

venons d'évoquer, les nécessités de la musique recouvrent presque totalement les exigences du texte, morphologiquement parlant ; il reste à faire coïncider les grandes structures d'organisation et de composition.

Opérer de la sorte cette fusion du son et du mot, faire gicler le phonème quand le mot n'en peut plus, en bref organiser le délire ? Quel non-sens et quelle absurde alliance de termes, dira-t-on ! Eh quoi ? croiriez-vous aux seuls vertiges de l'improvisation ? aux seuls pouvoirs d'une sacralisation « élémentaire » ? De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser.

16. POÉSIE - CENTRE ET ABSENCE - MUSIQUE*

Poésie, musique : deux monstres sacrés dont on a maintes fois envisagé le duel ! Il fut un temps (symboliste, mystique ?) de transsubstantiation ; Mallarmé levait une hypothèque, selon Wagner, et enjoignait : « Oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. » Cette injonction était suivie d'un *lemme*, demeuré célèbre et méconnu : « Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant un genre entier ».

S'il le faut, je veux nommer « centre et absence » cette « face alternative », encore qu'ombre et clarté ne soient point destinées à demeurer apanages !

Qu'est-il advenu de cette hypothèse, jetée, oubliée, relancée ? Les révolutions poétiques les plus ostentatoires ont tenu rigueur à la musique d'une concurrence sérieuse (sinon déloyale) dans le pouvoir onirique ; tout au plus l'ont-elles envisagée comme insolite distraction, oripeaux naïfs, par mégarde oubliés sur les parcours de la banalité. Écoutons le grief, formulé par René Char : « La musique, récemment encore, ne se liait véritablement avec la poésie — ou l'inverse — que parce que l'une des deux, dès la première mesure, était battue et complètement assujettie à l'autre. Elle devenait sa double, sa monture, si bien que ces deux grands, intarissables et différents mystères, poésie et musique, ne consentaient à apparaître côte à côte que pour faire courir un sourire de commisération sur des lèvres venues pour savourer... » Et Char de se demander si « la tumultueuse unité » (« tresser nos sèves ensemble ») fera se lever « une nouvelle aventure terrestre » !

* Conférence à Donaueschingen en 1962 sur « Poésie pour pouvoir ». Paru en allemand in *Melos*, vol. XXX, n° 2, février 1963, p. 33-40. Inédit en français.

Face à l'interrogation fondamentale, Michaux nous propose son exorcisme personnel, médiateur : « On le prend sur le fait, le changement ruisselant des humeurs. Tout à coup, la joie est là, révélée, avant qu'on l'ait sentie. Il ne faut plus que la reconnaître... Mais, qu'est-ce ceci ? Tristesse ? De qui ? Pourquoi ? Sur quels sujets brusquement si nombreux, enfermant l'horizon ?... Plus souvent on est dans l'hésitation dont on aurait tort de vouloir sortir prématurément. A elle de savoir. Le trouble trop grand, dessous, qu'elle ne peut encore rendre, à elle de le fixer, à la musique sous les doigts. Elle sera la première informée... Fatigué d'images, je joue pour faire de la fumée... Contre les bruits, mon bruit... Je demeure seul, abandonné des miens, si peu miens maintenant. »

Avais-je dit médiateur ? Médiumnique eût été plus apte à caractériser cette attitude active et pragmatique.

Voilà ! La face scintillante s'est exprimée, plus ou moins égoïstement : qu'en pouvons-nous conjecturer, nous, face obscure ? Devons-nous renoncer et nous décourager devant la communication difficile ? Sommes-nous en mesure, à vrai dire, de rayer cette préoccupation de notre activité ?

* *

Dans le langage courant, une confusion redoutable s'est propagée à partir du mot « poétique » ! Aussi bien, choc en retour, une irrépressible méfiance a rejeté les associations-clichés, comme « poète des sons », « musique poétique » ! Il nous faut surmonter ce handicap, éliminer le pittoresque (auquel, abusivement, on a restreint la « poésie »), partir à la recherche de l'Idée.

