

La Compositrice

En 1938, deux ans après son retour en France, Blanche Selva écrit : « Donc la composition musicale, qui avait pointé avant ma maladie, s'est accrue, de l'ordre même de mon médecin traitant, là-bas, durant cette maladie ». Ironie du sort, fallait-il donc qu'elle perde son extraordinaire pouvoir d'expression par le piano pour se tourner enfin vers une part d'elle-même si occultée jusqu'alors ? Une part d'elle-même qui lui permettait de surcroît de donner vie à sa conception apostolique de l'artiste créateur. Rappelons ce qu'elle écrira en juillet 1942, quelques semaines avant sa disparition, dans son journal :

Ceci achevé de composé¹, travailler musicalement à la composition de la réalisation musicale commençant au *Colloqui con Dio (Novena di un' Anima)* de Igino Giordani et Mario Barberis².

Cette réalisation faite également pour orchestre aussi restreint que possible, donnant toute l'expression et le coloris essentiel des textes et des peintures – de la réalité vitale par conséquent – qu'ils expriment si profondément. Mais ici emploi de deux chanteurs récitant : Jésus, baryton ; l'âme, mezzo soprano, qui interviendront en récitation combinée (facile) aux moments voulus par la musique instrumentale exprimant la Réalité spirituelle. Il ne s'agira, pour les chanteurs, que d'une récitation quasi parlée mais sur teneur mélodique harmoniquement soutenue instrumentalement ou l'inverse, la teneur vocale formant pédale harmonique de l'orchestre mélodiquement expressif – polyphonique – plus exactement, avec tout juste les inflexions et les volutes voulus par le sens des paroles. Une sorte de psalmodie libre et ornée très grégoriennement et modernement (naturellement humainement chrétienne !). Cette psalmodie devra être réalisée avec deux textes, l'un l'original en langue italienne, l'autre, sur une traduction en langue espagnole à faire faire.

Pour la partie plastique, il y aura lieu qu'il soit fait une adaptation (fixe) de lanterne magique comme cela a été fait pour le *Miracle de St Nicolas* de Ropartz, autrefois.

Même genre de réalisation, à tenter après cela, avec le 2^o *Via Crucis* de la *Montaña de la Mirra [sic]* de M. M. Melendres³.

Nous verrons combien la foi catholique de Blanche, alliée aux idéaux et aux préoccupations de Vincent d'Indy et des scholistes quant au rôle de l'artiste dans la société, imprègne la quasi-totalité de son court œuvre. Mais avant d'aller plus loin à la découverte de celui-ci, tournons-nous vers la naissance même de son talent de créatrice.

Une formation approfondie à la composition

Blanche mentionne son goût de l'improvisation dans un ouvrage inédit datant de la fin de sa vie, dans le passage même où elle remet en cause l'enseignement du Conservatoire : « D'Art et de Musique, il n'en était pas question, hors de son âme, de ses rêves et de ses tentatives personnelles improvisatrices pour se restituer par la magie des sons, les visions de la nature qu'elle gardait en elle, de sa petite enfance vécue à la campagne – peut-être de ses aïeux travaillant la terre – et des quelques semaines où elle pouvait y retourner, ayant quand même à y accomplir sa tâche de vacances au piano plusieurs heures par jour ... »⁴. L'on voit que le désir d'une expression personnelle par sa propre musique fut précoce, et déjà lié aux impressions profondes que lui occasionnait le spectacle de la nature, et qu'elle associera à une interprétation mystique des phénomènes naturels, comme en témoigne le choix-même des poèmes qu'elle mettra en musique. Mais sur un plan simplement matériel, en rejetant l'enseignement du piano au Conservatoire et cette institution en général, Blanche se coupait de la possibilité d'y recevoir ensuite une formation à la composition musicale. En effet, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les jeunes filles pouvaient accéder aux classes d'écriture musicale proprement dites, puisqu'une première lauréate fit son

1 Elle évoquait son oratorio *Poema de la Resurreció*, une œuvre qui a disparu.

2 Igino Giordani (1894-1980), écrivain chrétien et homme politique italien et Mario Barberis (1893-1960) peintre et illustrateur italien, ont conçu ensemble cette œuvre (Milano/Roma, Pro Familia, 1937).

3 Selva, Blanche, Journal manuscrit, juillet 1942, p. 35. Collection particulière.

4 Selva, Blanche, Dialogue sur la musique avec Marie-Françoise, ouvrage inédit dactylographié, 1937-1942.

apparition en 1861. Il s'agit là de la suite logique de la suppression, dans le règlement de 1850, de la mention « pour les hommes » accolée à ces classes dans les règlements précédents. En 1878 s'ajoute pour les jeunes filles la possibilité de suivre des cours d'harmonie seule : elles ne bénéficiaient auparavant que de classes unissant l'harmonie à l'accompagnement. Les femmes restèrent largement minoritaires dans les classes de composition jusque vers 1910, où leur présence plus importante se traduisit alors par une large représentation parmi les lauréats et par des niveaux élevés de récompenses¹. Quelques compositrices qui ont laissé leur marque sont issues des classes d'écriture du Conservatoire, Henriette Renié, Mel Bonis, Nadia Boulanger, Lili Boulanger et Germaine Tailleferre.

Il est heureux que la rencontre en 1899 avec Vincent d'Indy ait fait comprendre à celui-ci que le talent musical de Blanche la qualifiait aussi pour suivre ses cours de composition. S'il est clair par de nombreux éléments relevés çà et là dans ses écrits que d'Indy était imprégné de l'attitude courante de son époque vis-à-vis de la « nature féminine » et de la place des femmes dans la société, il s'est aussi trouvé, comme nombre d'autres musiciens, par les spécificités mêmes de la vie musicale, en position de quasi « pionnier » du féminisme. Rappelons que le milieu musical est le premier, avec le milieu du théâtre, à avoir permis à des hommes et des femmes de se côtoyer quotidiennement au travail dans des métiers que l'on peut considérer comme des professions à haute qualification ; pour la France, des documents attestent de la présence à partir de 1659 de cantatrices et de femmes instrumentistes dans des départements de la Musique du Roi, où certaines jouissaient d'un statut et de revenus importants². Vincent d'Indy a enseigné la composition à de nombreuses femmes et certaines de ses élèves peuvent être considérées comme des compositrices de niveau professionnel : outre Blanche Selva, Armande de Polignac et Charlotte Sohy. Son soutien aux musiciennes s'est aussi manifesté sur un plan matériel : interviewé avant 1914 par la journaliste Michel [Marie] Daubresse sur le statut des femmes jouant à l'orchestre de la Schola Cantorum, d'Indy insiste sur l'égalité financière entre musiciennes et musiciens³.

L'ouvrage *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925* signale Blanche parmi les soixante-neuf élèves « ayant suivi les cours de composition comme titulaires, pendant une période de 6 à 9 ans »⁴. Une photo de 1902 de la classe de composition de d'Indy à la Schola Cantorum la montre aux côtés notamment d'Albert Roussel, Déodat de Séverac, René de Castéra et Pierre Coindreau. Le fait qu'elle soit la seule femme sur les douze élèves présents confirme son statut particulier, les cours de composition de la Schola ayant, contrairement à ceux du Conservatoire, séparé les sexes. La lettre suivante de d'Indy, du 12 janvier 1905, confirme son traitement d'exception : « Vous savez que si vous voulez suivre le cours de composition des hommes, soit 4ème Cours (le drame) soit 3ème (la sonate, que vous avez faite l'année dernière), les deux vous ouvrirons leurs bras si vous avez le temps d'y venir, je n'y vois aucune objection ». Les études à la Schola représentait en tout cas une formation aussi approfondie à la composition que celles au Conservatoire. Même si un auteur comme Louis Laloy a pu affirmer que Vincent d'Indy négligeait l'enseignement de l'harmonie au profit du contrepoint⁵, les comparaisons des enseignements donnés dans les deux institutions qu'ont récemment fournies Gail Hilson Woldu et Jann Pasler montrent de nombreuses similitudes dans les formations à l'écriture musicale⁶. Ajoutons à la formation théorique approfondie de Blanche une formation pratique par la connaissance intime, en tant qu'interprète, d'un très grand nombre d'œuvres de maîtres du passé, dans une exhaustivité remarquable, et par la fréquentation quotidienne d'œuvres de compositeurs vivants.

