle *Terre de France* aurait rencontré l'approbation de Talma: « Elle n'a pas caché les jugements qu'elle pouvait porter sur les interprétations. Si elle avait préféré que cela fût joué autrement, je suis sûr qu'elle aurait manifesté cette préférence et que je l'aurais satisfaite. »²

Sperry se souvient que Talma voulait que sa musique fût rendue exactement comme indiqué dans la partition. Parlant du tempo de la « Ballade », Sperry remarque : « Il n'était question que d'un battement de métronome, mais elle ne voulait pas vraiment bouger. Il ne fait pas de doute pour moi qu'elle est l'un des rares compositeurs avec qui j'ai travaillé qui ait vraiment pensé et réfléchi au battement de métronome qui était indiqué là. Elle l'avait manifestement mentionné en conscience, et elle savait ce qu'elle voulait. » Sperry note également : « Elle était, pourrait-on dire, un maître sévère, mais elle avait de bonnes raisons de l'être. J'imagine qu'elle était un bon professeur. Car elle avait beaucoup de connaissances et beaucoup de discipline, et il en faut pour bien enseigner. »³ Les commentaires de Sperry révèlent que Talma avait une conception claire de la façon dont la mise en œuvre devait

¹ Paul Sperry *et alii, Paul Sperry sings American cycles and sets,* Albany records, 1991.

² P. Sperry, entretien avec Laura Dawalt, 5 octobre 2012, p. 65 dans Laura F. Dawalt, "Terre de France". Nostalgia in Louise Talma's french song cycle, mémoire pour l'obtention du DMA, Université de Caroline du Nord à Greensboro, 2013; le texte de l'entretien est édité in extenso aux pages 62-68.

³ P. Sperry, entretien avec Laura Dawalt, 5 octobre 2012, p. 68 dans Laura F. Dawalt, "Terre de France". Nostalgia in Louise Talma's french song cycle, mémoire cité.

sonner et qu'elle prenait très au sérieux chacune des indications de la partition, qui n'étaient pas là pour suggérer mais comme partie intégrante de l'œuvre.

Le cycle de Talma comprend des textes en orthographe vieillie, mais Talma n'a pas souhaité les réduire ni les moderniser. Lorsque nous lui avons demandé comment il a préparé la chanson de ces textes, Sperry nous a expliqué au contraire que ses études avec Pierre Bernac lui ont permis de moderniser la plupart des textes, la priorité étant pour lui de comprendre les textes, et qu'il a abordé l'interprétation du cycle de Talma dans la même optique.

Les œuvres de Talma mettent au premier plan le rythme et le contrôle strict des éléments rythmiques. Spécialiste de Boulanger, Diane DeVries retrouve dans la *Sonate pour piano 1* de Talma¹ les techniques rythmiques applaudies par Boulanger chez Stravinsky : Talma n'utilise-t-elle pas des mètres variés pour atteindre à un flux continu ?

Boulanger a joué un rôle déterminant non seulement dans la maturation musicale de Talma, mais aussi dans sa maturation personnelle et spirituelle. Boulanger était une catholique fervente et ses lettres manifestent la volonté de partager ces convictions et la force qu'elle trouve en elles auprès de Talma; Boulanger demande souvent à Talma de prier pour elle, et fait parfois référence à des versets de la Bible². Une des lettres de Talma à Boulanger respire la paix de l'esprit et détaille les perspectives utiles qu'elle a trouvées dans l'Église³. Ce n'est pas un hasard si les thèmes les plus fréquemment abordés dans les chansons de Talma sont spirituels. Talma a été confirmée dans l'Église catholique en 1935, quand Boulanger devint sa marraine. Après sa confirmation, Talma adresse à Boulanger la formule: « Chère Marraine », qui sert invariablement de signature à Boulanger dans ses lettres de

¹ D. L. DeVries, *The Pedagogical Influence of Nadia Boulanger on the Works of her Female Students*, mémoire cité, p. 7.

² Nadia Boulanger, correspondance avec Louise Talma, *Louise Talma Papers* (1875-1996), Bibliothèque du Congrès, Washington.

³ Lettre de Louise Talma à Nadia Boulanger du 18 juin 1935, *Louise Talma Papers (1875-1996)*, Bibliothèque du Congrès, Washington.

réponse. Talma explique d'ailleurs le sens profond du mot « marraine » dans une lettre à Boulanger en date du 11 août 1935 : « Quelle que soit la manière dont je pense à vous, comme amie, enseignante, guide, conseillère, modèle, directrice, refuge, force, aide, lumière, et votre propre devise : *espoir*, tout est résumé dans ce seul mot : *Marraine*, et nul n'a jamais fait à ce nom plus digne honneur que vous ne faites. »¹

La lettre est signée de tous les prénoms de baptême de Talma : « Louise Juliette Nadejda Cécile ». Ces quatre prénoms sont ceux de sa naissance, de sa marraine (Nadejda étant la forme pleine du prénom russe Nadia) et de sa mère (Cécile). Bien que les prénoms ne puissent d'évidence pas renvoyer à toutes les personnes importantes de sa vie, il convient de remarquer que parmi les prénoms de baptême de Talma figure celui de Boulanger, dont la musique, les influences personnelles et spirituelles étaient une partie centrale de la vie de Talma dans la période antérieure à la Seconde Guerre mondiale.

II. Nostalgie : la guerre et la perte

Les circonstances qui ont entouré l'écriture de *Terre de France* sont la clef de sa juste compréhension. Le cycle est une réponse nostalgique de l'auteur aux pertes subies alors. Dans ce cycle, rappelons-le, « un exercice existentiel de quête d'identité et de sens [...] et un mécanisme de reconnexion de reconnexion à ces autres qui comptent »², Talma emploie une thématique et une matière musicale qui rappellent les pages anciennes de l'Histoire de France. Peut-être Talma y a-t-elle trouvé sécurité et réconfort ; peut-être ces éléments historiques lui servirent-ils à redéfinir l'espoir.

Historiquement, le mot « nostalgie » apparut dans un traité de Johannes Hofer écrit en 1688 et diagnostiquant une affection

¹ Lettre (en anglais) de Louise Talma à Nadia Boulanger du 4 août 1935, *Louise Talma Papers (1875-1996)*, Bibliothèque du Congrès, Washington.

² C. Sedikides, T. Wildshut & D. Baden, "Nostalgia, Conceptual Issues and Existential Functions", art. cité, pp. 202-203.

extrême touchant les militaires à l'étranger; pour définir cette maladie, Hofer choisit simplement d'unir les termes grecs « nostos » (retour) et « algos » (douleur)¹. Dans son livre Désir d'hier. Sociologie de la nostalgie (Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia), Fred Davis décrit la dimension sociale de la nostalgie et le sens communément pris par le mot à travers le temps. Il note : « La disparition du concept de patrie, du chez-soi [home] dans son ancienne acception provient de l'extraordinaire mobilité des personnes dans leurs professions, leurs occupations, leurs résidences, et même leurs pays de naissance. »² La nostalgie sévit souvent chez les personnes devant se déplacer fréquemment : militaires, immigrants, marins et élèves d'internats³.

Oui, Talma traite ce cycle avec nostalgie, en mobilisant ses connaissances en matière d'histoire de la musique et de la littérature française.