La musique se lie à la poésie à des niveaux bien différents, avec plus ou moins d'intensité, de présence : de la simple épigraphe à la fusion ; de l'épisode anecdotique à la substance fondamentale. Que l'on ait assimilé souvent poésie et description ne doit pas obligatoirement nous rendre suspects titres, épigraphes, ou citations ! Le « programme » s'est seulement fourvoyé par la puérilité de sa précision dans des « correspondances » littérales dont le pouvoir reste rien moins qu'évident : il détourne l'attention d'une conjonction plus profonde et plus vraie, en polarisant l'intérêt sur la réussite, ou l'évidence, d'une évaluation « symbolique », sur une imagerie matériellement tangible. Invitant aux comparaisons les plus basses et les plus absurdes, ce genre de relation a nui autant à la poésie qu'à la musique, les réduisant à une pacotille clinquante et verbeuse : sorte de code passe-partout, ramassis de conventions dégradées, trouvant largement son emploi dans nombre d'astuces « fonctionnelles »...

Ce procès de la description, serait-ce un plaidoyer en faveur de la musique pure, abstraite, qui ne trouve sa source, et sa forme, qu'en son être même ? Serait-ce une simple querelle de forme ? En vérité, la distinction : musique en soi, musique illustrative, ne nous apparaît que comme un masque, dissimulant la question essentielle. Bien des musiques « pures » peuvent se réduire à des clichés illustratifs, sans qu'elles aient eu recours à la moindre référence explicite. Il est certaines façons de se montrer « héroïque », « tendre », « capricieux », « pastoral », qui n'ont besoin d'aucun passeport pour révéler leur identité : un arsenal stylistique éprouvé, et copieux, vient à la rescousse d'une imagination poétique convenue, dans ses thèmes comme dans la rhétorique permanente à laquelle elle les soumet. Dans ce cas précis, l'utilisation d'une forme pure équivaut elle-même à une citation ! (Que l'on veuille bien ne pas considérer, pour l'instant, l'emploi « dramatique » de ce type de citation — il peut alors aisément se justifier par une double entente des références... Mais c'est certainement le cas le plus complexe, infiniment subtil et délicat, du mécanisme poétique, agissant directement sur des éléments sémantiques « précontraints »). En revanche, un titre, une épigraphe, quelquefois fort imprécis quant à leur objet (« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »), ou excessivement vagues quant à leur lieu (La terrasse des audiences du Clair de lune), sont des impulsions, que la musique « réalise », données à l'imagination de chacun. Alors que, dans le premier cas, un code trop certain fonctionne automatiquement et se charge de nous informer sur le « contenu » musical, dans le second, la substance proprement musicale — par ses vertus sonores directes, et son élaboration formelle — nous renvoie au titre, à l'épigraphe, nous l'« explique » d'une façon éminemment irrationnelle.

Que dire même du choral varié ? Expression d'un texte sacré dont le verbe a disparu, il est lié directement à son origine par le nombre syllabique, et la période ; en tant que commentaire, il magnifie le sens implicite de chaque strophe : exemple-type d'un ésotérisme complexe. Parlerons-nous des « timbres », à partir desquels on a écrit d'innombrables messes ? Leur sens propre a été délibérément faussé ; ils ont été « trahis » de leurs origines, pour servir de matériel de base, en vue d'une toute autre expression, s'intégrant à une structure étrangère.

Ainsi, les rapports poésie-musique sont versatiles ; ils ne se laissent pas réduire au seul fait d'une intervention du mot. De la relation directe jusqu'au commentaire diffus, il existe cependant des constantes, que nous voulons essayer de définir.

Constatons d'abord que la musique, dans ses manifestations les plus primitives, s'accompagne le plus souvent du mot, pour un faisceau de raisons assez divergentes, dont la moindre n'est pas le rôle prépondérant du phénomène vocal. Les chants sacrés ont pour but de louer la, ou les divinités, de se les rendre propices, de l'implorer dans des circonstances extrêmes, de la remercier pour les services rendus ou les périls conjurés. Les chants profanes se proposent un divertissement collectif, ou — tels les chants de métier — accompagnent et allègent le labeur quotidien ; ils sont donc liés aux classes sociales dans l'expression directe de leur existence, le réalisme de leur vie courante, lorsqu'ils ne vont pas jusqu'à imiter littéralement, au moyen d'onomatopées, les bruits du métier (comme les chants de piroguiers). Ces propos « utilitaires » empêchent une diérèse entre texte et chant ; la musique instrumentale n'est alors qu'une *attente* de la vocalité, nécessaire pour entretenir le rite dans sa continuité.