En ayant⁷ accès à un enseignement collectif de la composition, Blanche pouvait aussi se créer un réseau de

1 L'année 1914 couronne ce développement, les six jeunes filles primées obtenant de meilleures récompenses que les dix jeunes gens primés, une situation qui n'est pas due, précisons-le, à l'enrôlement de nombre d'élèves de sexe masculin dans l'armée, puisque les concours d'écriture eurent lieu en mai 1914, plus d'un mois avant l'attentat de Sarajevo. Pour l'accès des jeunes filles aux études de composition au Conservatoire, voir mon ouvrage, *Les Compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 54-70.

2 Voir mon article « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée - Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, Avril 2008, p. 41-63.

3 Daubresse, Michel [Marie], *Le Musicien dans la société moderne* (1914), Paris, Le Monde Musical/Fischbacher, [vers 1935], p. 84-85.

4 *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Bloud et Gay, 1927, p. 248-250.

5 Laloy, Louis, *La Musique retrouvée*, p. 77, cité par Pasler, Jann, « Déconstruire d'Indy », *Revue de Musicologie*, T. 91, 2005, n° 2, p. 391.

6 Woldu, Gail Hilson, « Le Conservatoire et la Schola Cantorum : une rivalité résolue ? », *Le Conservatoire de Paris, Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1996, p. 235-259 ; Pasler, Jann, op. cit., p. 391-393.

7 Parmi les compositrices, Cécile Chaminade, qui ne put bénéficier que d'une formation en cours privés par suite de l'opposition de son père à des études en institution, souffrira d'un isolement qui jouera autant pour son développement créatif que pour la diffusion de sa musique dans les cercles professionnels.

de connaissances parmi des aspirants-compositeurs, une condition essentielle au développement ultérieur d'une carrière. Par contre, alors que le concours du Prix de Rome s'ouvrit aux femmes à partir de 1903, elle adopta certainement les opinions de d'Indy au sujet des concours en général et de celui-là en particulier. Étant donné sa formation approfondie et la qualité d'inspiration dont témoignent ses œuvres, elle se coupait là d'un possible succès qui aurait eu un grand retentissement et l'aurait certainement encouragée dans la voie de la composition. Rappelons que le Prix de Lili Boulanger, en 1913, fit sensation, autant sur un plan national qu'international, et assura à la lauréate un contrat très avantageux avec l'éditeur italien Tito Ricordi¹. D'Indy avait lui-même souhaité, alors qu'il était élève d'orgue de César Franck au Conservatoire, se présenter au concours du Prix de Rome, mais il y avait finalement renoncé. Il participa ensuite à quelques concours de composition, et fut notamment lauréat du Prix de la Ville de Paris en 1885². Il refusa toutefois en 1892 le poste de professeur de composition du Conservatoire que la mort d'Ernest Guiraud avait laissé vacant. Même si les raisons de ce refus sont complexes, il est évident que cette position l'aurait inmanquablement mis dans l'obligation de préparer ses élèves au concours du Prix de Rome. Une lettre adressée le 23 octobre 1895 à André Maurel du *Figaro*, en réponse à une enquête, est très explicite : « Je suppose qu'il est trop tard maintenant pour vous développer ce que je pense des concours de l'Institut et spécialement de celui intitulé : Concours du Prix de Rome, dont l'inutilité est flagrante et qui exerce même, à mon sens, une influence des plus délétères sur l'enseignement artistique de notre pays »³. D'Indy récidive lors d'une conférence donnée au Collège libre des Sciences sociales, publiée en 1902 : « Sur les cent-vingt et quelques prix de Rome musiciens qui ont passé à la Villa Médicis, combien sont devenus des compositeurs de génie ?... Soyons très large et admettons-en quatre ou cinq... pour faire plaisir à l'administration des Beaux-Arts, encore que ceux-là eussent certainement écrit leurs belles œuvres sans la consécration de l'estampille officielle »⁴.

La mélodie : laboratoire d'un style personnel

Blanche était probablement encore étudiante de composition à la Schola lorsqu'elle apparaît pour la première fois en tant que compositrice en concert : sa mélodie *Les Ancêtres du Lys*, sur un poème d'Adrien Mithouard, est interprétée par Mme Georges Marty et elle-même au piano lors d'un concert à Bruxelles, à La Libre Esthétique, le 9 mars 1905, aux côtés de pièces de Vincent d'Indy, Isaac Albeniz, René de Castéra et Mily Balakirev. L'œuvre, qui a été gravée par l'Édition Mutuelle en 1905, est conservée dans une collection privée inaccessible et la critique positive de Ch. V. dans *l'Art Moderne* ne nous dit que peu de choses : « Et le public a pu apprécier les intéressants débuts de Mlle Blanche Selva comme compositeur : sa mélodie *Les Ancêtres du Lys*, sur un beau poème de Mithouard, très travaillée, très sûre, très poétique, a révélé chez la parfaite musicienne une faculté d'invention qui ne saurait nous étonner »⁵.

Il est en tout cas significatif de l'importance que le genre de la mélodie représentait pour elle que ce soit avec cette pièce qu'elle choisisse de se présenter au public. L'intérêt de Blanche pour les poètes contemporains ne peut surprendre : sa curiosité pour les diverses expressions artistiques est flagrante dans son parcours biographique. Elle choisit là un poète ami des scholistes, qui est actuellement ignoré, mais qui joua un rôle prépondérant dans la découverte de nouveaux talents au travers de la revue *L'Occident* qu'il créa en 1901⁶, et à laquelle collabora notamment René de Castéra pour des articles de fond sur des œuvres de Paul Dukas, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, etc⁷. D'autres mélodies de Blanche datant de la même époque, *Deux ancolies*, *Rosaire* et *Venez sous la tonnelle*, sont des mises en musique de poèmes de Francis Jammes, alors en plein essor. *Deux ancolies*, qui fut donné avec succès lors d'un concert de la Schola en 1905⁸, semble bien perdu. Les deux mélodies qui ont subsisté nous montrent en tout cas que Blanche ne sacrifiait pas à un genre « de salon », mais voyait la mélodie, dans le courant d'autres compositeurs de son époque, comme un véritable laboratoire d'expériences créatives, se tournant précisément vers des poètes contemporains comme source d'inspiration dans la recherche de nouveaux éléments de langage. Le

1 Launay, Florence, *Les Compositrices en France au XIXe siècle*, p. 46-47 et p. 109.

2 Pasler, Jann, op. cit., p. 371-381.

3 *Le Figaro*, 28 octobre 1895, p. 2. Je remercie chaleureusement Gilles de Saint-Arroman de m'avoir fourni cette information et celle qui suit.

4 *La Revue provinciale*, 15 mars 1902, p. 65.

5 « Deuxième concert de La Libre Esthétique (9 mars 1905) », *L'Art Moderne*, 12 mars 1905 (d'après *L'Argus de la presse*).

6 Voir à son sujet Basch, Sophie, « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, n° 2, p. 449-468.

7 Beaupuy, Anne de, Gay, Claude, et Top, Damien, René de Castéra, *Anglet, atlantica*, 2004, p. 108.

8 *Le Monde Musical*, janvier 1906.

goût des amateurs de littérature de l'époque pour la poésie, ainsi que la mixité des formes musicales pratiquées alors au concert, permettaient ce fructueux « mélange des genres », un art aujourd'hui mort, dont les rares récitals actuels de mélodies ne nous permettent guère de prendre la mesure.

