

A PROPOS DES ENTRETIENS GIDE — AMROUCHE

souvenirs
d' HENRY BARRAUD

Le BAAG est heureux de pouvoir publier ce témoignage, qu'Henry Barraud a bien voulu rédiger à la demande de notre ami Bernard Martineau, d'Arles — que, bien entendu, nous remercions très vivement pour son initiative.

Né le 23 avril 1900 à Bordeaux, Henry Barraud fut introduit très tôt à la peinture et à la littérature moderne (notamment grâce à Gabriel Frizeau, l'ami de Claudel, de Jammes et de Saint-John Perse), ainsi qu'à la musique, à laquelle il décida, à vingt-six ans, de se consacrer en allant s'installer à Paris, où il fut l'élève de Paul Dukas et de Louis Aubert. Son Poème pour orchestre, en 1933, fut son premier grand succès. Après avoir été responsable des manifestations musicales organisées dans le cadre de l'Exposition Internationale de 1937, Henry Barraud fut nommé en 1944 Directeur musical de la Radiodiffusion française, puis, en 1948, directeur de la chaîne qui devint ensuite France-Culture. Et l'on sait que, sans cesser d'être un compositeur fécond, il inspira durant plus de vingt ans, grâce à cette fonction, une impulsion exceptionnelle à la vie musicale française.

Les entretiens radiophoniques Gide-Amrouche ont été enregistrés en 1949. Pour se faire une idée de ce que représentait alors cette entreprise, il faut retrouver, par le souvenir ou par la pensée, ce qu'était la Radiodiffusion dans ces temps si proches de la fin de la guerre ; ce qu'elle était dans ses moyens et dans ses habitudes.

Déjà bien incorporée au milieu musical grâce à ses orchestres et ses chorales, reconstitués tant bien que mal, elle demeurerait plutôt marginale par rap-

port au monde des lettres et de la culture.

Durant l'Occupation, il y avait eu, dans un secteur privilégié, une activité créatrice. Elle avait pour siège ce qu'on appelait le Studio d'essai, rue de l'Université, où opérait Pierre Schaeffer. Devenu «Club d'Essai» après la Libération, il avait accueilli sporadiquement des personnalités de premier plan : Claudel, Éluard, Lanza del Vasto, Camus, voire Sartre. J'en oublie, bien sûr. Il se faisait là une radio plutôt expérimentale, qui ne débordait guère sur les grandes chaînes, dont les programmes étaient conçus au sein de services monolithiques, séparés les uns des autres par des cloisons étanches : musique, lettres, théâtre, variétés. Je crois qu'il y avait à l'égard de ces programmes une certaine méfiance des milieux littéraires qui en écartait les grands écrivains.

C'est dans l'été 1948 que Wladimir Porché, alors Directeur Général, eut l'idée de remplacer ces structures trop rigides par deux Directions de Chaîne, coiffant les services producteurs et spécialisées, l'une dans la culture, l'autre dans les variétés. Il me demanda d'abandonner la direction de la musique pour celle de la chaîne de culture, baptisée Chaîne Nationale. Et cette direction devint effective en janvier 1949, dès mon retour de la tournée en Amérique où j'avais accompagné notre Orchestre National.

C'est alors que Jean Amrouche vint me proposer une entreprise qu'il n'avait pas réussi, pour des raisons essentiellement financières, à faire aboutir dans l'organisation précédente. De cette initiative sont sortis les entretiens avec Gide, qui en ont par la suite suscité tant d'autres, mais dont la formule était alors d'une nouveauté redoutable.

Je connaissais Amrouche pour un homme d'expérience. Il assumait, sous le titre *Des Idées et des Hommes*, dans le cadre du Journal parlé, une émission faite de courtes interviews de toutes les personnalités qui venaient à passer dans la capitale. Mais les entretiens proposés avec Gide étaient sans rapport avec cette activité, laquelle ressortait plutôt d'un journalisme de haut niveau. Il s'agissait ici pour l'écrivain de passer, dans une entreprise de longue haleine, de l'écrit à la parole... et à la parole totalement improvisée. Il était à la merci de son interlocuteur qui menait l'entretien à sa guise et pouvait, par l'imprévu de ses questions, le mettre en difficulté, peut-être le désarçonner.