Terre de France exprime la douleur de la mort, du déracinement, et les dilemmes de l'identité. Faire face aux situations présentes difficiles en se reportant au passé n'a rien d'exceptionnel dans le domaine de l'art, et Jeff Greenwell a justement relevé les éléments nostalgiques de la littérature américaine dans les œuvres de William Faulkner et F. Scott Fitzgerald, dont les personnages tentent de recréer les aspects de la vie telle qu'elle était connue avant la guerre⁴. De l'expression « Belle époque », apparue après

¹ Johannes Hofer, "Medical Dissertation on Nostalgia" [1688; traduit du latin en anglais par Carolyn K. Anspach], Bulletin of the History of Medicine, n° 2 1934, p. 381.

² Fred Davis, *Yearning for Yesterday*, New York, The Free Press, 1979, p. 6.

³ C. Sedikides, T. Wildshut & D. Baden, "Nostalgia, Conceptual Issues and Existential Functions", art. cité, p. 202. Les auteurs renvoient à deux autres ouvrages: John Lee Cox, "The overseas student: Expatriate, sojourner or settler?", pp. 179–184 dans Acta Psychiatrica Scandinavica, n° 78, 1988, ; et Stanley W. Jackson, Melancholia and depression: from Hippocratic times to modern times, New Haven, Yale University Press, 1986.

⁴ Jeffery Greenwell, "Nailed Down to the Past: Nostalgia, Masculinity, and Corporeality in American Literature, 1900-1950", PhD, Université de Californie à Riverside, 2011, p. 5.

14-18 et appliquée au *floruit* d'un Péguy, n'émane-t-il pas, de même, un charme irradiant ?

Songeons que Talma a d'abord quitté son pays natal avant de revenir visiter la France et Fontainebleau, qu'elle a traversé l'épreuve de la mort de sa mère, qu'elle a rompu avec celle qui fut pendant 13 ans son modèle... Il y eut là de quoi ressentir profondément ce que signifiaient le déracinement, la recherche d'identité et la quête de sens. Après de nombreux étés consécutifs joyeux, passés à étudier à Fontainebleau, dans les années 1920 et 1930, Talma entra dans une période de cruelles difficultés, qui affectèrent son entourage, sa carrière et sa musique. Talma cesse de fréquenter Fontainebleau pour un temps, après l'été de 1939. Au cours des trois années suivantes, Talma subit les effets de la Seconde Guerre mondiale : elle ne peut revenir sur le sol de sa France bien-aimée, elle s'éloigne en quittant Nadia Boulanger de son professeur et de sa marraine, et ressent cruellement la mort de sa mère.

Même si elle était alors en Amérique, Talma ressentit vivement les soubresauts de la Seconde Guerre mondiale, et notamment les conséquences de la guerre dans sa ville natale. Elle chercha à envoyer de l'aide aux citoyens français qu'elle connaissait et qui pouvaient être dans le besoin. Dans une lettre à Boulanger en date du 28 juillet 1942, elle déclare : « Je vous l'ai dit dans les lettres précédentes ce que je pense de mes obligations envers la France. Je vis aussi frugalement que les circonstances de la vie me le permettent, de manière à en envoyer autant que je peux pour ceux qui sont dans un besoin si terrible. »¹

La perte de sa mère, le seul membre de sa famille proche qu'elle ait jamais connu, a été dévastatrice. Cécile Talma avait suscité et amélioré les capacités musicales de Louise, allant jusqu'à abandonner sa prometteuse carrière de chanteuse d'opéra en Europe ou au *Metropolitan Opera* à seule fin d'élever sa fille². Cécile

¹ Lettre de Louise Talma à Nadia Boulanger du 28 juillet 1942, *Louise Talma Papers* (1875-1996), Bibliothèque du Congrès, Washington.

² D. L. DeVries, *The Pedagogical Influence of Nadia Boulanger on the Works of her Female Students*, mémoire cité, p. 10.

Talma avait également supervisé l'éducation de sa fille en lui dispensant les bases du solfège et du piano, et choisissant à intervalles réguliers de parler en français, italien et allemand à la maison. Talma regretta amèrement que sa mère n'ait pas pu assister à la création de sa célèbre *Toccata*, en 1944, par l'Orchestre symphonique de Baltimore, affirmant qu'il aurait été « le point culminant d'une vie faite de dévouement, d'efforts, d'abnégation et d'espoir »¹.

À la rupture avec Boulanger, au déclenchement de la guerre et au décès de sa mère, à ces trois moments dont il serait maladroit et inconvenant d'évaluer l'importance relative, le monde émotionnel et musical de Talma entra en convulsion et fut détruit. La réponse à la détresse et la souffrance de cette période passait pour Talma par la composition de ces cinq chansons, chacune contenant des éléments qui font pourtant objectivement référence à des faits historiques.

Paul Sperry, qui a travaillé avec des interprètes des œuvres de Talma, a qualifié ainsi l'interprétation d'un chanteur de *Terre de France* : « une performance très docile qui n'a pas eu le cœur de la pièce »². Un tel commentaire montre sa conviction que le fait de chanter correctement ce cycle implique de saisir les clefs qui contribuent à sa profondeur et à sa signification.

Nous avons évoqué une « rupture » survenue entre Talma et Boulanger au cours de la guerre. Quelle est-elle ? À vrai dire, leur correspondance continue, mais pour exprimer la douleur de la distance physique et émotionnelle qui sépare les deux femmes ; il y est aussi question de chèques retournés et d'un certain repli sur soi de Boulanger. Les quelques lettres écrites par celle-ci dans le même temps se font courtes et succinctes ; elle y réaffirme veiller sur Talma, mais sur un ton infiniment réservé qu'on ne trouve pas aux lettres antérieures. Le 19 août 1942, Boulanger explique par écrit qu'elle ne peut pas prendre la responsabilité des chèques ni celle

¹ M. Goss, "Louise Talma", art. cité, p. 383.

² P. Sperry, entretien avec Laura Dawalt, 5 octobre 2012, p. 67 dans Laura F. Dawalt, "Terre de France". Nostalgia in Louise Talma's french song cycle, mémoire cité.

des lettres à des amis envoyés par Talma, et qu'elle formule des prières spéciales pour Talma durant cette période¹.

En dépit de l'absence de la mère, de l'inaccessibilité de Boulanger et de l'impossibilité de poursuivre des études à Fontainebleau, Talma trouva le moyen de faire avancer sa carrière et de façonner son identité musicale en s'adressant à des artistes américains auprès desquels elle sut trouver conseils et inspiration. Marion Bauer, l'un des professeurs de Talma à Columbia, était ainsi une figure à qui Talma s'adressa et qui façonna ultérieurement sa carrière musicale et l'évolution de son style. Or c'est Bauer qui suggéra à Talma de chercher une résidence dans la colonie d'artistes de Peterborough (New Hampshire), la MacDowell, où effectivement Talma composa finalement la majorité de ses œuvres². Terre de France fut probablement l'une des premières pièces que Talma a écrites dans cette colonie. Le cycle constitue donc une progression notable vers l'identité américaine. C'est en résidant là que Talma put côtoyer des dizaines d'artistes américains influents, dont Irving Fine³ et Thornton Wilder.

Terre de France marque également l'aboutissement des influences françaises sur la vie de Talma : ces influences sont à leur apogée. Notamment, elle avait fait le choix de composer une œuvre à partir de textes français. Ce choix du français tout à fait unique pour elle peut être interprété comme « un mécanisme de reconnexion à ces autres qui comptent »⁴ et une façon d'exprimer sa gratitude envers son lieu de naissance, ses expériences en France, et sa relation suivie avec Boulanger. L'importance des éléments de base mis en place par Boulanger n'est pas remise en question par le nouvel ancrage de Talma à MacDowell, puisque précisément

¹ Nadia Boulanger, correspondance avec Louise Talma, *Louise Talma Papers* (1875-1996), Bibliothèque du Congrès, Washington.