En se présentant au public dans une mélodie, Blanche restait aussi dans un genre « traditionnel » pour une compositrice, une forme intimiste, liée au salon musical, qui était en général conduit par une femme, et où les compositrices étaient fréquemment leurs propres interprètes, dans des rôles depuis longtemps acceptés de cantatrice de salon et de pianiste. Elle bénéficia d'ailleurs du salon prestigieux de la princesse Edmond de Polignac pour présenter sa mélodie *Rosaire*, lors du concert du 11 avril 1908, avec la cantatrice de concert Jane Bathori. La pièce avait déjà été officiellement créée le 21 mars 1908 à la Société Nationale de Musique par la même interprète, s'accompagnant de surcroît. Le terme de « mélodie » semble bien faible, appliqué à cette œuvre. Datée de 1906, gravée en 1908 par l'Édition Mutuelle, elle présente à ma connaissance un cas unique dans le répertoire de la mélodie. D'une huitaine de minutes, une longueur rare pour ce genre, elle s'appuie sur les deux derniers poèmes du *Rosaire* de Francis Jammes, un groupe de poèmes qui fait lui-même partie de *L'Église habillée de feuilles* (1905), publié en 1906 dans le recueil *Clairières dans le ciel*. Albert Groz signale dans *La Tribune de Saint-Gervais* la « conception fort originale » de la pièce¹. Les poèmes de Francis Jammes sont constitués de six fragments, dont la compositrice a conservé les titres et qu'elle fait s'enchaîner sans interruption : *Je suis une brebis*, *Résurrection*, *Ascension*, *Pentecôte*, *Assomption*, *Couronnement de la Vierge*. Albert Groz dit encore : « L'ensemble est enveloppé de l'atmosphère de simplicité qui convenait à un pareil texte. Blanche Selva compositeur ne s'en laisse point conter par Blanche Selva pianiste. L'interprète merveilleuse de tant d'œuvres savantes et compliquées renonce volontairement ici à toute complexité, à tout étalage de science vaine »². Ce parti-pris de simplicité dans le traitement du matériau poétique est en effet flagrant et évidemment à rapprocher des idéaux de Blanche. Rappelons ce qu'elle exprima lors d'une causerie en 1911 :

Que nous soyons compositeurs ou interprètes, l'Art va communiquer aux autres notre pensée. C'est le fond de nous-mêmes qui va être révélé : ce sont nos secrets désirs, nos aspirations les plus intimes qui vont se trouver réalisés et divulgués. Quelle noblesse, alors doit revêtir l'âme de l'artiste ! Quelle responsabilité lui incombe³!

La mise en musique de *Rosaire* est toute tournée au service de l'expression du poème et du message chrétien de son auteur. L'accompagnement pianistique, sans aucun passage de virtuosité, oscille entre accords au rythme régulier, dans le style de ceux des cantiques, passages en contrepoint dépouillé, proches de l'esprit du chant grégorien, et évocation de sonneries de cloches campagnardes. Aucuns effets vocaux non plus dans la partie de chant, qui reste syllabique, dans une tessiture de mezzo-soprano permettant une parfaite compréhension du texte. Chaque épisode est *durchkomponiert*, dans de fréquents changements de mesure qui suivent la déclamation du texte ; seul revient à intervalles réguliers le « je vous salue Marie » du poème, en thème récurrent sur deux notes ; le tout tendant vers l'apothéose finale :

[Exemple 1, *Rosaire*, m. 101-112]

L'on touche avec cette pièce à l'ineffable de l'expression artistique, pour une œuvre profondément touchante dont il semble évident qu'elle est un fidèle reflet des émotions ressenties par la musicienne à la lecture du poème de Francis Jammes. Blanche pose aussi avec *Rosaire* une première pierre de son inspiration, un style éminemment personnel auquel elle reviendra vingt ans plus tard avec ses mélodies catalanes.

Rosaire sera directement suivi de *L'Ange gardien*, qui est perdu mais fut probablement aussi une mélodie, dont on note le titre d'inspiration religieuse. La pièce est évoquée dans une lettre de Blanche aux Castéra en octobre 1907, où elle rapporte ce que Paul Poujaud en pensait : « Il aime beaucoup et trouve que c'était de beaucoup ce que j'avais fait de meilleur »⁴. Une remarque qui nous fait d'autant plus regretter la perte de la pièce. C'est une incursion dans un style d'écriture tout à fait différent de celui de *Rosaire* qui lui succède, une mise en musique d'un autre poème de Francis Jammes, extrait de *Clairières dans le ciel*, *Venez sous la tonnelle*. Cette mélodie, que Blanche termina à Saint-Jean-de-Luz pour le Samedi Saint de 1908 (mention portée sur la dernière page du manuscrit), fut, comme *Rosaire*, gravée par l'Édition Mutuelle, une

1 La Tribune de Saint-Gervais, n° 8, Août 1908, p. 188.

2 Ibid.

3 Selva, Blanche, Causerie sur l'art et son interprétation, Beaune, 21 mars 1911, Imprimerie Notre Dame des Anges, Autun. Collection particulière.

4 Lettre du 19 octobre 1907 aux Castéra. Fonds Castéra.

publication qui a disparu. L'écriture de *Venez sous la tonnelle* illustre de manière éclatante la versatilité de la formation à la composition de Blanche. L'on comprend d'autant mieux le parti-pris de simplicité de la mélodie de 1906. Ici, au contraire, nulle trace d'économie de moyens pianistiques, de ligne de chant dépouillée dans une tessiture moyenne : la beauté des aigus *pianissimi* concourt à l'expression, comme la luxuriante écriture de piano, dans une ambiance harmonique toute proche de celle des mélodies de Debussy :

[Exemple 2, *Venez sous la tonnelle*, m. 20-28]

Ce n'est qu'en 1928 que Blanche renouera avec le genre de la mélodie. Elle s'inspire d'un poème de son ami Joan Llongueres, *Muntanya Blava*. Cette « montagne bleue » nous permet de rappeler ici combien les couleurs de la Catalogne la fascinaient, et notamment le bleu de la mer et du ciel, auquel elle a consacré des mots émerveillés dans sa biographie de Déodat de Séverac, mettant en exergue cette « maternelle *blavor* » dont elle précise: « La Catalogne est tellement enveloppée d'azur que sa langue possède un mot qui le résume : *la blavor : la bleueur* »¹. *Muntanya Blava* et la mélodie qui lui fait suite en 1929, *Mes de Maria*, sur un poème de Miquel Ferrà, qu'elle dédie « A la Memoria d'en Deodat de Séverac », montrent Blanche en recherche, vers un langage plus « moderne » que celui de *Rosaire*, tout en restant tonal, et tendant vers un certain immobilisme harmonique. Blanche écrit aussi en 1929 une mélodie avec accompagnement de violon, *La Nit de la Purissima*, qui est évoquée dans le cadre de la musique de chambre.

Sa contribution suivante au répertoire de la mélodie sont les *Deu Cançons Originals*, un recueil de dix mélodies d'amples proportions sur des poèmes catalans. Elle l'écrivit en 1935 pour le concours de composition Concepció Rabell i Cibils organisé par la Fundació Patxot. Si ce geste peut paraître inattendu de sa part, une lettre de janvier 1936 à Joan Llongueres nous montre qu'elle y vit une forme de stimulation à la composition, à une époque où son désir de créer devenait clairement vital, et qu'elle envisageait aussi les avantages financiers qu'elle pouvait en retirer en cas de succès :

Évidemment, si j'avais le prix, ça serait une bonne petite chose pour ma bourse plate et mon peu de moyens de subvenir à mes nécessités matérielles... Mais, même si je ne l'ai pas, je serai quand même contente d'avoir fait ce concours parce que ça m'oblige à composer, et qu'ainsi cette musique existe qui n'aurait pas existé².

L'on comptait parmi les lauréats des années précédentes des compositeurs catalans éminents comme Eduard Toldrà en 1920, avec *Vista al mar*, pour quatuor à cordes, et Xavier Montsalvage en 1933 avec *Tres Impromptus* pour piano. Pour le concours de 1936, seize autres recueils de mélodies étaient en lice³. Le règlement prévoyait la livraison anonyme des recueils au jury et la nécessité d'adjoindre des *lemas* (devises) aux mélodies⁴. Des recherches ultérieures permettraient d'établir si le règlement stipulait que les mélodies devaient être d'inspiration religieuse. Car non seulement Blanche choisit pour son recueil dix poèmes de poètes catalans que l'on peut bien qualifier de « mystiques », en particulier Miquel Melendres I Rué (1905-1974), mais elle adjoint pour ses *lemas* des phrases extraites du *Benedicite*. Le groupe de mélodies ouvre sur trois poèmes de Miquel Ferrà (1885-1947), *Els Reis* (Les Rois), qui évoque la procession des rois-mages, *Els Angels* (Les Anges) et *La Candelera plora* (La Chandelier pleure). Suit un poème de l'ami Joan Llongueres, *Cap al tard* (À la tombée du jour), issu de son recueil *L'Istiu al cor*. L'on retrouve Miquel Ferrà pour *Posta de lluna* (Coucher de lune), puis à nouveau Joan Llongueres avec deux autres poèmes extraits de *L'Istiu al cor*, *Grill* (Le Grillon) et *Sol en la nit* (Seul dans la nuit). Le groupe se clôt par trois poèmes de Miquel Melendres I Rué, *Matinal* (Tôt le matin), *Purissima* (La plus pure) et *Sonet de l'anima immortal* (Sonnet de l'âme immortelle).