Je précise bien que cette forme d'expression, pour laquelle il était loin d'avoir un don naturel, Gide l'avait voulue ainsi. Il s'y prêtait de bonne grâce, il en affrontait le risque. Et ce risque était considérable, car l'aventure était sans aucun précédent. Elle devait par la suite tenter beaucoup d'autres écrivains. Encore certains, et non des moindres, se sont-ils refusés à le courir avec une même honnêteté. Un Henri de Montherlant, un André Breton ont exigé de rédiger l'intégralité de leur texte et de le lire devant le micro, m'assurant



qu'ils étaient assez bons comédiens pour que personne ne pût s'en apercevoir. Mais c'était de leur part besoin de ne pas quitter vraiment le mode d'expression où ils se sentaient assurés de leur maîtrise. Ils ne jouaient pas le jeu. Gide, lui, l'a joué sans réserve, et c'était un courage qui mérite l'estime et le respect.

D'autant qu'il ignorait certainement à cette époque les moyens techniques dont nous disposions pour parer aux accidents prévisibles. A peine les connaissais-je moi-même. Car les équipements de la Radio Française étaient des plus pauvres, au lendemain de la Libération. Jusqu'en 1948, on y travaillait sur disques, c'est-à-dire sans moyens de montage. Les magnétophones ne sont venus qu'un peu plus tard. Fort heureusement, le «Club d'Essai» disposait depuis peu d'un appareil encombrant, unique de son espèce, le «Philips Miler» qui enregistrait sur bandes.

C'est pourquoi les entretiens avec Gide se sont tous déroulés rue de l'Université, au «Club d'Essai» dont Jean Tardieu était l'animateur. Je fus l'y accueillir dès le premier jour, et suivis la séance de bout en bout. Disons-le : avec inquiétude. Le don de l'écriture n'est pas le don de la parole. Peut-être arrive-t-il qu'ils se contrarient l'un l'autre, au moins dans une certaine mesure. Car le souci de la perfection, qui sans nul doute était celui de Gide quand il avait la plume à la main, faisait obstacle à ce demi-abandon de toute rigueur qui est le propre d'une libre conversation. Or c'est bien ce ton de la conversation qu'il s'agit d'atteindre dans ce genre, mais avec un interlocuteur dont on sait que le premier but est de mener une enquête, de vous pousser dans vos derniers retranchements, de vous arracher des confidences ou des secrets sans la décantation que l'écrivain leur fait subir avant qu'ils trouvent leur juste forme sur le papier blanc. Vos réponses à des questions qui sont souvent des questions-pièges (et Amrouche y était fort habile), il vous faut les donner de but en blanc, non seulement à celui qui vous fait face, mais à un instrument fascinant qui, à quelques centimètres de votre bouche, s'interpose entre lui et vous. Le microphone paralyse souvent ceux que l'habitude n'a pas conduits à le tenir pour rien.

Il était manifeste, dans cette première séance, que le recul manquait à Gide pour donner forme à sa pensée. Et, chose curieuse mais facilement explicable, plus cette pensée appelait une expression courante, banale — en accord avec la question posée —, plus sa gêne devenait évidente. J'ai souvenir de ses tâtonnements infructueux pour évoquer la cicatrice qui déparait le visage de son ami Charles-Louis Philippe. Ce fut Amrouche qui, l'interrompant, dut se charger de donner à ce détail sa formulation la plus directe. Chez Gide, c'était un refus d'une platitude pourtant inévitable dans un entretien où des détails de cet ordre doivent être rapidement déblayés avant d'en venir à l'es-

sentiel.