² S. B. Dorsey & A. Neal, "Sarah, Anna and Louise – What No Thelma? Discovering Louise Talma and Her Shorter Piano Works", art. cité, p. 39.

³ C'est l'utilisation tonalisante par Irving Fine du dodécaphonisme, si pénétrante, qui a donné l'envie à Talma de recourir à un semblable style de composition.

⁴ C. Sedikides, T. Wildshut & D. Baden, "Nostalgia, Conceptual Issues and Existential Functions", art. cité, pp. 202-203.



Louise Talma composant dans son studio à la Colonie MacDowell ; photographie de Bernice B. Perry (mars 1947)

beaucoup de ses artistes influents étaient des étudiants dont les travaux étaient centrés sur les méthodes qu'elle promouvait.

En résumé, il est clair qu'il faut avoir à l'esprit la dimension nostalgique de l'écriture de *Terre de France* si l'on veut en donner une interprétation qui exprime « le cœur de cette pièce ». L'analyse musicale et poétique de cette œuvre confirmera-t-elle cette vérité ?

III. Musique et poésie

Terre de France occupe une place unique dans l'histoire de la chanson d'art américaine, celle du seul cycle de poésie française qui commente la Seconde Guerre mondiale, déflagration majeure pour les deux pays que sont la France et les États-Unis. C'est que les chanteurs américains sont nombreux à ne pas posséder le niveau requis d'aisance et de familiarité avec la langue française et avec la tradition littéraire à laquelle Talma rend hommage dans ce cycle. À l'inverse, nombre de textes anglais auraient pu être sélectionnés pour exprimer avec la même efficacité la solidarité de l'auteur avec une population en détresse ou la douleur d'être séparée de ses proches. C'est bien entendu à dessein, cependant, que Talma choisit de partir de textes français, premier cas d'espèce à l'échelle de son œuvre. Chacun des cinq poèmes choisis par Talma a une dimension historique, qu'ils rappellent des faits récents ou anciens, et aborde des problèmes auquel Talma ellemême faisait face.

L'examen de chaque poème révélera son importance dans l'histoire de la France et pour Talma, qui sélectionne, certes, des textes culturellement majeurs, mais sans les réorganiser ni les modifier dans son adaptation. Ces poèmes des XVe et XVIe, et du tournant des XIXe et XXe siècles, parlent de nostalgie, d'exil, de mal du pays et d'espoir. Leur traitement musical met en lumière ces thèmes, rend hommage à la poésie de leur entremêlement et propose finalement une interprétation des textes.

Chanson	Poète	Thèmes	Tempo
« Mère, voici vos fils »	Charles Péguy	Départ, mort des soldats, prière pour les noire = 56 bpm	noire = 56 bpm
1er juillet 1943	1913	soldats, amour de la patrie	
Sonnet	Joachim du Bellay	Joachim du Bellay <i>Départ, mal du pays, amour de la France,</i> noire = 69 bpm	noire = 69 bpm
25 juin 1945	Ca. 1557	retour inconnu	
Ballade	Charles d'Orléans	Charles d'Orléans Départ, amour de la France, mal du pays, noire = 69-72 bpm	noire = 69-72 bpm
5 juillet 1945	Ca. 1433	refus de la guerre	
			noire = 60 bpm
Ode	Pierre de Ronsard	Pierre de Ronsard Amour, nature, poésie	2 croches = 132 bpm
12 juillet 1945	1550		ı
« Adieux à la Meuse »	Charles Péguy	Départ, amour de la nature, territoire noire = 56 bpm	noire = 56 bpm
25 juillet 1945	1897	inconnu, retour, trouble et repos	
			noire pointée = 72 bpm
			noire = 56 bpm

Tableau (première partie). Vue d'ensemble du cycle Terre de France.

Chanson	Mesures	Figures rythmiques	Tonalités principales	Texture
« Mère, voici vos fils »	2/4, 3/4, 4/4, 6/4	Mouvement sur une	Mouvement sur une Mi mineur, do mineur, la	Accords denses
1er juillet 1943		base de noires et de bémol mineur	bémol mineur	
	17 changements de mesure	croches		
Sonnet	3/8, 5/8, 6/8, 2/4, 3/4, 4/4	Croches et noires	Croches et noires Do majeur, mi majeur, sol	Gamme
25 juin 1945		ans la section A, mineur, ré majeur	mineur, ré majeur	étendue, texture
	14 changements de mesure	rythmes pointés		maigre
		dans la section B		
Ballade	28 changements de mesure	Rythmes pointés	Mi majeur, ré majeur, la	Triades, dyades
5 juillet 1945			majeur, mi bémol majeur,	
			fa majeur, do majeur	
Ode	45 changements de mesure	Croches absolument La majeur	La majeur	Texture maigre
12 juillet 1945		constantes		
« Adieux à la Meuse »	42 changements de mesure	Rythme binaire Mi	bémol majeur,	Figures
25 juillet 1945		contre rythme	rythme bitonalité	musicales
	métrique variée	ternaire		arpeggiées et
				distinctes

Tableau (deuxième partie). Vue d'ensemble du cycle Terre de France.

Chaque pièce répond fidèlement à l'injonction de Boulanger : que le rythme et le mètre soient construits intentionnellement, de manière à garantir une expression claire et ininterrompue. Le cycle s'ouvre et se ferme par une poésie de Charles Péguy, au rythme réglé de 56 battements par minute au métronome. Talma y ajoute des indications de tempo particulières et de fréquents changements de mesure, qu'elle manipule pour coller aux nuances du texte et ainsi mettre en évidence les thèmes qu'elle sélectionne. Le retour de Péguy à la fin du cycle permet de conférer une certaine unité à son travail et reprend bien des thèmes présents dans chacune des chansons antérieures.

« Mère, voici vos fils... »

On le sait, Charles Péguy est né en 1873, juste après la Guerre franco-prussienne de 1870, à Orléans, ville natale de Charles d'Orléans, autre poète inclus dans le cycle. Le texte suivi par Talma est extrait de l'une des dernières œuvres de Péguy : Ève (1913), monumental poème dont la partie publiée est composée de quelque 1900 quatrains d'alexandrins qui décrivent la condition humaine dans une perspective chrétienne¹. La grande fresque de Péguy est adressée à la mère de l'humanité, dont le Christ est un descendant². Par l'intercession d'Ève, Péguy supplie notamment Dieu de bénir les soldats et de prendre pitié de leurs âmes. Rappelons que malgré la grossesse de sa femme Péguy partit à la guerre comme volontaire en première ligne ; et qu'il est mort au début de la Première Guerre mondiale, la veille de la première bataille de la Marne. Cet homme tout entier dédié à la littérature, à la poésie, à la foi et à son pays ne connut donc pas la victoire de la France et des Alliés en 1918.

Mais la poésie de Péguy est son héritage, qui fut de grande inspiration et qui prit toute sa signification pour la nation française au cours de la Seconde Guerre mondiale. Charles De Gaulle lui-

¹ Encyclopædia Britannica On line , s. v. "Charles Péguy".