Il est frappant de voir combien Blanche choisit de longs poèmes à la troublante parenté avec le *Rosaire* de Francis Jammes. Comme le poète français, les poètes catalans associent leur évocation de la nature à une lecture mystique des phénomènes, et la Vierge Marie apparaît dans quatre des poèmes. Et comme pour *Rosaire*, Blanche va développer une forme d'expression musicale que l'on peut bien qualifier de « religieuse ». Elle fait usage, comme dans la mélodie de 1906, d'éléments empruntés à l'écriture des cantiques, privilégiant un accompagnement de la voix en accords réguliers de noires ou de blanches, dans un esprit de procession, et un parfum harmonique « modal » :

1 Selva, Blanche, Déodat de Séverac, Paris, Delagrave, [1930], p. 91.

2 Lettre du 13 janvier 1936 à Joan Llongueres. Biblioteca Catalana.

3 Lettre du 1er août 1936 à Auguste Sérieyx. Fonds Sérieyx, Lausanne.

4 Lettre du 13 janvier 1936 à Joan Llongueres. Biblioteca Catalana.

[Exemple 3, *Cap al tard*, m. 1-13]

Ces passages en accords réguliers alternent avec des passages en contrepoint :

[Exemple 4, *Sol en la nit*, m. 14-24]

Le chant grégorien si cher aux scholistes révèle son influence dans une écriture vocale qui fait souvent appel à des mélismes :

[Exemple 5, *Els Angels*, m. 27-31]

Comme dans ses pièces de piano de 1904, Blanche introduit des passages d'*ostinati* qui évoquent des sonneries de cloches d'églises :

[Exemple 6, *Purissima*, m. 110-125]

L'inspiration mystique de la compositrice se manifeste aussi par sa « traduction » musicale des phénomènes naturels évoqués par les poètes et perçus comme autant de signes d'une présence divine. C'est ainsi qu'elle va fréquemment privilégier l'aigu de la voix et du piano pour des éléments des poèmes comme le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, la lumière, l'espace, le vent, le vol des oiseaux, les anges, etc. Ces illustrations vont l'amener à des écritures plus virtuoses, qui s'éloignent du parti-pris de simplicité d'une musique liturgique. Elle s'éloigne aussi des carrures rythmiques régulières des cantiques par de fréquents changements de mesures, mettant en valeur les variations prosodiques des poèmes. Elle s'est exprimée à ce sujet dans une note apposée au manuscrit de sa pièce *O Fleurs des fleurs*, qui est destinée à des chanteurs amateurs et sera évoquée plus bas :

Les changements de mesure correspondent aux exigences de la bonne accentuation des paroles auxquelles la musique est accouplée. Au cas où ces changements de mesure causeraient des difficultés pour des chanteurs inéduqués, on peut conserver partout la mesure à deux quatre, en faisant bien attention de ne pas accentuer les syllabes faibles qui se trouveraient alors tomber sur des premiers temps faux. Il n'y a de vrais premiers temps que ceux des mesures notées ici¹.

Blanche était fière du succès de ses pièces au concours, un indice de l'importance que leur composition avait eu pour elle ; rappelons-nous comme elle pouvait être critique envers son talent d'interprète. Insistant sur l'absence de « concession artistique » qui avait présidé à la composition de ces pièces, elle écrivit à ses amis pour leur faire part de sa réussite au concours, comme à Auguste Sérieyx en août 1936 :

A part ça, j'ai eu une joie musicale : en Mai dernier, j'ai eu, à l'unanimité, un prix de composition musicale, pour une série de 10 mélodies chant et piano, sur d'admirables poésies catalanes. Ma joie est d'avoir pu écrire cette musique, car je sais que le Maître doit aimer ça, et j'ai eu la joie d'avoir le prix, sur 16 autres recueils qui avaient été soumis à ce concours, parce que, comme il n'y a pas une concession artistique dans mes mélodies, cela veut donc dire qu'on peut bien composer et quand même être reçue...²

Et à Guy de Lioncourt en octobre de la même année :

Avez-vous su que en Mai dernier, j'ai obtenu à Barcelone le prix de la Fondation Rabell i Cibils pour la composition de 10 mélodies chant et piano sur d'admirables poésies catalanes ? Cela a été une joie pour moi, ce prix, car je n'osais compter qu'avec de l'Art sans concession, le prix puisse être attribué... et pourtant il le fut à l'unanimité et sans que personne soupçonne que ce fût moi l'auteur³.

L'on peut imaginer que Blanche aurait publié ces mélodies, si elle n'avait dû quitter la Catalogne en hâte à cause du déclenchement de la guerre civile. En effet, elle précise dans sa lettre à Guy de Lioncourt qu'elle avait dû laisser en Catalogne une partie de l'œuvre : « Maintenant j'ai avec moi, ici, quelques mélodies que je vous montrerai quand nous nous verrons, mais il m'en manque la moitié (les plus fortes de substance) que j'ai dû laisser là-bas enfermées à cause de leur texte de portée religieuse »⁴. Les *Deu Cançons Originals*, un riche recueil qui renoue avec l'intensité d'inspiration de *Rosaire*, représentent une contribution originale au genre de la mélodie, mais aussi à la musique catalane, qui doit absolument faire l'objet d'une publication, même s'il pourrait s'avérer difficile de trouver le cadre adapté à son

1 O Fleurs des fleurs, partition manuscrite, p. 1. Collection particulière.

2 Lettre du 1er août 1936 à Auguste Sérieyx. Fonds Sérieyx, Lausanne.

3 Lettre du 22 octobre 1936 à Guy de Lioncourt. Fonds Berthier de Lioncourt.

4 Ibid.

interprétation.

La production de mélodies de Blanche se clôt par des pièces vocales qui sont plus clairement encore d'inspiration religieuse que les *Deu Cançons Originals*. La simplicité mélodique, harmonique et rythmique de *O Fleurs des fleurs*, un cantique pour voix de femmes et/ou d'enfants à l'unisson et contralto solo, qui date d'août 1939, montre bien qu'il s'agit là d'une pièce destinée à des amateurs, pour être interprétée dans un cadre liturgique ; elle est d'ailleurs dédiée « Aux "Enfants de Marie" de Saint-Saturnin d'Auvergne ». Sous-titrée « Acclamation à la Sainte Vierge au Ciel », son texte est de Blanche elle-même, et illustre à nouveau la dévotion de la musicienne pour la Vierge Marie. Marcelle Wolf, organiste à Nîmes et élève de Blanche, évoque cette pièce dans une lettre, un an après la disparition de la compositrice :

Pour commémorer mieux Selva, j'ai fait chanter durant ce mois en l'honneur de la fête de l'Immaculée Conception des morceaux de Selva. *O Salutaris* à deux voix, un motet à la Ste Vierge et *O Fleur des fleurs* (très souvent), aussi un *Tantum* à deux voix*. Je suis arrivée à faire connaître ces chants dans divers concerts. Monseigneur lui-même a été frappé lors de sa venue dans un concert par le *O Fleur des fleurs* et a demandé de qui était « cette exquise chose qui n'était plus de l'art humain, mais réellement de la Jubilation des anges »¹.

Blanche écrivit aussi fin 1941 un *Panis Angelicus*, une pièce actuellement introuvable qu'elle mentionna dans une lettre de juin 1942 à Isabelle Rivière:

Ainsi fut fait et comme la messe – grand messe d'un village de montagne – était solennelle, il y avait encensement... Et à ce moment-là je tenais l'harmonium à l'église, accompagnant les chants (bien piètres hélas !), et jouant seule (improvisant), quand cela se pouvait. Et j'avais, tout de même, choisi ce jour-là tout ce qu'on pouvait faire de mieux à Saint-Saturnin, dont – tout de même – une belle chose ; un *Panis Angelicus* pour voix seule et orgue en harmonie que j'avais composé l'avent précédent et que chantait très bien une pieuse paroissienne, belle voix et musicienne cultivée, Marguerite Gérodiàs, sœur de l'alors général Paul Gérodiàs².