D'où des hésitations, des silences, des repentirs, des toux, reniflements et râclements de gorge qui faisaient autour de chaque phrase tout un réseau de parasites. Ces bruits annexes et indésirables peuvent sans grand dommage faire contrepoint à une conversation de tous les jours où l'attention les néglige au profit de la parole qu'elle sélectionne. Dans un enregistrement, ils passent au premier plan. On n'entend plus qu'eux.

Mme Van Rysselberghe est sévère, dans ses *Cabiers de la Petite Dame*, particulièrement sur les deux premiers entretiens. «Le ton d'Amrouche, dégagé, péremptoire, ne me plaît pas beaucoup. Gide, à côté, prend un air hésitant et timide.»

Qu'eût-elle dit si elle avait assisté à l'enregistrement ? Ce qu'elle entendait ce soir-là était un modèle de naturel, de spontanéité apparente. Ce qu'il avait fallu de coups de ciseaux et de collants pour en faire le montage est inimaginable.

A propos d'un entretien suivant, elle écrit : «Amrouche parle presque tout le temps, d'une façon claire, précise, sèche, intelligente, oui, très professeur. Il a l'air d'expliquer à Gide ses propres œuvres, et Gide approuve avec un peu d'hésitation.» Il est vrai, Amrouche parlait beaucoup, mais par nécessité. C'était le seul moyen d'arracher Gide à son mutisme, d'obtenir de lui au moins une réaction.

Je lis encore dans les mêmes *Cabiers* : «Ah ! Pourquoi n'a-t-il pas pu revoir ces entretiens avant leur émission publique ?» Mais il les a bel et bien revus ; ne le sait-elle pas ? Je revis encore cette longue séance de travail dans la cabine du «Philips Mailer». Il est vrai, Mme Van Rysselberghe n'y assistait pas. Je pense que la dame qui accompagnait Gide était sa fille Élisabeth, que je ne connaissais pas. Amrouche était à mes côtés, ainsi que le technicien. Ce que nous entendîmes ce matin-là, c'était les trois ou quatre premiers entretiens, à peu près tels qu'ils devaient passer à l'antenne, débarrassés de leurs innombrables chutes. Néanmoins, Gide ne se privait pas d'y faire des objections. Les ciseaux entraient une nouvelle fois en action. On défilait la bande à l'envers à grande vitesse pour revenir aux points litigieux, et Gide s'amusait beaucoup d'entendre le bruit suraigu et crépitant qui résulte de cette opération. Il jouait à l'imiter dans le fausset de son registre.

Mais ses exigences allaient très loin dans le détail. Amrouche, ayant cité de mémoire ce fragment de phrase de *Paludes* : «des œufs, du cervelas et la longe de veau qu'hier au souper nous laissâmes», avait énoncé : «et *de* la longe de veau». Ce *de* avait fait sursauter l'écrivain. Il fallut en ce point un coup de ciseau, difficile à réussir car le *de* collait de très près au *l*, l'e muet ayant été quelque peu élidé.

Si je cite cet incident mineur, c'est qu'il me semble avoir beaucoup de sens quant à la conception que Gide se faisait du style. Pourquoi cette préposition le gênait-elle en cet endroit ? Avant tout, je crois, parce qu'elle ajoutait une syllabe, qui dérangeait le nombre de la phrase, donc sa musique. Peut-être aussi parce que la demi-élision de l'e muet durcissait le l de «la» entre ceux de «cervelas» et de «longe», et altérait la fluidité de leur succession.

J'y vois un signe du rôle de la musique dans son élaboration de son art d'écrire. Certes Gide était musicien dans l'âme, et rien ne me paraît plus choquant et — disons le mot — plus absurde que cette assertion de Stravinsky à son propos : «Que Gide ne comprît rien à la musique en général est manifeste pour quiconque a lu ses *Notes sur Chopin*.»