² Hans A. Schmitt, *Charles Peguy: The Decline of an Idealist [Charles Péguy, le déclin d'un idéaliste]*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967, p. 32.

même aimait à citer l'*Ève* de Péguy comme une référence puissante et chère au cœur de tous ces Français qui avaient donné leur vie pour la patrie et à tous ceux qui allaient encore devoir donner la leur. À peine modifiait-il un vers de Péguy en l'adressant à la France et non plus à Ève, à la fin du discours du 18 juin 1942 à l'Albert-Hall de Londres : « Mais puisque la France fait entendre sa volonté de triompher, il n'y aura jamais pour nous ni doute, ni lassitude, ni renoncement. Unis pour combattre, nous irons jusqu'au bout de notre devoir envers elle, nous irons jusqu'au bout de la libération nationale. Alors, notre tâche finie, notre rôle effacé, après tous ceux qui l'ont servie depuis l'aurore de son Histoire, avant tous ceux qui la serviront dans son éternel avenir, nous dirons à la France, simplement, comme Péguy : *Mère, voyez vos fils, qui se sont tant battus*. »¹

C'est dans cette droite filiation que Talma choisit de commencer son cycle, en 1943, soit un an juste après que ces paroles fascinantes avaient été prononcées. C'était aussi l'été qui suivit le décès de sa mère. Avait-elle déjà prévu d'inclure quatre autres chansons dans son travail? On ne sait: dans ses archives, aucune note ni papier ne fait allusion, à cette époque, à la volonté de créer un cycle complet. Aussi longue qu'allait être, dans son esprit, l'œuvre à venir, il semble que son auteur voulait avant tout que ces mots en soient les premiers. Dans le cadre du cycle de Talma aujourd'hui complet, le terme « mère » peut être compris comme désignant par métaphore la France, ainsi que chez De Gaulle. Les liens reliant les soldats français à leur pays d'origine ne sont-ils pas aussi étroits que ceux qui unissent la mère et le fils ? Quant au désir de la mère, Talma le ressentait cruellement durant ces mois-là, qui la séparèrent des deux femmes qui naguère remplissaient ce rôle : sa mère et sa marraine.

La chanson déplore les souffrances de la guerre, traite de la tension et de la discorde suscitées par les déplacements de population et les morts dus à la guerre; elle comprend enfin des prières pour les soldats. Comme on le voit sur la figure 1, presque

¹ Charles de Gaulle, *Discours et messages*, t. I : « Pendant la guerre (juin 1940 - janvier 1946) », Plon, 1970, p. 204.

tous les temps du morceau comportent les intervalles de seconde et de quinte, dans différentes gammes. Cela reflète la tension et la dissonance perpétuelles du texte. Le rythme de la chanson ne sort pas de cette construction jusqu'à la 34º mesure, où la compositrice commence à insérer quelques exceptions annonçant la dernière phrase de la chanson.



Figure 1 : « Mère, Voici vos fils... », mesures 1-3, accords réguliers avec intervalles de seconde majeure et de quinte juste. Copyright © 1978 by Carl Fisher LCC., New York. International Copyright Secured. All rights reserved including performing rights. All Examples used by permission.

Talma n'a prévu pour *Terre de France* aucun prélude ni postlude, mais la pièce commence et se termine avec la voix qui se joint, étroitement unie, à la ligne du piano, ce qui symbolise l'union de la poésie et de la musique. La texture des accords de la chanson est assez dense et se compose principalement de tétracordes. Les harmonies gravitent d'abord autour de mi mineur, puis produisent une tonicisation plurielle, sans avoir de cadence définie ni adhérer complètement à aucun ton particulier. Le manque de cadences contribue au sentiment de mouvement vers l'avant que Boulanger valorisait.

Talma continue à reporter toute chance de résolution en triades harmoniques, soigneusement évitées, et insère au contraire l'inquiétante combinaison de la seconde majeure et de la quinte juste. D'autres dissonances sont parfois surajoutées, mais cette structure de base est majoritaire à l'échelle de la pièce.

Dans l'extrait 2 de la partition réapparaît le thème d'ouverture dans la deuxième moitié de la chanson, ce qui donne à la pièce une sorte d'équilibre, cher au néoclassicisme. Talma modifie néanmoins délicatement le thème pour refléter l'intensité constructive de la poésie. Pour obtenir cet effet, elle utilise un chromatisme dans la ligne mélodique, ajoutant la marque : « très intense », et mettant en relief le dernier mot de la phrase, « battus », au plus haut point du contour mélodique (mesure 22).



Figure 2 : « Mère, voici vos fils... », mesures 20-22, le thème d'ouverture revient modifié. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Les dernières phrases de Talma mettent en évidence la dichotomie du poème, partagé entre l'espoir et le chagrin. Avec les effets apaisants de l'espoir et de la prière contraste la lourdeur de la mort aux harmonies sans discorde ni intervalles de seconde majeure, pour la première fois cette fois-ci, au son d'une prière pour la miséricorde des âmes des soldats : « Que Dieu ménage un peu ces êtres débattus... » Talma insiste sur ce point que nous sommes arrivés en la bémol mineur, un ton très éloigné de son choix d'ouverture (mi mineur). L'ajout d'harmonies majeures et est accompagné d'une indication demandant consonantes d'effectuer la dernière phrase « sans nuances jusqu'à la fin »¹, bel exemple de cette expression contrôlée, de cette émotion retenue prônée par les néoclassiques à toute force. Le son va decrescendo au piano et la chanson se termine sur « ces cœurs pleins de tristesse et d'hésitation ».

La mesure 33, visible dans l'extrait 3 de la partition, montre le retour de l'ouverture et l'harmonie la plus souvent utilisée : une seconde et une quinte, dans la tonalité de mi mineur.

¹ Louise Talma, *Terre de France: A Cycle of Five Songs for Soprano or Tenor Voice and Piano*, New York, Carl Fischer, 1978, mesures 28-33.



Figure 3 : « Mère, voici vos fils... », mesures 28-33, consonance et dissonance. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Le retour de ces dispositifs suggère que l'instabilité et la tension articulées par Talma à toute l'œuvre n'ont pas disparu mais restent présentes, même après l'expression de l'espoir. Ce placement délibéré, à proximité, de la dissonance et de la consonance harmoniques, ainsi que des harmonies majeures et mineures, souligne la gravité et de la complexité de la guerre et de la perte.

« Sonnet »

Talma a puisé la matière de sa deuxième partie dans les sonnets de Joachim du Bellay. Ce dernier, fils de Jean du Bellay, un *gentleman farmer* qui avait servi dans l'armée française, est né au château de la Turmelière, sur la Loire, en Anjou, et ses deux parents moururent quand il avait neuf ou dix ans¹. L'affection de du Bellay pour la Loire et l'Anjou imprègne notamment les sonnets 3, 21, 40, et 79 de l'*Olive* et les Sonnets 19, 25, 31, et 122 des *Regrets*². Dans le

¹ Louis Clark Keating, *Joachim du Bellay*, New York, Twayne Publishers Inc., 1971, pp. 1-2.

² Dorothy Gabe Coleman, *The Chaste Muse: A study of Joachim du Bellay's Poetry*, Leiden, Brill, 1980, p. 83.

sonnet choisi par Talma, qu'il a poli lors de son séjour à Rome (1553-1557), du Bellay décrit le désir qu'il ressent de regagner la France mais dans une forme très proche du sonnet italien de cette époque¹.

Du Bellay avait accompagné le cardinal Jean du Bellay, son cousin au second degré, lors d'un voyage à Rome, en 1553². Il passa quatre années à Rome et composa un ensemble de 191 sonnets qu'il regroupa sous le titre de *Regrets*, en le dédiant à l'ambassadeur de France à Rome, monsieur d'Avanson³, non sans quelque hommage parallèle aux *Tristes* et *Pontiques*, recueils de l'exil d'Ovide au bord de la Mer Noire : le premier poème du recueil, avant même l'adresse à M. d'Avanson, n'est-il pas écrit en latin ?