La polyphonie vocale : dans la tradition de la Schola Cantorum

Un *Cantique de Noël*, resté manuscrit et actuellement perdu, ouvre en 1909 l'intérêt de Blanche pour la polyphonie vocale. Il fut interprété le 10 janvier 1909, probablement pour la première fois, par l'importante antenne de la Schola parisienne, celle de Saint-Jean-de-Luz, que dirigeait alors Marthe Ducourau-Petit, elle-même compositrice³. Cette pièce, pour voix de femmes, trouve son pendant dans la seconde phase créatrice de la compositrice avec un motet pour trois voix de femmes, *Quicumque Enim Spiritu Dei Aguntur*. Daté de 1929, dédié à l'abbé Bellevue, archiprêtre de Saint-Jean-de-Luz, auquel Blanche fut très liée spirituellement, ce motet fut au répertoire de l'Orfeo Catala, la grande institution chorale catalane dont les rapports avec la Schola Cantorum furent étroits. Écrite dans l'esprit des motets anciens, dont elle adopte l'écriture à trois voix, cette pièce austère présente une écriture contrapuntique « sans concession », pour reprendre le terme que la compositrice évoquera en 1936 au sujet de ses *Deu Cançons Originals*. Elle rejoint aussi par sa tessiture aiguë les recherches d'écriture vocale que nous avons pu observer dans ces mélodies.

Blanche avait déjà fourni, en 1926, une pièce à l'Orfeo Catala, *La Farigola*, sur un texte du célèbre poète catalan Joaquin Verdaguer. Elle écrit en 1929 une autre pièce pour l'Orfeo Catala, *El Tronc*, sur un poème de son ami Joan Llongueres, qui, nous l'avons vu, lui inspira aussi quatre mélodies. Dans une lettre de 1928 à Llongueres, Blanche lui avait fait part de son désir de mettre en musique certains des poèmes de son recueil *L'Istiu al cor*, qu'elle venait de recevoir. Elle avait alors un projet de « chœurs d'arbre », dont *La Farigola* de Verdaguer représentait certainement le premier élément (la *farigola* est un arbuste à la belle floraison) et avait sélectionné *Alzira vells* et *El Tronc* de Llongueres⁴. Il semble que seul *El Tronc* ait bénéficié d'une mise en musique et que le projet d'un groupe de chœurs ait tourné court. *La Farigola* et *El*

* *O Salutaris* et *Tantum Ergo* sont actuellement introuvables. Quant au « motet à la Ste Vierge », il pourrait s'agir de *Pensament Matinal* (1931), qui est dédié à la Vierge de Montserrat.

1 Lettre du 15 décembre 1943 de Marcelle Wolf à Thérèse Galleyrand. Collection particulière.

2 Lettre du 24 juin 1942 à Isabelle Rivière. Collection particulière.

3 La Schola de Saint-Jean-de-Luz est évoquée dans *La Schola Cantorum*, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925, p. 159-161.

4 Lettre du 11 septembre 1928 à Joan Llongueres. Collection particulière.

Tronc sont en tout cas clairement basés sur des thèmes d'inspiration populaire, qui pourraient être des citations de chansons ou de danses connues. En effet, Blanche évoque explicitement un emprunt pour une autre pièce, *Canço vora la mar blava*, qui fait partie de son recueil pédagogique de pièces de piano *Primers Jocs*, où elle utilise une chanson catalane, *L'Enramada*¹.

La Farigola est écrit pour chœur à quatre voix mixtes et contralto et ténor solos a cappella. La pièce est en trois parties, formées chacune d'un couplet, où une voix seule expose la mise en musique du texte avec accompagnement à bouches fermées par les autres voix, et d'un refrain au rythme de danse, identique les trois fois quant à son matériel mélodique, mais exposé tout d'abord à trois voix, puis à quatre et finalement en *tutti*. Tout à fait tonale, elle ne présente pas de difficultés musicales, mais reste difficile d'accès par les exigences de tessiture et la disposition curieuse de certaines voix qui trahissent un manque de connaissances de la compositrice face à l'écriture chorale. L'écriture de *El Tronc* est, quant à elle, parfaitement accessible à un chœur de bon niveau et laisse supposer que Blanche aurait entretemps profité de conseils, peut-être de Lluís Millet lui-même, le chef fondateur de l'Orfeó Català auquel la pièce est dédiée. De plus grande envergure que *La Farigola*, elle est écrite pour chœur à quatre voix mixtes a cappella. L'on note de fréquents changements de mesures dans la mise en musique du texte, un élément important de l'écriture vocale de Blanche Selva, très présent notamment dans les *Deu Cançons Originals*. Le thème en ré majeur qui ouvre la pièce, exposé par les basses seules en vocalises, est clairement d'inspiration populaire, et réapparaîtra sous divers habits. Un épisode en ré mineur introduit d'autres thèmes dans des alternances entre passages solos et accompagnement en bouche fermée par les autres voix, dont un exemple est donné ci-dessous. La pièce se conclut en ré majeur, par une lente progression vers une apothéose finale.

[Exemple 7, *El Tronc*, m. 71-82]

Blanche clôt sa courte production polyphonique en 1931 avec *Pensament Matinal*, pour quatre voix mixtes et clavier, une pièce sur un texte anonyme, dédiée « a la Verga de Montserrat », et qui a été conservée à la bibliothèque du célèbre monastère catalan. Cette pièce témoigne à nouveau de la dévotion de Blanche pour la Vierge Marie et frappe par son atmosphère méditative et pleine de ferveur. Bien que très brève, elle mérite, comme *El Tronc*, une renaissance.

La musique de piano : la pédagogie avant tout

Il peut paraître surprenant que Blanche ait si peu écrit pour le piano, elle qui a « tout joué ». Sa *Suite* (*Prélude, Allemande, Courante, Burla, Chanson, Farandole*), qui daterait de 1904, est introuvable : a-t-elle été détruite par la compositrice elle-même ? L'on peut supposer qu'il s'agissait là d'une pièce importante, autant dans ses dimensions que dans son écriture, illustrant le goût du tournant du siècle, et en particulier des scholistes, pour les formes baroques. Il demeure par contre quelques pièces de piano conservées au Musée de la Musique de Barcelone, mais elles restent actuellement inaccessibles. Elles dateraient de 1908, une époque où Blanche, nous le verrons dans le passage consacré à la musique de chambre, montrait encore quelque aspiration compositionnelle, avant de laisser son inspiration en sommeil, et pourraient donc représenter une incursion dans une écriture ambitieuse de piano.

Nous devons donc nous contenter pour l'instant de quelques pièces à caractère pédagogique, mais qui n'en sont pas moins d'un grand intérêt, et ont, pour trois d'entre elles, tout à fait leur place au concert, illustrant, comme les mélodies, le chemin original de l'inspiration de Blanche. Il s'agit tout d'abord des deux pièces *Cloches dans la brume* (sous-titré *Cloches d'Ardèche*) et *Cloches au soleil* (*Cloches d'Italie*), qui datent respectivement d'octobre et novembre 1904 et furent publiées en 1905 dans l'*Album pour enfants petits et grands*, un recueil de morceaux pédagogiques de vingt-deux auteurs membres ou proches de la Schola Cantorum. Blanche écrivit à leur sujet : « J'ai cherché à ce qu'il n'y ait rien d'impossible à faire pour une élève, mais cependant que cela lui donne quand même une difficulté à travailler »². La « difficulté » réside là en l'emploi subtil des pédales et aux possibilités offertes par le piano dans l'imitation de carillons. Une pièce contemporaine, *Paysage au soleil couchant* (novembre 1904), restée manuscrite, se situe dans la même lignée et présente d'ailleurs en version abrégée le thème de carillon de *Cloches dans la brume*^{*}. Comme les mélodies précédemment évoquées, ces pièces mettent en valeur l'inspiration que puise déjà à cette époque Blanche dans une interprétation mystique des phénomènes naturels, mais aussi dans la musique populaire.