Ce petit livre, dont je m'honore qu'il m'ait fait présent au moment de sa sortie en librairie, me paraît prouver exactement le contraire. On y trouve des phrases qui sont la marque d'une sensibilité exceptionnelle à la couleur des tonalités. C'est l'œuvre d'un interprète, critique et exigeant, qui s'est fait une conception personnelle de la pensée de Chopin et de la façon dont elle est trahie à ses yeux par la majorité des virtuoses dans la mesure où elle leur donne occasion d'exhiber les prestiges de leur technique.

Les propos de Gide peuvent susciter approbation ou réticence. En l'absence d'enregistrements de l'auteur, chacun est libre d'imaginer comment celui-ci jouait sa musique. Mais lorsque Gide se gendarme contre l'accélération des *tempi* telle qu'elle est généralement pratiquée, je ne puis que lui donner raison. Elle aboutit trop souvent à une bousculade où l'éclat de l'exécution se substitue à la délicatesse du discours. Pourquoi transformer ces *agitato* en «tempêtes» ? Il ne reste «à peu près plus rien de l'effet». Gide insiste sur cette musique de Chopin «sans rhétorique, sans redondance, où rien n'est de simple remplissage» et où tout doit être «aisé comme une respiration».

Plus contestable, sa critique du «phrasé», qui compromettrait «l'imperceptible glissement d'une proposition à une autre». Elle semble un peu contredire ce qu'il écrit ailleurs : «Chopin, au piano, avait toujours l'air d'improviser, nous est-il dit : c'est-à-dire qu'il semblait toujours chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée.» Cette «hésitation charmante» n'est-elle pas précisément ce que les musiciens appellent le «phrasé» ? Le tout est de ne pas le pousser trop loin, comme c'est souvent le cas.

Je n'insiste pas sur ces quelques citations. Je n'ai pas souvenir d'en avoir discuté avec Gide. Le seul musicien professionnel qui ait eu ce privilège à cette époque est Maurice Ohana, dont le talent de pianiste égale celui qui lui a valu sa renommée de compositeur. Il m'a confirmé son accord avec les idées de Gide. Est-ce à dire que Gide était pleinement d'accord avec les siennes ? Je lis dans *Les Cahiers de la Petite Dame* : «Ce soir, le pianiste Ohana, déjà

rencontré, est venu le voir pour lui faire entendre sa musique, et aussi pour jouer du Chopin. Tandis qu'il jouait une ballade, j'observais Gide qui ne quittait pas le clavier des yeux. Jamais je n'ai vu son regard si intensément rivé à quelque chose. Le jeu d'Ohana, brillant et sensible, ne contente pas toujours Gide quant à l'interprétation. Ah ! comme on sent qu'il voudrait pouvoir montrer exactement ce qu'il souhaite ! pouvoir encore ce qu'il pouvait jadis.»

En fait, je ne doute pas, connaissant bien Ohana, que son interprétation ne fût parfaite. Mais Gide était pianiste, et nous sommes ici devant ce phénomène bien connu qui fait qu'un automobiliste habitué au volant supporte mal d'être conduit par un autre, fût-ce le chauffeur le plus habile. Il ne peut y avoir synchronisme parfait entre ses propres réflexes et ceux dont il doit subir le jeu. Je mets en fait que nul pianiste n'aurait jamais obtenu de Gide une adhésion sans réserve. L'important est ici de reconnaître que, dans l'ensemble, ses idées montraient la qualité de son instinct musical. Nadia Boulanger, experte en la matière, les approuvait pleinement.

Quant à la phrase de Stravinsky citée plus haut, pour la comprendre il faut se rappeler que le musicien avait un vieux compte à régler avec l'écrivain. Et dans cette ancienne histoire on retrouve l'exigence de Gide sur les valeurs rythmiques et mélodiques de sa production littéraire.

Sur l'initiative d'Ida Rubinstein, un mariage avait été conclu entre les deux hommes pour la réalisation d'un ballet-pantomime sur un poème de jeunesse de Gide : *Proserpine*, rebaptisée *Perséphone* pour la circonstance.