En traduisant le titre d'Ovide, *Tristia*, en *Regrets*, du Bellay mettait en parallèle deux déracinements comparables : son propre séjour à Rome, et l'exil d'Ovide loin de Rome⁴. Du Bellay reprenait donc les thèmes de l'exil et du mal du pays, chers au poète latin, y compris dans le célébrissime sonnet XXXI : « *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage...* », tout droit inspiré des *Pontiques* (III, V, 15), et jusqu'en cette cheminée qui fume de son « petit village » (*Pontiques*, I, III, 34). Du Bellay renvoyait également, bien entendu, à Ulysse dans plusieurs de ses poèmes maladivement enclins à la nostalgie⁵. Il ne choisit pas là simplement des thèmes intéressants pour leurs qualités poétiques ; le sonnet I du recueil explique et déplore que le recueil entier ne fasse qu'exprimer les pensées les plus profondes de son auteur : une tristesse infinie et secrète⁶.

Dorothy Coleman, spécialiste du poète, note que du Bellay s'abstient de raconter toute l'aventure de l'*Odyssée* ou tel détail de l'histoire de la Toison d'or, afin de souligner la fin de ces histoires. Les allusions sont comme nues et subtiles. Le poète fait en sorte que

¹ L. C. Keating, *Joachim du Bellay*, op. cit., p. 70-73.

² L. C. Keating, Joachim du Bellay, op. cit., p. 55.

³ Jean de Saint-Marcel (1511-1564), seigneur d'Avanson. [N.d.T.]

⁴ L. C. Keating, Joachim du Bellay, op. cit., p. 73.

⁵ D. G. Coleman, The Chaste Muse: A study of Joachim du Bellay's Poetry, op. cit., p. 81.

⁶ L. C. Keating, Joachim du Bellay, op. cit., p. 76.

son lecteur songe à la Toison d'Or alors même que n'apparaît pas le nom du personnage principal du mythe, malgré la parenté de « toison » et « Jason ». Du Bellay révèle la fonction de ces allusions aux troisième et quatrième vers, pour souligner une allusion transparente à un retour au pays¹.

Le sonnet choisi par Talma entremêle donc les expériences humaines de du Bellay, d'Ovide et d'Ulysse. Certes, c'est un classique de l'histoire littéraire, et Louis Clark Keating, qui ne peut pas ne pas examiner ce poème dans son étude sur les Regrets, l'introduit comme un classique : « Chaque lecteur un tant soit peu cultivé et familier de la langue française le sait bien. »² Mais Talma ne répond pas à une convenance et ne tient pas compte de sa célébrité en le choisissant; ce sont ses allusions intrinsèques aux exils du VIIIe siècle avant J.-C. (qui sait de quand date ce monde décrit par Homère ?), du Ier siècle romain, du XVIe siècle et du XXe siècle, époque où Talma ne pouvait à cause de la guerre rendre visite à la France. Cette polysémie hospitalière de l'utilisation de ce poème dans Terre de France, en même qu'elle fait voyager le lecteur, et l'auditeur, dans le temps et la littérature, attire son attention sur les points communs transhistoriques de ces expériences diverses et sur les ressources parfois identiques que sait trouver l'homme en lui pour faire face à l'adversité.

Dans le « Sonnet » tel qu'édité par Talma, les dispositifs rythmiques sont utilisés pour délimiter la forme. Du Bellay suit la présentation et la structure des sonnets italiens des XIIIe et XIVe siècles (songeons à Pétrarque), portant sur un argument succinct. Le huitain initial se décompose en deux quatrains qui ouvrent le poème en présentant une difficulté, une question, ou du moins une situation de départ. Le sizain final se décompose, lui, en deux tercets et offre une solution, une réponse, ou du moins une évolution. Cette structure poétique est mise en évidence par Talma dans sa musique, qui ici n'utilise qu'octave, croches, noires et noires pointées pour le premier quatrain. Dans le second quatrain

¹ D. G. Coleman, The Chaste Muse: A study of Joachim du Bellay's Poetry, op. cit., p. 82.

² L. C. Keating, Joachim du Bellay, op. cit., p. 75.

s'ajoutent des notes plus longues : triolets de noires, des noires liées, et des blanches liées. L'extrait 4 de la partition montre dans l'accompagnement les valeurs plus longues des notes et les triolets de noires marchant ensemble contre les croches. Cela illustre la question posée dans ce quatrain incertain. Talma emploie aussi plusieurs indications de *tenuto*, et même un *poco ritardando* contribuant à un certain sentiment d'étirement et d'hésitation. Coleman déclare : « Le deuxième quatrain manifeste la nostalgie, le désir, le sentiment d'impuissance et prend conscience de l'impossibilité apparente de revoir un jour son pays natal. »¹



Figure 4: « Sonnet », mesures 23-27, rythmes binaires apparaissant et luttant contre des rythmes ternaires. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Dans le sizain du sonnet, Talma introduit des doubles croches pour la première fois dans la chanson. Ce geste ajoute au rythme une qualité ludique. Talma demande à ce que la section produise un son « léger » et « souple ». Elle va jusqu'à ajouter, en français dans le texte : « la double croche un peu plus courte qu'un quart de temps ». Cela implique que la croche pointée dure presque aussi longtemps qu'une noire, et que les doubles croches peuvent être raccourcies et traitées comme une levée d'anacrouse, de manière à alléger la notation encore davantage. Talma tire une liaison à partir de chaque double croche jusqu'à la note suivante, afin de casser davantage les lourdes durées des croches dans le huitain en entamant chaque strophe avec une double croche légère, chantante. La juxtaposition de ces deux rythmes peut être vue dans l'extrait 5,

¹ D. G. Coleman, *The Chaste Muse: A study of Joachim du Bellay's Poetry, op. cit.*, p. 83.

si l'on observe la différence de durée des notes dans les mesures 32-33 et dans les mesures 34-35.

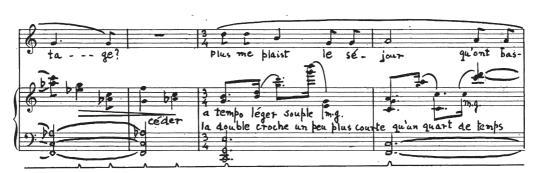


Figure 5 : « Sonnet », mesures 32-35, passage du huitain au sizain. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Plusieurs éléments renforcent la présence des thèmes du voyage, du mouvement, du départ et du retour. Tout au long de la pièce, la majorité de ses phrases mélodiques couvrent la gamme d'une octave, contiennent de grands sauts de quartes justes et de quintes justes, et changent fréquemment de direction pour créer un contour oscillant. Son tempo explicite de 69 battements par minute représente le rythme d'une marche aisée, et souligne le thème poétique du voyage, truffé qui plus est de syncopes enjouées. Talma peut ainsi respecter les différentes sections poétiques du cycle, et maintenir l'unité de ce dernier.

« Ballade »

C'est un poème de Charles d'Orléans que Talma choisit de placer en troisième chanson, intitulée sobrement « Ballade », à l'image des autres titres génériques.

Tout comme pendant la guerre Talma et Boulanger (qui enseigna la musique aux États-Unis, non sans ressentir un profond mal du pays) furent contraintes de demeurer loin de leur patrie, le poète du XVe siècle fut contraint à l'exil à cause des guerres. Charles d'Orléans naquit en effet deux décennies avant Jeanne d'Arc, et passa sa jeunesse dans la vallée de la Loire, quelque peu à l'écart de la crise que vivait le reste de la nation¹.

¹ David Fein, Charles d'Orléans, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 13.