Toute poésie était initialement destinée à être chantée : l'évolution des formes poétiques ne pouvait se séparer de leurs correspondances musicales. N'oublions pas que les tragiques grecs écrivaient eux-mêmes la musique des chœurs et des mélodrames ; plus près de nous, un Machaut innove dans les deux domaines, et son nom appartient aussi bien à l'histoire littéraire qu'à l'histoire musicale. L'unité de conception s'est assez vite rompue, chaque « spécialité » requérant une maîtrise et des connaissances propres à son champ d'action. La virtuosité instrumentale, en particulier, exige son indépendance, et se lance à la recherche de ses pouvoirs ; si elle commente encore des textes poétiques mis en musique, elle va bientôt se libérer de cette attache, et consacrer la séparation de fait, sous laquelle nous vivons toujours.

Sur cet antagonisme fondamental, la littérature abonde ; la polémique s'est donné un cours bruyant, dans le domaine dramatique spécialement ; mais la musique religieuse n'a point été épargnée : les anathèmes ont abondé de part et d'autre. Du point de vue purement esthétique, ou moral, on a souvent accusé la musique de distraire l'attention d'une « vérité » essentielle, qu'elle soit d'ordre religieux, ou théâtral. La musique a bien souvent été considérée comme ce mal nécessaire, sans lequel aucune cérémonie, nul rite ne sauraient exister, comme un élément impur de l'action ou de la contemplation ; aux yeux orthodoxes, elle accapare l'attention, et représente un élément anti-intellectuel, sensoriel, voire sensuel, délibérément trouble. Ils ne se comptent plus, les philosophes qui ont porté condamnation, les littérateurs qui se sont défiés (« prière de ne pas déposer de musique le long de mes vers » !), les dramaturges qui se sont détournés.

Et nous avons encore le front d'envisager une synthèse ? L'attirance de la poésie est-elle si forte pour un musicien qu'il ne puisse se passer, à un moment de son évolution, d'un texte autour duquel sa musique va cristalliser ? Déjà, le problème est dangereusement posé, car on entrevoit la profanation du texte-prétexte ! Quel démon pousse sans recours le compositeur vers la « littérature » ? Quelle force l'oblige à se faire lui-même littérateur, en cas de besoin ? Est-ce seulement la nostalgie du paradis perdu, de cette ancienne unité, après laquelle on s'épuise en vaines recherches ?

Plus prosaïquement, la voix, lorsqu'on veut l'utiliser, oblige bientôt à l'articulation ; la seule vocalise lasse assez rapidement, chacun l'éprouvant, fût-ce inconsciemment, comme une utilisation passablement sommaire, incomplète assurément, de l'appareil vocal, capable de prouesses plus raffinées. Cette réaction est à base de respect humain, en quelque sorte : articuler des sons restant le « propre de l'homme » ! Toutefois, un emploi, même conséquent, de phonèmes variés ne conduit pas nécessairement à un « langage », ce dernier ayant des exigences sémantiques impérieuses. C'est pourquoi on assiste parfois à l'utilisation d'un langage imaginaire, forgé pour les besoins exprès d'une cause personnelle, langage voué à faire corps avec une sonorité instrumentale, ou encore destiné à créer des rapports proprement orchestraux dans le traitement des ensembles vocaux.

Selon son orientation, l'emploi de cette poésie sans signification sémantique a le choix entre trois tendances : pittoresque, ésotérique, purement sonore.