«D'après les conversations que j'avais eues avec Gide, a dit Stravinsky, je sentais... (disons qu'il croyait sentir) qu'il avait compris mes vues sur le sujet fastidieux de la musique et des mots.» Précisément, il n'y avait rien compris. Mais essayons nous-mêmes de comprendre.

Il est de fait que tout poète, tout écrivain entend chanter son texte en le rédigeant, dans un solfège propre à la parole, qui n'est pas celui du musicien, mais qui est tout de même, et légitimement, une musique. Surtout quand ce poète s'appelle André Gide. C'est ce qui rend si difficile le travail d'un musicien qui vient greffer sur ce texte son art propre, avec ses tentations et ses contraintes. Sur ce point, Stravinsky était dénué de tout complexe.

«Les mots (je le cite) combinés à la musique perdent certains des rapports rythmiques et sonores qu'ils obtenaient quand ils n'étaient que des mots seuls. [...] Gide s'était attendu que le texte de *Perséphone* fût chanté avec les mêmes accentuations exactement dont il eût usé pour le réciter. Il croyait que mon intention musicale devait être d'imiter ou de souligner le dessin verbal : tout ce que j'aurais à faire était de trouver la hauteur pour les syllabes, puisqu'il considérait avoir déjà imposé le rythme... et ne comprenant pas que

poète et musicien collaborent à la production d'une musique, il était seulement horrifié par le désaccord entre ma musique et la sienne.»

C'est bien le cœur de la question. Gide le confirme en ces termes : «C'est tout de même gênant de donner des vers à mettre en musique à un musicien russe. Il prend des vers à rime féminine pour des vers de treize pieds et a tendance à mettre l'accent sur les muettes.»

Ce n'est point parce que Stravinsky était un musicien russe qu'il mettait l'accent sur les muettes. Dans *Perséphone*, il fait d'ailleurs bien pire. Il désarticule le texte ; il en coupe les mots en deux ; et cela procède d'un parti pris délibéré de syllabisme sans accent tonique, qu'il avait déjà suivi dans le texte russe des *Noces* ou le latin d'*Oedipus Rex*. Il assurait d'ailleurs avoir en cela l'appui de Paul Valéry qui, selon ses dires, aurait trouvé légitime «la distorsion du phrasé ou le démembrement, pour des raisons de syllabisation, des mots eux-mêmes».

Que ce propos soit ou non authentique, il est vrai, en tout cas, que Valéry a personnellement assisté à toutes les représentations de *Perséphone* et que, dans une lettre à Stravinsky, il écrivit : «Je ne suis qu'un profane, mais le divin détachement de votre œuvre m'a touché. Il me semble que ce que j'ai cherché parfois par les voies du langage poétique, vous le poursuivez et le joignez dans votre art. Il s'agit d'atteindre à la pureté par la volonté.»

Cette position de Valéry ne fut pas celle de Gide. Il laissa passer toutes les représentations de l'œuvre — y compris la première — sans mettre les pieds au théâtre, et, le soir de la dernière, après une brève hésitation, il choisit de se rendre à une grande manifestation communiste.

Toutefois, beaucoup plus tard, exactement le 21 février 1945, au cours du cycle Stravinsky que j'organisais alors au Théâtre des Champs-Élysées, Manuel Rosenthal conduisit *Perséphone* en concert. Gide était dans la salle. Je n'en étais pas informé et ne le rencontrai donc pas en cette occasion. Mais la Petite Dame assure qu'il fut «touché par la musique».

Que conclure de toute cette affaire ? Certainement pas que Gide «ne comprenait rien à la musique en général». Car c'est au fond pour des raisons musicales qu'il avait fui devant le travail de son collaborateur. Il serait plus juste de dire que Gide ne comprenait rien à la musique de Stravinsky. Ce qui peut s'expliquer, voire se justifier, par le fait que l'art de cet immense créateur repose sur des valeurs autres que spécifiquement musicales. Debussy s'est exprimé là-dessus après *Le Sacre du Printemps*, quoiqu'il eût la plus haute estime pour son jeune confrère, et il est arrivé à Ravel de dire : «La grande supériorité de Stravinsky sur moi, c'est que je suis beaucoup plus musicien que lui.»