Son destin a dépendu des Anglais, tout comme celui de Jeanne d'Arc. Charles fut en effet exilé et emprisonné en Angleterre pendant la guerre de Cent Ans. Sa captivité dura 25 longues années. Ces années passées à Douvres lui inspirèrent l'un des poèmes les plus célèbres des années 1400¹; et c'est justement le texte que Talma a choisi pour son cycle en le nommant « Ballade ». Le spécialiste de littérature française David Fein est revenu sur les différents moments de ce poème, qui ouvre une belle perspective sur son temps. La ligne, vrai coup d'archet, donne le ton et le registre du poème : le locuteur tourne son regard vers la France, mais ne la voit pas. Fein remarque l'importance de cette orientation vers la France, empreinte dès lors de nostalgie et voulant comme compenser le manque de détails visuels causé par la distance en élargissant la pensée jusqu'au souvenir du passé².

En lisant ce poème, Talma s'est sans nul doute identifiée à ces générations précédentes déplacées par la guerre hors de France. Comme elle l'a fait dans la première chanson, Talma a choisi précisément une réponse aux difficultés de la guerre où figurât une prière. Charles d'Orléans écrit avoir bon espoir que Dieu accorde sa paix rapidement. Le poète file une image, celle d'un navire chargé d'espoir, envoyé en France afin de transmettre ses vœux, ses prières et afin de rapporter au pays un souvenir de lui. Comme Charles d'Orléans, Péguy et Jeanne d'Arc, Talma connut la douleur d'être séparée de la France pendant la guerre et envoya des vœux de paix et de l'aide à ceux qui en avaient besoin en France. Elle ne pouvait que joindre sa musique à celui qui, même de l'autre côté de la mer, avait compris la profondeur universelle de la souffrance des gens en temps de guerre.

La présente ballade est formée de trois strophes de sept lignes et d'un envoi de quatre vers. Le poète contemple les deux spectacles de la guerre et de la paix, en une musicalité qui a attiré les commentaires, dont ceux de Fein portant sur l'impression de conclusion définitive qui ressort d'une formule aussi incisive que : « Je hé guerre » (« je hais la guerre »). Cette clausule affirmative,

¹ D. Fein, Charles d'Orléans, op. cit., p. 43.

² D. Fein, Charles d'Orléans, op. cit., p. 44.

catégorique et assez peu poétique a priori, se distingue nettement du reste de la ballade : c'est une constatation basique, en même temps qu'une fin de non-recevoir méprisante. L'effet de staccato de cette phrase, surtout perceptible par contraste avec la douceur mélodieuse du vers précédent, brise le rythme du poème, imitant la force perturbatrice et disruptive de la guerre. Après de passagères incursions dans le passé et dans l'avenir, le poème se termine carrément dans le présent, dans ce présent dont la réalité est si prégnante, du fait de la guerre et de l'exil¹.

Avec cette ballade, Talma a encore une fois choisi d'aborder les thèmes de l'exil et du déracinement qui véhiculent tout à la fois une poignante nostalgie et l'espoir du salut de la France, et de les brasser d'une manière à mettre en évidence la structure du poème. Ce choix particulier n'est pas seulement une déclaration de patriotisme, mais ainsi que le note Irving Fine, une « expression contrôlée de cette aspiration que ressent tout homme dépaysé (en français dans le texte) à rejoindre sa famille, ses amis, et la mèrepatrie »². Talma se sentait capable de transmettre musicalement ses propres sentiments sur le sujet et de leur faire parler dans les situations de son temps une langue aussi juste que ces mots tout exprès formulés pour les générations de la guerre de Cent Ans.

Dans cette chanson, Talma modifie sensiblement le style de son arrangement vocal et utilise le style mélodique d'un madrigal, qui se souvient du temps des troubadours. Contrairement aux quatre autres chansons aux indications de tempo si précises, Talma laisse une certaine souplesse au tempo de cette pièce. Elle indique seulement que les noires de « Ballade » devraient produire entre 69 et 72 battements par minute. Le choix de donner à l'accompagnement un mouvement de croches légères permet à Talma d'imiter le mouvement et le rythme de la libre flânerie insouciante d'un troubadour.

Talma parvient à laisser librement s'exprimer, comme par improvisation, son amour de la France à l'aide d'indications soigneusement articulées, qui comprennent les légères respirations

¹ D. Fein, Charles d'Orléans, op. cit., p. 46.

² D. Fein, Charles d'Orléans, ibidem.

après chaque croche pointée de la mesure 15. Talma, qui distribue son texte syllabiquement (une syllabe par note) presque partout dans ce cycle, brise ici son modèle pour déclamer joyeusement le mot « France » en une exclamation désinvolte qui, comme le montre l'extrait 6, se trouve réparti sur quatre mesures. Talma inclut même une mesure 3/2, qui étire le point culminant de la phrase sur le mot-clef « cœur ».



Figure 6 : « Ballade », mesures 58-61, juxtaposition de la paix et de la guerre. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Talma ne traite pas l'envoi comme elle a fait des septains qui le précèdent; l'envoi aura un nouveau tempo. C'est même la première fois dans le cycle que Talma attribue plus d'un marquage de tempo dans la même pièce. Talma ralentit le rythme et abandonne la course folle des figures de croches qui avaient jusqu'alors envahi le morceau. Elle utilise des accords de blanches dans l'accompagnement, et dans la partie dévolue à la voix développe un motif mélodique répété composé d'une noire suivie de deux croches, une quinte juste sous elle. L'extrait 7 montre ce même motif, calé aux mots « Paix est tresor qu'on ne peut trop loer ». Les expressions différentes trouvées par Talma reflètent la rencontre entre les sentiments du poète et la paix. Talma brise donc

son modèle précédent et place deux phrases courtes, chacune commençant sur un temps faible, à jouer staccato et marcato.

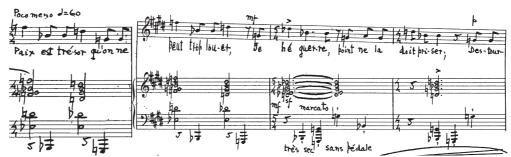


Figure 7 : « Ballade », mesures 13-18, ligne mélodique de madrigal. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Ces techniques sont la clef de la rhétorique du poème, et décrivent les dures réalités de la guerre en contraste avec la santé et tous les biens qui découlent immanquablement de la paix.

« Ode »

Pierre de Ronsard, né en 1524 dans le Château de la Possonnière, près de Vendôme¹, commença dès douze ans de servir comme page à la cour royale. Il fut envoyé en Écosse dans la maison de Madeleine de France, après le mariage de cette dernière avec Jacques V d'Écosse².

C'est en 1550 qu'il écrivit « Des Roses Plantées prez non Blé », inspiré d'Horace (-65/-8), un des grands modèles lyriques de Ronsard qui chercha constamment à enrichir la littérature française des apports de la grande tradition poétique latine, de même que le poète romain avait en son temps enrichi la littérature latine des apports de la poésie grecque. Comme le déclare en effet K. R. W. Jones : « S'inspirant de l'ancien concept grec de l'union de la musique et de la poésie, Ronsard affirme en outre avoir relancé cet art ancien et l'avoir introduit en français. »³ Le texte choisi par Talma est celui de la deuxième édition des *Odes*, qui présente

¹ Kenneth R. W. Jones, *Pierre de Ronsard*, États-Unis, New York, Twayne Publishers Inc., 1970, p. 7.

² K. R. W. Jones, Pierre de Ronsard, op. cit., p. 9.