1 Lettre du 1er mai 1935 à Joan Llongueres. Collection particulière.

2 Cité sans destinataire ni date dans René de Castéra, p. 149.

* Le pianiste Laurent Martin joue ces trois pièces en concert depuis 2006.

[Exemple 8, *Cloches dans la brume*, m. 1-4]

[Exemple 9, *Cloches au soleil*, m. 25-29]

Trente ans plus tard, elle écrit à son ami catalan Joan Llongueres, dont, nous l'avons vu, elle a mis plusieurs poèmes en musique, pour lui fournir des éléments sur ses œuvres en vue d'un concert d'élèves dont il allait assurer la présentation. Elle lui donne des informations détaillées sur les voies de son inspiration pour le recueil, resté manuscrit, *Records i Entremeliadures/Souvenirs et Espiègleries*, composé de pièces abordant tour à tour des difficultés techniques comme les tenues de notes, l'égalité des doigts, l'indépendance rythmique et mélodique des mains, l'imagination interprétative et les subtilités de l'écriture contrapuntique. Ce texte est ici reproduit dans son intégralité, tant il donne des clés pour comprendre le mysticisme de Blanche et apprécier combien l'expression artistique pouvait représenter pour elle une forme d'élévation spirituelle :

Ce sont 7 pièces** pour piano écrites à l'automne de 1931, durant le 1^{er} mois de convalescence. Ce sont des souvenirs ou des émotions ressenties surtout à la montagne (Vallvidrera et Tibidabo). Le groupe complet comprend :

1/ *Ostra i Cargols - Huitre et colimaçons* : ceci souvenir pittoresque du moment de maladie aiguë, alors que, au début, je ne pouvais faire aucun mouvement dans le lit, et disais au Dr Coll : « Ara, faig d'ostra », puis, ensuite, quand, dans le même lit, j'ai commencé à me mouvoir péniblement et ai dit : « Ara, ja sembla mas un cargol ».

2/ *Professons de Formigues - Processions de Fourmis* : à Vallvidrera, contemplant des fourmis qui traversaient le chemin, s'enfilaient aux rochers, étaient arrêtées par des obstacles infranchissables pour elles, s'en retournaient et reprenaient persévéramment [*sic*] le chemin par ailleurs jusqu'à ce que, triomphant, elles puissent « tornar al can ». Et pour moi, convalescente sans force, cela m'était un exemple et un réconfort, une leçon féconde.

3/ *Canyes i Oreig - Roseaux et Brise* : entre St Boi i St Vicenç dels Ous, per alla un petit canal que hi ha per alla. Les canyes chantaient exquisément, selon ce que j'ai pu en noter dans les 1^{ères} mesures de cette pièce. Et l'enthousiasme de toute la beauté de la Création, en moi chantait encore davantage, chant d'amour et de louange, chant des petites choses qui font les grands êtres, chant doux, varié, mystérieux, infini...

4/ *Nuvolets en el Blau – Petits nuages dans le Bleu* :

De jolis nuages blancs, aux neumes harmonieux, passant en caresse dans la douceur du Bleu...

Transformation de beauté en beauté ; Madrigal aérien venu de bien loin réjouir nos yeux et allant porter fraternellement aux autres notre pensée fraternelle.

5/ *A la muntanya, les cabres, el vent i Caputxinet s'hi diverteixen força - A la montagne, les chèvres, le vent, et Caputxinet s'y amusent joliment* :

Au soleil levant, à Vallvidrera. De la montagne maternelle, mon cœur entendait chanter en lui une chanson du Canigou, que mon père me chantait quand j'étais toute petite...

Sur les flancs de la montagne, joyeuses, grimpaient les chèvres noires. Et Caputxinet, mon petit chien hardi, s'en allait les provoquer, alors que les chèvres capricieuses, de ci, de là, s'arrêtaient pensives.

Et le petit vent d'automne faisait rouler des feuilles, et Caputxinet courait de feuille en feuille...

Jeux dans le calme de la belle montagne de plus en plus illuminée et maternelle.

6/ *Primer Freds - Premiers Froids à Vallvidrera* :

Au milieu de la douceur de l'automne, voici que la main dure de l'hiver venait de broyer les plus tendres branches, les plus innocentes fleurs... Une impression de tristesse voulait opprimer le cœur. Mais la pensée de la Réalité venait lui enlever l'amertume en n'y laissant que la paix. L'automne, c'est un symbole de vieillesse, c'est la fécondité donnée, c'est l'apaisement venant. Et la mort, le chrétien sait que c'est la vraie Vie. Donc amen à l'amour.

7/ *Matí de Tardor - Matin d'Automne entre Vallvidrera et Tibidabo, par le chemin des fontaines*.

La fraîcheur toute jeune du matin s'exhale en chanson. Mais de ci, de là, voici des feuilles déjà tombées qui disent l'automne... Automne de la nature, Automne de ma vie. Dans les bois, tout à coup, un oiseau joue du flabiol. Et alternent dans l'âme les impressions d'automne, les douleurs de la terre et la joie du Ciel.

Travailler, souffrir, aimer, chanter, là est tout l'Artiste, là est tout le chrétien, là est tout le sens de la vie, toute sa beauté, sa douceur, sa fécondité, son mérite éternel, la Chanson par laquelle chacun des petits oiseaux humains gazouille et exulte dans la certitude chrétienne qui doit transformer chaque cœur chrétien en un encensoir odorant et un chant triomphant¹.

* * Les deux dernières pièces de ce recueil (composées après 1935 ?) sont actuellement perdues : Ulls clars, Anima recta/Yeux clairs, Âme droite et Pau del Cel/Paix du Ciel.

1 Lettre du 1^{er} mai 1935 à Joan Llongueres. Collection particulière.

Un autre recueil pédagogique paraît en 1931 chez H. Herelle à Paris, *Primers Jocs*, qui rassemble douze très courtes pièces pour les débutants. Enfin, dernier témoignage de la passion de Blanche pour la pédagogie et pour les tous jeunes élèves, *Le Jeu du Pentacorde qui vole*, une courte pièce de fin 1939, où elle écrit en commentaire : « Le Pentacorde est une petite bête à 5 pattes qui se pose sur 5 notes ».

Blanche jouait aussi de l'orgue, et il est émouvant de noter qu'elle avait retrouvé assez d'agilité, à son retour en France, pour improviser à l'orgue de Saint-Saturnin : « J'ai improvisé continuellement durant la messe, enchâssant les cantiques à leur moment sans interruption, faisant ainsi ce que j'aime en tout : une guirlande harmonieuse sans solution de continuité, dans laquelle les pièces séparées ne sont que des fleurs diverses de la guirlande, bellement enchâssées par la préparation insensible et la prolongation « vaporisée ». Bref, vous le voyez, malgré les matériaux rudimentaires du véritable art vrai »!¹ Il reste un seul témoignage de son goût pour cet instrument, une *Petite pièce* pour orgue, parue en 1912 chez Roudanez dans la collection « Les Maîtres contemporains de l'orgue ». La pièce est techniquement facile, adaptée aux musiciens amateurs visés par la collection, dans une écriture de contrepoint dépouillé dont on pressent qu'il s'agit là d'un parti-pris de simplicité.

La musique de chambre : l'essor tardif

La musique de chambre était au centre des préoccupations de Blanche à l'époque où elle écrivait sa mélodie *Rosaire*. Elle travailla lors de l'été 1906 à la composition d'un *Trio*, au point de négliger ses amis, notamment Déodat de Séverac, qui fit part de son inquiétude à son sujet dans une lettre à René de Castéra : « [...] savez-vous ce qui a bien pu piquer le nez de l'amie Blanche ? Voilà bientôt deux mois qu'elle ne répond plus à mes cartes ou lettres »². Le clé de l'énigme fut révélée peu de temps après, par une lettre de Blanche à René de Castéra lui annonçant qu'elle avait déjà terminé le premier mouvement de son *Trio*, et s'attaquait à l'*Andante*³. Ce *Trio* est perdu, et peut-être ne l'a-t-elle jamais terminé ? La composition de cette œuvre, pourtant, la passionnait : elle écrit dans la même lettre à Castéra qu'elle en « négligeait son piano »⁴. Aurait-elle manqué d'encouragement de la part de son entourage ? Ou la composition représentait-elle pour elle un acte difficile, incompatible avec le tourbillon de ses activités de concertiste et de pédagogue ? Sa correspondance évoque en 1908 des *Variations en trio*, également introuvables, et il faudra attendre 1928 pour la voir renouer véritablement avec la composition, justement par des œuvres de musique de chambre, ses *Cants de Llum* (Chants de lumière), dédiés au violoniste Joan Massià qui était alors son partenaire.