Tout est affaire de définition de ce qu'est la spécificité de la musique. Gide la trouvait essentiellement dans Chopin, mais aussi dans Bach ou dans

Mozart. Il la trouvait aussi, et à bon droit, dans son propre art d'écrire. Le menu incident de «la longe de veau» que j'ai rapporté plus haut nous en a fourni un exemple. On en trouverait d'autres dans les entretiens avec Amrouche. Ainsi, quand il reprend son interlocuteur sur sa manière de lire *Les Poésies d'André Walter* et qu'il parle de la recherche qui s'y trouve d'une métrique nouvelle, où la répartition des fortes et des faibles prend le pas sur celle des longues et des brèves. Dans ce même entretien, il renie vigoureusement une phrase écrite dans sa vingtième année, qui s'achevait sur les mots : «*je voulais être le quatuor entendu*». «*Si encore j'avais écrit : le quatuor récemment entendu !*» Ces trois syllabes supplémentaires auraient en effet rétabli le rythme d'une phrase qui s'aplatit avant d'avoir atteint son terme. Ici encore, c'est une valeur musicale que Gide eût voulu restaurer dans son texte.

Par le biais de la musique, me voici revenu aux entretiens qui sont l'objet principal de ces lignes. A ce que j'en ai dit plus haut, je voudrais seulement ajouter que les complexes de Gide qui en rendaient l'enregistrement si ardu au cours des premières séances s'atténuèrent peu à peu dans les suivantes. Par l'habitude sans doute, au moins en partie, mais surtout parce que les sujets abordés étaient si riches, il avait tant à dire de ses voyages au Congo, puis en URSS, que le récit lui en venait beaucoup plus naturellement aux lèvres.

C'est ce que remarque la *Petite Dame* quand elle note, à la date du 10 décembre 1949 : «Les deux dernières radios sur le Congo et l'URSS étaient bien meilleures : il parle avec plus d'aisance, plus d'abondance sur sa vie que sur ses œuvres, et du coup Amrouche parle moins.» Bien sûr ! il n'en avait plus besoin. Il n'en a jamais fait plus que ce à quoi l'obligeait l'exercice de son difficile métier. Durant des semaines — car on totalisa une bonne trentaine d'entretiens, si ma mémoire est bonne — je l'ai vu multiplier ses efforts auprès d'un homme qui n'avait plus que deux ans à vivre, et dont la fatigue était visible. Variable d'une séance à l'autre, au reste, selon la nuit qu'il venait de passer. Certains jours, je voyais s'avancer, dans sa longue cape, un homme aux traits tirés par l'insomnie. Il se repliait alors sur lui-même ; mais il apparaissait tel, quoique à un moindre degré, même dans sa meilleure forme.

C'est pourquoi je tiens à terminer ces propos à lui consacrés par un hommage à Jean Amrouche, que *Les Cahiers de la Petite Dame* maltraitent assez sévèrement, et peut-être assez injustement, dans leurs dernières pages. C'était un homme honnête, sincère, extraordinairement cultivé, un professionnel exemplaire ; il ne devait pas survivre de nombreuses années à Gide, rongé dans son corps par le cancer et dans son cœur par la guerre d'Algérie dont il souffrit cruellement. Durant cette longue épreuve, ses activités me devinrent

assez mystérieuses. Du peu qu'il m'en laissa entrevoir, j'ai cru comprendre qu'il servit, au moins occasionnellement, d'intermédiaire secret entre le FLN et le général de Gaulle. Sa mort prématurée m'a été un grand choc. Il demeure au plus haut rang dans mon souvenir.