³ K. R. W. Jones, Pierre de Ronsard, op. cit., pp. 23-24.

quelques variantes textuelles par rapport à la première édition. Ce poème, à la différence des quatre autres choix de Talma, présente un matériau thématique spécifique. En conséquence, l'expression musicale de Talma prend ici une manière particulière. Le tempo, plus alerte, n'y évolue que dans une tonalité, le la majeur, qui exprime la joie du salut adressé à la rose, symbole de l'aimée.

La mise en musique orchestrée par Talma n'est pas identique pour chaque strophe, contrairement à ce que souhaitait Ronsard lui-même. En fait, Talma prend soin d'ajouter une petite irrégularité rythmique pour faire ressortir certaines parties du texte qui pourraient être négligés dans la symétrie d'un cadre purement répétitif. Talma manipule donc la métrique pour mettre en évidence les qualités musicales du poème de Ronsard, fort harmonieux, et évite la monotonie. Elle emploie ainsi 45 types de mètres différents au long des 69 mesures que compte la chanson, et alterne entre 9 armures différentes.

Cette chanson est dans l'œuvre de Talma un excellent exemple de fidélité à l'enseignement de Boulanger, qui voulait manipuler le rythme pour parvenir à la « grande ligne ». L'extrait 8 montre comment Talma dispose différents mètres pour mettre en relief le vers de trois syllabes entre les deux vers plus longs qui l'encadre. Elle place ainsi le son « é » à la rime aux vers 7 et 8 (« [...] tu vois redoublé / Dans le Blé / [...] ») sur des temps forts imprévus.



Figure 8 : « Ode », mesures 18-21, positionnement du mètre. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Un tel arrangement attire l'attention de l'auditeur sur des mots qui se complètent mutuellement, et sur les passages du poème original qui se répondent phonétiquement et syllabiquement. Talma place à ces moments précis des temps forts pour éviter une impulsion uniforme. Dans les mesures 30 à 33 de l'« Ode » (extrait 9) Talma place le passage « [...] sentant ton odeur / Plein d'ardeur / [...] » dans une phrase composée d'un mètre différent à chaque mesure, ce qui permet que les sons qui se correspondent dans les mots « odeur » et « ardeur » tombent sur des temps forts, mais à des moments imprévus.



Figure 9 : mesures 30-33, articulation du rythme et de la métrique. © 1978 by Carl Fisher LCC.

Les « Adieux à la Meuse »

Talma conclut le cycle avec un deuxième texte de Péguy. Ce poème contient lui aussi des références à la guerre, mais sous un abord plus subtil et caché. Talma choisit là un extrait de la première *Jeanne d'Arc* de Péguy, en ouvrant une nouvelle page de l'Histoire de France. Jeanne d'Arc est en effet le sujet et le titre de la première œuvre qu'il ait publiée, en 1897.

Les célébrations annuelles de la sainte avaient permis au petit Charles Péguy d'échapper aux difficultés de son quotidien, à son enfance modeste sinon pauvre d'après-guerre, après la guerre de 1870; aussi Jeanne était-elle l'héroïne de son enfance. Preuve paradoxale de l'importance de cette première œuvre, ce n'est que la première œuvre qu'il lui consacre, le fameux *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* paru en 1910 n'en étant, en réalité, qu'une manière de réécriture et développement. Hans Schmitt, savant exégète de Péguy, a justement, après d'autres, relevé un regain d'importance, une résurgence de la figure de Jeanne d'Arc en littérature, culminant juste avant 1912, 500e anniversaire de sa naissance. Ne

serait-ce qu'entre 1909 et 1911 paraissent ainsi une bonne quinzaine d'ouvrages johanniques¹. Il faut dire que Jeanne d'Arc a été béatifiée en 1909, ce qui a accru son « actualité », et qu'elle sera canonisée en 1920.

Talma a donc dû être sensible au fait que les œuvres de Péguy concernaient à la fois le passé et le présent : Péguy est tout à la fois le poète le plus contemporain qu'elle ait choisi et celui qui lui permettait d'évoquer une époque révolue et bien déterminée de l'Histoire de France. Jeanne a vécu à l'apogée de la guerre de Cent Ans et a joué un rôle essentiel en livrant plusieurs batailles qui ont mené la France à la victoire. L'édition originale du drame de Péguy donne les années où elle a vécu : « 1412-1431 » au dos, et seul son nom en lettres rouges sur la couverture². Par l'usage de blancs aussi majestueux que nombreux, Péguy a prévu des moments de réflexion des personnages et semble avoir par là-même permis à son lecteur des moments de réflexion parallèles³. C'est pour ainsi dire dans ces blancs du passé que se glisse la musique de Talma.

L'extrait de Talma choisi ici renvoie aux représentations traditionnelles de Jeanne en bergère et en fileuse. Ces tâches, mentionnées dans les *Procès* historiques, démontraient que la Pucelle vivait en étroite relation sinon en symbiose avec la terre, et permettaient de suggérer le fort attachement qu'une personne pouvait ressentir envers sa terre, qu'elle soit sa terre natale ou sa terre d'adoption. Ces thèmes ont peut-être trouvé écho auprès Talma de par son amour de la terre française, et de par les bouleversements de l'époque qui ont fait que Talma a, effectivement, perdu presque tout lien avec son pays natal, à l'image de Jeanne.

La cinquième et dernière chanson du cycle, « Adieux à la Meuse », fournit un excellent exemple de la façon dont Talma a triomphé de la « grande ligne » (en français dans le texte) par la

¹ H. A. Schmitt, *Charles Péguy : the Decline of an Idealist, op. cit.*, p. 24. Schmitt se base sur Wilhelm Grenzmann, *Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung [La Pucelle d'Orléans dans la poésie]*, Berlin, 1929, p. 73.

² H. A. Schmitt, op. cit., p. 42.

³ Jérôme & Jean Tharaud, *Notre cher Péguy*, t. I, Plon, 1926, pp. 142-143.

manipulation métrique. La figure 10 montre que Talma affecte à la partie du piano située à main droite la valeur d'une mesure 12/8, qui se faufile à travers les huit notes juxtaposées disposées en 4/4 à main gauche. Ce mouvement de balancement subtil illustre de manière appropriée l'introduction, dans le texte, de la rivière, vue comme une « Meuse endormeuse et douce à mon enfance » et qui coule « tout bas ».

Une telle synthèse des exclamations musicale et poétique accentue le contraste entre les « Adieux à la Meuse » d'une part et d'autre part l'ode précédente, qu'ils jouxtent. Les mesures se plaisent à changer, et cela va de pair avec un mélange complexe mais sûr de figures rythmiques, fond de croches binaires dans les basses, et berceuse de triolets marchant dans les aigus du piano. Dans sa première ligne, la voix alterne entre ces deux chiffres, et n'obéit néanmoins qu'à une seule et unique instruction. Le premier et le seul chiffre de triolet de cette ligne est convenablement réglé sur le mot « endormeuse » lui donnant l'importance et de liaison avec le mouvement de balancement entendu ci-dessous dans les aigus.



Figure 10 : « Adieux à la Meuse », mesures 1-6, métrique variée. Copyright © 1978 by Carl Fisher LCC., New York.



Figure 11 : « Adieux à la Meuse », mesures 16-18. Arrangement ternaire contre arrangement binaire. Copyright © 1978 by Carl Fisher LCC., New York.