Les *Cants de Llum*, dont la composition s'est étalée de juillet 1928 à février 1929, font partie avec *Rosaire* et les *Deu Cançons Originals* des œuvres de Blanche qui méritent une renaissance au concert et une publication. Ils illustrent son langage musical original et la richesse de son inspiration. Très contrasté, le recueil débute par une première pièce contemplative à l'écriture minimaliste, sur un thème d'inspiration populaire, *Mar i Sol* (Mer et soleil), bien dans l'esprit de son sous-titre, *Bressolera* (Berceuse) :

[Exemple 10, *Mar i Sol*, m. 14-21]

La seconde pièce, *Espia-Dimonis* (Épie-Démons), sous-titrée *Scherzo*, demande une grande virtuosité au violoniste par ses incessantes formules de triolets de doubles croches en *spicato* dans l'extrême aigu. Deux parties aux piquantes alternances de rythmes à 2/8, 3/8 et 4/8 entourent une partie centrale où le piano expose un thème évocateur de danse ancienne, une sorte clin d'œil aux goûts des scholistes pour la musique de la Renaissance.

[Exemple 11, *Espia-Dimonis*, m. 33-40]

Ametller florit (Amandier fleuri) est sous-titré *Record de Montserrat* (Souvenir de Montserrat) et suggère par le lyrisme de la partie de violon et son atmosphère heureuse une inspiration liée à la foi chrétienne de Blanche, qu'elle liait, nous l'avons vu avec ses mélodies, à une contemplation de la nature :

{Exemple 12, *Ametller florit*, m. 46-59}

Humoresque est une pièce rapide et brillante, dans l'esprit d'une danse populaire, que confirme l'épisode

1 Lettre du 8 décembre 1938 à Guy de Lioncourt. Fonds Berthier de Lioncourt.

2 Lettre du 10 août 1906 de Déodat de Séverac à René de Castéra, citée dans Séverac, Déodat de, *La Musique et les lettres*, Guillot, Pierre, éd., Liège, Mardaga, 2002, p. 171.

3 Lettre du 18 août 1906 à René de Castéra, citée dans René de Castéra, p. 162.

4 Ibid.

final « alla Sardana » :

[Exemple 13, *Humoresque*, m. 95-102]

Les *Cants de Llum* se referment sur une pièce d'ample proportion, *Ofrena* (Offrande). Les premier et dernier épisodes présentent le violon dans des thèmes lyriques accompagnés par une écriture de piano mêlant accords au rythme régulier et passages de contrepoint, le style typique des mélodies de Blanche. Ces épisodes entourent un passage central rapide, *Presto e giocoso* à 3/8, qui est, comme *Humoresque*, réminiscent d'une danse populaire :

[Exemple 14, *Ofrena*, m. 75-95]

Blanche voulait faire graver ces pièces, un indice de l'importance qu'elles avaient pour elles et de la valeur qu'elle leur donnait. Elle écrivit à ce sujet à Joan Llongueres dès mars 1929 :

N'oubliez pas, je vous prie, de retirer la copie de *Cants de Llum* de chez l'éditeur et de me l'envoyer pour que j'y fasse les corrections voulues. D'abord il y a les indications de nuances et d'exécution qui ne sont pas indiquées. Ensuite, j'ai fait des corrections très importantes dans quelques passages, et je ne veux à aucun prix que cela soit publié autrement qu'avec ces corrections qui améliorent beaucoup de choses qui ne me plaisaient pas. Merci d'avance pour ce nouveau service¹.

Ces exigences, pourtant tout à fait naturelles, auraient-elles fait avorter le projet de publication ? Aucune version gravée des *Cants de Llum* n'a été jusqu'à présent découverte. Il semble en tout cas que la version manuscrite de ces pièces qui nous est restée soit bien la version définitive. Elle comprend de nombreuses indications de nuances ainsi que des indications d'exécution dans la partie de violon qui laissent penser qu'elle servit pour la création de l'œuvre, le 10 avril 1929 à Barcelone, par Blanche elle-même et Joan Massià.

La même année, Blanche écrit une mélodie avec accompagnement de violon, *La Nit de la Purissima*, sur un poème de Joan Maragall, une pièce qui célèbre à nouveau la Vierge Marie, « la plus pure » en catalan. L'accès à cette pièce est difficile car la copie du manuscrit dont nous disposons actuellement est de très mauvaise qualité. Nous nous contenterons donc d'une première approche en laissant Blanche elle-même évoquer les voies de l'inspiration qui ont conduit à son écriture :

Lisant cette poésie, j'entendais la musique... Et la Purissima, « pour moi, c'est déjà Jésus ». Et ainsi par la « Nit de la Purissima », déjà au loin chante « Nadal »*.

Voici le fonds de l'inspiration de cette mélodie. **Le violon y est comme un chant d'ange ou une auréole lumineuse ; et ensuite il est un berger qui rêve, danse en son cœur et chante².**

Blanche renouera avec la musique de chambre proprement dite en 1934, pour *Quatre pièces* pour violon et piano, qui sont actuellement conservées dans une collection privée inaccessible. Le genre l'attirait encore à la fin de sa vie, comme en témoigne cette émouvante lettre à René de Castéra, en 1938, qui évoque des pièces qui n'ont peut-être même jamais vu le jour :

Et ici, il y a dans l'air une série de piécettes répondant au titre général de « Aspirations et esquisses », que je sens être de petites choses, quant à la longueur, pour divers instruments à vent et piano, instruments à vent, dis-je, parce que, sans doute, ce seront là les dominants, mais non pas les exclusifs puisque la 1^{re} de ces piécettes qui habitent actuellement mes rêves doit être une courte chose pour violon, flûte, violoncelle et piano intitulée *Les Cloches de Saint-Saturnin* (elles sont 3, accordées [ex. musical : fa bémol, la bémol, mi bémol]). La 2^{de}, il est vrai, exclut les cordes et se présente pour hautbois, cor et piano, chantant *Douceur et gloire d'automne*. Tout ça n'est qu'en ébauche et tout ça a certainement des frères et sœurs souterrains. Tout ça, que ça voit le jour ou non, est déjà dédié, si vous le voulez bien « au plus ami des amis », René de Castéra³.

1 Lettre du 15 mars 1929 à Joan Llongueres. Collection particulière.

* Noël.

2 Lettre du 1er mai 1935 à Joan Llongueres. Collection particulière.

3 Lettre du 6 décembre 1938 à René de Castéra. Fonds Castéra.

Les grandes formes : l'élan brisé

Blanche avait à peine quitté sa chère Catalogne, qu'elle se lançait dans un projet ambitieux, un oratorio, sa première incursion, semble-t-il, vers une grande forme et l'écriture symphonique. L'on mesure ainsi l'impulsion que lui avait donné le succès de ses *Deu Cançons Originals* au concours Rabell i Cicils. Pour le livret, elle se tourne vers une œuvre d'un des poètes qui l'avaient inspirée pour ces mélodies, Miquel Melendres, auquel la liait une profonde relation spirituelle : son *Poema de la Resurrecció*, publié en 1933¹. Blanche signale dès juin 1937 à son amie Madame Bonet : « [...] actuellement je fais la traduction française d'un admirable livre qu'écrit en catalan – en magnifique catalan ! – M. Melendres »². Il semble que la composition de cet oratorio, qui est perdu, était déjà bien entamée en décembre 1937, et elle informe alors Guy de Lioncourt de son avancement :

Je suis en train de recopier proprement le *Poema de la Resurrecció* (ou du moins, ce qu'il y en a de fait ! – J'ai achevé la scène qui était en train quand vous êtes venu). La semaine prochaine j'aurai sûrement fini cette copie. Et je vous l'enverrai en communication. Ainsi, vous pourrez étudier la chose à loisir. Je joindrai un brouillon de traduction française de l'admirable poème catalan de Mossiu Miquel Melendres, bien que, par le latin et le provençal que je pense vous devez connaître, vous devez pouvoir à peu près tout lire du catalan... Et vous me direz franchement votre impression détaillée³.