Dans le pittoresque se classent, évidemment, les onomatopées imitatives, descriptives, rendant compte soit de la vie animale, soit de l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus bruyant — la guerre, par exemple — ou de plus quotidiennement, et moins dangereusement sonore, comme les appels des marchands d'autrefois : nous connaissons cette floraison abondante de Batailles, de Sièges, de Chants d'oiseaux, de Chasses, de Cris de Paris, qui envahit la Chanson du XVI^e siècle. Aux antipodes de cette utilisation descriptive de la parole, se situe son emploi « ésotérique » : ou bien, il s'agit d'un langage sacré tombé en désuétude, dont le sens direct échappe, mais dont les formules sonores, fétiches, iront droit aux dieux comprenant, exclusivement, ce message archaïque ; ou bien l'on est en présence d'un langage dont le sens est volontairement obscurci pour devenir incompréhensible aux oreilles des non initiés — déformation du langage courant, détourné de sa signification habituelle, ou invention pure, sorte de cryptographie jalousement protégée. (Quelque-

fois, la vertu dramatique joint le pittoresque à l'ésotérisme : s'agit-il de montrer au théâtre des démons ou des sorcières, on peut être assuré d'un langage pseudo-secret, convention et clef de ces personnages d'essence mystérieuse et maléfique !) Enfin, il se présente le cas d'une structure pure, volontairement dénuée de signification, apparente ou cachée, dépouillée même de symbolisme, rejetant le propos imitatif ; le compositeur veut s'assurer de sonorités bien déterminées, pour lesquelles un lien sémantique représenterait un handicap superflu. La logique strictement auditive l'emporte sur toute autre considération ; la voix devient une espèce de corps sonore capable de phénomènes littéralement irréalisables au moyen des seuls corps sonores instrumentaux — elle peut aussi bien les « concurrencer » en les imitant et les déformant.

Quels que soient les buts poursuivis, cette utilisation de la parole refuse la signification sémantique directe : ou bien, elle crée son propre système de références, ou bien elle s'intègre à une logique d'organisation qui lui est étrangère. Justifié éthiquement ou esthétiquement, un tel emploi de la « parole-son » élimine un des principaux points de friction, constant entre poésie et musique, celui sur lequel on a discuté à perte de vue, cette fameuse prééminence de l'une ou l'autre des deux entités : le sens explicite d'un texte se trouve-t-il obscurci ou magnifié par les sons qu'on lui fait correspondre ? La poétique dont relèvent les rapports que nous venons de décrire est, toute prééminence mise à part, parfaitement adéquate à son propos : mieux, sans cette poétique, l'exploration des domaines obscurs de la conscience serait inconcevable. La musique joue parfaitement son rôle en s'alliant à des modes d'expression non directement signifiants, ou en se les appropriant ; elle donne une force insoupçonnée à cet « au-delà du langage », dans le temps même où elle s'en enrichit sur le plan qui la concerne étroitement, celui de la sonorité. La musique a souvent, presque toujours, prétendu à un rôle « magique » : dans le cas présent, elle joue ce rôle à visage découvert ! Le pouvoir d'attraction qu'elle exerce sur l'inconscient, nous le voyons avoué, utilisé comme tel ; c'est pourquoi, aux yeux du musicien, un « langage » qui ne mettra point d'obstacles sur la communication sonore aura sa secrète préférence. Le seul danger à signaler serait un exotisme, une migration auriculaires, palliant trop simplement la nostalgie d'esprits rassasiés de compréhension : des langues étrangères de remplacement se substitueraient — par rêve, par économie, par fatigue ? — à la barrière « infranchissable » d'un dialecte inconnu. Réflexe de défense, vraisemblablement, vis-à-vis d'une société dont, par ce moyen magique, on fuit le contact abhorré. Cette attitude