L'extrait 11 montre les figures rythmiques qui traversent les parties, les figures binaires de basse s'ébranlant et montant en aigus, et les figures de triolets passant des aigus à la basse du piano, pendant les mots : « Je ferai la bataille et passerai les fleuves ». Avant ce moment, la pièce conserve un son lisse avec des niveaux dynamiques en *mezzo-piano* et même plus doux. Au premier temps de cette phrase, Talma emploie des accents et une dynamique de *mezzo-forte* pour la première fois. Ce qui perdure tout au long de la phrase, comme il appert également de l'extrait.

Talma introduit un ré bémol accidentel d'abord dans les figures en triolets du piano, le tissant aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des figures, entre le do et le ré bécarre, serrant et desserrant les figures sans casser la progression pas à pas du mouvement. Cela prépare l'auditeur à l'ajout de cette note dans la ligne de la voix, mais son importance est mise en relief par le fait que c'est jusqu'alors la note la plus haute entendue dans les deux lignes du chant et du piano. Talma s'approche de cette note par en bas, la clouant en l'expression des « pays nouveaux », frappante association de la douleur et de la notion de terre étrangère.

ജ

Louise Talma, en créant le cycle *Terre de France*, voulait manifester une réaction face à son prétendu détachement vis-à-vis de son identité, de son pays natal, de sa mère, de sa marraine. Chacune des pièces composant le cycle exprime donc la nostalgie, dans un traitement néo-classique utilisant d'autres techniques

musicales, inspirées par Stravinsky et Boulanger. Le nombre des études consacrées à Talma dans les milieux universitaires et le nombre de ses interprétations sont encore faibles par rapport à certains de ses contemporains, comme Aaron Copland ou Irving Fine. Répondre à l'urgence d'étudier Talma de manière plus approfondie, est aujourd'hui possible grâce aux correspondances, aux notes déposées à la Bibliothèque du Congrès, et à la possibilité de parler avec ceux qui ont travaillé avec elle et la connaissaient bien. La redécouverte assez récente de ses œuvres vocales peut susciter un renouveau d'intérêt pour l'étude et l'exécution de toutes les productions de cette artiste pionnière de la composition américaine.

Pour en savoir plus

Nous avons principalement utilisé les lettres de Nadia Boulanger à Louise Talma, de Louise Talma à Nadia Boulanger et à Marion McDowell qu'on trouve dans le fonds Louise Talma (1861-1998) de la Bibliothèque du Congrès. C'est là que se trouve la quasi-totalité des manuscrits et des partitions de Talma.

Appendice : les textes de Terre de France

Charles Péguy « Mère, voici vos fils... »

(P² 1265-1266, dans l'ordre suivi par Talma : str. 769-762-763)

Mère, voici vos fils et leur immense armée. Qu'ils ne soient pas jugés sur leur seule misère. Que Dieu mette avec eux un peu de cette terre Qui les a tant perdus et qu'ils ont tant aimée.

Que Dieu mette avec eux dans le juste plateau Ce qu'ils ont tant aimé, quelques grammes de terre. Un peu de cette vigne, un peu de ce coteau, Un peu de ce ravin sauvage et solitaire.

Mère, voyez vos fils qui se sont tant battus. Vous les voyez couchés parmi les nations. Que Dieu ménage un peu ces êtres débattus, Ces cœurs pleins de tristesse et d'hésitations.

ജ

Joachim du Bellay Sonnet

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, Ou comme cestuy là qui conquist la toison, Et puis est retourné, plein d'usage et raison, Vivre entre ses parents le reste de son aage!

Quand revoiray-je, helas, de mon petit village Fumer la cheminee, et en quelle saison, Revoiray-je le clos de ma pauvre maison, Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage?

Plus me plaist le sejour qu'ont basty mes ayeux, Que des palais Romains le front audacieux : Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine : Plus mon Loyre Gaulois que le Tybre Latin, Plus mon petit Lyré, que le mont Palatin, Et plus que l'air marin la doulceur Angevine.

മാരു

Charles d'Orléans Ballade

En regardant vers le païs de France, Ung jour m'avint, a Dovre sur la mer, Qu'il me souvint de la doulce plaisance Que je souloye ou dit païs trouver. Si commençay de cueur a souspirer, Combien certes que grant bien me faisoit De veoir France, que mon cueur amer doit.

Je m'avisay que c'estoit non sçavance De telz soupirs dedens mon cueur garder, Veu que je voy que la voye commence De bonne paix, qui tous biens peut donner; Pour ce, tournay en confort mon penser: Mais non pourtant mon cueur ne se lassoit De veoir France, que mon cueur amer doit.

Alors chargeay en la nef d'Esperance Tous mes souhaitz en les priant d'aler Oultre la mer, sans faire demourance, Et a France de me recommander. Or, nous doint Dieu bonne paix sans tarder! Adonc auray loisir, mais qu'ainsi soit, De veoir France, que mon cueur amer doit.

Paix est tresor qu'on ne peut trop loer, Je hé guerre, point ne la doy priser; Destourbé m'a longtemps, soit tort ou droit, De veoir France, que mon cueur amer doit.

Pierre de Ronsard Ode

Dieu te gard l'honneur du printens Qui étens Tes beaus tresors de sur la branche, Et qui decouvres au soleil Le vermeil De ta beauté naïve & franche.

D'assés loin tu vois redoublé
Dans le blé
Ta face, de cinabre teinte,
Dans le blé qu'on voit rejouir
De jouir
De ton image en son verd peinte.

Près de toy, sentant ton odeur,
Plein d'ardeur
Je façonne un vers, dont la grace
Maugré les tristes seurs vivra,
Et suivra
Le long vol des ailes d'Horace.

Les uns chanteront les œillés Vermeillés, Ou du lis la fleur argentee, Ou celle qui s'est par les prez Diaprez Du sang des princes enfantee.

Mais moy, tant que chanter pourray,
Je louray
Tousjours en mes Odes la rose,
D'autant qu'elle porte le nom
De renom
De celle où ma vie est enclose.

ജ

Charles Péguy « Adieux à la Meuse » (P² 58-59)

Adieu, Meuse endormeuse et douce à mon enfance, Qui demeures aux prés, où tu coules tout bas. Meuse, adieu : j'ai déjà commencé ma partance En des pays nouveaux où tu ne coules pas.

Voici que je m'en vais en des pays nouveaux : Je ferai la bataille et passerai les fleuves ; Je m'en vais m'essayer à de nouveaux travaux, Je m'en vais commencer là-bas les tâches neuves.

Et pendant ce temps-là, Meuse ignorante et douce, Tu couleras toujours, passante accoutumée, Dans la vallée heureuse où l'herbe vive pousse,

Ô Meuse inépuisable et que j'avais aimée.

Un silence.

Tu couleras toujours dans l'heureuse vallée; Où tu coulais hier, tu couleras demain. Tu ne sauras jamais la bergère en allée, Qui s'amusait, enfant, à creuser de sa main Des canaux dans la terre, -- à jamais écroulés.

La bergère s'en va, délaissant les moutons. Et la fileuse va, délaissant les fuseaux.

Voici que je m'en vais loin de tes bonnes eaux, Voici que je m'en vais bien loin de nos maisons.

Meuse qui ne sais rien de la souffrance humaine, Ô Meuse inaltérable et douce à toute enfance, Ô toi qui ne sais pas l'émoi de la partance, Toi qui passes toujours et qui ne pars jamais, Ô toi qui ne sais rien de nos mensonges faux,

Ô Meuse inaltérable, ô Meuse que j'aimais,

Un silence.

Quand reviendrai-je ici filer encor la laine ? Quand verrai-je tes flots qui passent par chez nous ? Quand nous reverrons-nous ? et nous reverrons-nous ?

Meuse que j'aime encore, ô ma Meuse que j'aime.

ജ്ജ