C'est Albert Sarrazin qui fut chargé fin décembre 1937 de faire parvenir un extrait de l'œuvre à Guy de Lioncourt⁴. Le projet était visiblement ambitieux. Un an plus tard, René de Castéra est informé de l'état de sa composition : « Avec l'exil, [la composition musicale] a chanté plus fort. Il y a en chantier une grande œuvre *Poema de la Resurrecció*, sur un admirable texte de poésie catalane de M. Miquel Melendres, dont je vous parlerai une autre fois »⁵. L'on peut se demander quel écho ce projet trouva auprès de ces amis français de Blanche. Il semble en tout cas qu'elle l'ait laissé de côté pendant les années qui suivirent, ne le reprenant qu'en 1942, sous l'impulsion de ses amis catalans, Joan Massià et Miquel Melendres, qui la soutenaient dans son désir de repartir vivre en Catalogne. Une lettre à Thérèse Galleyrand est très explicite :

Et maintenant à la missive de mon père spirituel, très grave pour moi. Cela fait suite à ce qu'il m'avait écrit en avril, me disant que lui et Joan et nos amis formaient le projet que je retourne là-bas où ils s'occuperont de me trouver à la campagne ce qu'il me faut pour que je puisse me remettre à ma tâche.

Blanche cherche en août 1942 à récupérer une « copie nette » qui était en possession de Marguerite Gauthier-Villars⁶, ce qui peut laisser penser que l'œuvre avait été pratiquement achevée, et fait part à Albert Sarrazin de son désir de la remanier :

Je vais pouvoir reprendre, remanier et achever totalement l'Oratorio sur le *Poema de la Resurrecció* de M. Melendres que j'avais commencé à Moulins. Mais cela va être sous une forme toute différente complètement neuve et d'une portée artistique et apostolique incalculable : en vue de cinéma et radio⁷.

« Une portée artistique et apostolique incalculable » : après avoir écrit des *Cançons* au message clairement chrétien, mais dont elle se doutait bien que la réception ne pourrait être que confidentielle, par leur genre même, la mélodie, de moins en moins populaire, et par les difficultés de leur écriture vocale, Blanche veut toucher avec son *Poema de la Resurrecció* un large public, en usant des moyens technologiques de son époque, elle qui avait pourtant si peu utilisé ces moyens pour garder trace de ses interprétations. Elle envisage aussi dans ce remaniement de l'œuvre une écriture bien différente de celle des *Deu Cançons Originals* :

Et ce, pour être réalisé avec des moyens d'exécution musicale relativement restreints, aisés autant que possible afin d'être correctement réalisés pour être enregistrés en Disques phonographiques (chanteurs

1 Melendres, Miquel, *La Muntanya de la Mirra*, Glosses místiques de Passió i Resurrecció, Tarragona, 1933, p. 205-232.

2 Lettre du 16 juin 1937 à Mme Bonet. Collection particulière.

3 Lettre du 11 décembre 1937 à Guy de Lioncourt. Fonds Berthier de Lioncourt.

4 Lettre du 29 décembre 1937 à Albert Sarrazin. Collection particulière.

5 Lettre du 17 novembre 1936 à René de Castéra. Fonds Castéra.

6 Lettre du 11 août 1942 à Albert Sarrazin. Collection particulière.

7 Ibid.

et petit orchestre, mais dans lequel doit [?] une Cobla catalane) [...]1.

L'on voit qu'elle a assoupli ses principes par rapport à un « art sans concession » et souhaite notamment s'adapter au niveau de ses interprètes. Ce souci du message à faire passer à tout prix est également flagrant dans la description qu'elle donne dans son journal des projets auxquels elle comptait s'atteler après avoir terminé son oratorio, que nous avons cités en ouverture de ce chapitre, et dont nous nous permettons de rappeler ici un passage révélateur :

Mais ici emploi de deux chanteurs récitants : Jésus, baryton ; l'âme, mezzo soprano, qui interviendront en récitation combinée (facile) aux moments voulus par la musique instrumentale exprimant la Réalité spirituelle. Il ne s'agira, pour les chanteurs, que d'une récitation quasi parlée mais sur teneur mélodique harmoniquement soutenue instrumentalement ou l'inverse, la teneur vocale formant pédale harmonique de l'orchestre mélodiquement expressif – polyphonique – plus exactement, avec tout juste les inflexions et les volutes voulus par le sens des paroles².

L'on peut regretter profondément que la disparition prématurée de Blanche ait mit fin, n'en doutons pas, à l'essor d'une future grande compositrice. L'on peut aussi regretter qu'elle n'ait pas plus tôt réalisé combien la composition comptait pour elle et combien ce mode d'expression lui permettait de donner corps à sa vision missionnaire de l'artiste. Mais il ne faut pas exclure le fait qu'elle ait bien réalisé tout cela plus tôt dans sa vie, mais ait manqué d'encouragements de la part de son entourage envers l'épanouissement de son talent créateur. Quelle a été dans ce domaine l'attitude de d'Indy ? S'il a enseigné la composition à de nombreuses femmes, comment a-t-il réagi à leur ambition de s'établir comme compositrice ? Il est aussi clair que Blanche n'avait pas le tempérament de « battant » indispensable à une carrière de créateur. Des hommes ont aussi souffert de ce manque, comme César Franck et Ernest Guiraud. Il se trouve également que Blanche est arrivée dans la vie musicale à une époque où se développait une réaction « anti-féministe » à la présence de femmes dans les institutions musicales. Les années trente ont marqué la culmination de ces mouvements, comme le montre le fait que des orchestres symphoniques qui comptaient des femmes dans leurs rangs à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle leur fermaient maintenant leurs portes³. Autre indice, alors que la Société Nationale de Musique et la Société de Musique Indépendante avaient permis à de nombreuses compositrices de présenter leurs œuvres, le fondateur en 1932 de la société *Triton*, Octave Ferroud, manifesta explicitement son souhait d'écartier de la programmation les « feuillets d'album de toutes les demoiselles du continent »⁴ et la société société n'accueillit en ses sept ans d'existence que deux compositrices⁵. Depuis le début du XX^e siècle, l'afflux de musiciennes talentueuses correctement formées à la composition transcendante ne permettait plus de considérer les compositrices comme des exceptions, comme par le passé, et engendrait dans le domaine de la création musicale, comme dans d'autres domaines, une remise en question radicale de la polarisation des sexes, une remise en question qui pouvait être vécue par certaines personnes comme intolérable. Il est symptomatique que Blanche ait présenté une ou des œuvres de sa composition dans un concert d'*Art féminin*, à Gand en 19086. Ce type de concert n'a commencé à apparaître qu'à la toute fin du XIX^e siècle. Auparavant, les œuvres écrites par des femmes étaient jouées dans des concerts « mixtes ». De plus, à partir des années vingt, des lieux de création importants comme les salons musicaux commençaient à disparaître, les classes aisées changeant peu à peu de type de loisirs et le développement de la reproduction musicale rendant moins nécessaire la présence de musiciens jouant « live ». On peut donc dire que Blanche, si chanceuse comme interprète lorsqu'elle rencontre d'Indy, n'a pas eu de chance pour le côté créatif de sa personnalité. Elle a aussi été victime de la guerre civile espagnole, car il est évident qu'elle avait trouvé en Catalogne un soutien sans faille à ses activités de compositrice, grâce notamment à Joan Llongueres, Joan Massià et Lluís Millet.

Les œuvres qui sont subsisté méritent en tout cas que l'on se penche enfin sur elles. Étant donné la quasi-absence de témoignage sonore de l'art de Blanche Selva pianiste, elles se présentent comme autant de précieuses clés pour comprendre et apprécier sa personnalité et son talent.

1 Selva, Blanche, Journal manuscrit, juillet 1942, p. 34. Collection particulière.

2 Ibid., p. 35.

3 Voir mon article « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée - Bref historique d'une longue professionnalisation », Travail, genre et sociétés, n° 19, Avril 2008, p. 54.

4 Duchesneau, Michel, L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939, Liège, Mardaga, 1997, p. 144.

5 Ibid., p. 331-338.

6 Tablettes de la Schola, 1908, s.d., s.p.