rejoint l'amour du folklore pour ses seules vertus de dépaysement ; elle ne peut que de moins en moins nous concerner. Sa charge irrationnelle s'est sérieusement éventée, son acuité fortement émoussée. Est-ce encore une révolte ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une fuite ? Si le non-langage et le métalangage jouent un rôle important dans l'amalgame musique-voix, le texte écrit, signifiant, leur a toujours opposé, en principe, un antagonisme foncier. Il existe une longue tradition « littéraire » dans la musique, à des niveaux plus ou moins élevés. Alors que les métalangages n'ont jamais soulevé d'objection majeure (le « secret » a-t-il sur les esprits un pouvoir magique plus fort qu'on ne serait enclin à le supposer ?), le traitement des textes littéraires a, de tout temps, suscité de vives controverses. D'abord, deux questions fondamentales se sont posées : La musique est-elle capable de « rendre » le SENS d'une poésie, d'un texte dramatique ? Peut-on, doit-on, grâce à un traitement prosodique approprié, sauvegarder, à n'importe quel prix, la compréhension de ce texte ? Une question subsidiaire se trouve directement rattachée à la précédente : doit-on chanter dans la langue originale, ou bien a-t-on loisir d'utiliser une traduction ? Sur cette fameuse primauté de la musique sur le texte, ou du texte sur la musique, on a débattu à perte de vue pendant des siècles, non sans éviter le sophisme : que ce soit au sujet de l'église, du théâtre ou du concert, les théoriciens se sont affrontés sans répit ; la balance doit accuser une égalité à peu près parfaite entre les réformes et les contre-réformes qui se sont succédé sans trêve. De fait, on peut difficilement départager les opinions, donner raison absolue, ou tort définitif, aux uns plutôt qu'aux autres. Selon que l'on a visé à un certain envoûtement direct, ou que l'on a fait appel aux facultés de raison, on a défendu le point de vue proprement musical, ou pris parti pour la cause littéraire. Si l'on considère la musique comme un simple moyen de transmission (pour les sentiments ou les dogmes), mal nécessaire et circonscrit, on retrouve côte à côte Jean XXII et Jean-Jacques Rousseau, ennemis sans merci de la polyphonie ; si l'on envisage l'argument littéraire comme une menuiserie inévitable dans une organisation dramatique ou lyrique, bon nombre de compositeurs se retrouvent, qui ne se sont pas fait faute de transplanter d'un opéra à l'autre, d'une cantate à un oratorio, des fragments assez importants, voire des pièces entières, et ceci sans le moindre sentiment de culpabilité. Quant au principe de traductions, pour plus récente que soit la querelle, elle ne cesse de semer d'embûches et de chausse-trappes les représentations théâtrales.

Mais revenons à la question première : la musique est-elle capable de « rendre » le sens, *littéral*, d'une poésie ? Nous connaissons bien

les railleurs qui transforment radicalement la déploration d'Orphée :

J'ai trouvé mon Eurydice

Rien n'égale mon bonheur !

Syllabiquement, aucune difficulté : la « quantité » est respectée ; phonétiquement, la chute du vers utilise, en outre, un dérivé de la même racine : la sonorité générale est sauvegardée. Conclusion : avec un minimum de précautions, nombre et qualité des phonèmes, on peut faire chanter n'importe quel texte sur n'importe quelle musique ; cette dernière étant, par excellence, non signifiante *directement*, elle ne peut donc rendre compte d'aucune « signification », ou les supporter toutes indifféremment. On cite aussi l'exemple, encore plus scandaleux, de chansons profanes, fort gaillardes quelquefois, ayant imperturbablement servi de substrat aux paroles liturgiques, pratique courante jusqu'au XVI^e siècle. (Les psaumes, à la Cour de France, ne se chantaient point d'autre manière, sous François I^{er} et Henri II !)

De fait, la musique ne saurait prétendre à l'exacte sémantique du langage parlé ; elle possède la sienne propre, fondée sur des structures originales, obéissant à des lois particulières : le sens délivré ne suit donc pas le même cours, tout au plus peut-il être parallèle. Boris de Schloezer a donné une explication convaincante de cet état de fait : dans une Messe, je peux très bien remplacer, dit-il en substance, « Credo » par « Non credo » : la musique n'en sera pas pour autant devenue absurde ; il n'y a pas lieu de s'en étonner, encore moins de se scandaliser. La sémantique musicale ne saurait rendre compte de la négation ou de l'affirmation en tant que telles ; en revanche, elle transmet la *détermination* qui nous pousse à l'une ou à l'autre de ces professions de foi ; elle pourra même expliciter la qualité de cette détermination (tantôt volontaire, combative, tantôt placide, sereine), ce que le langage purement écrit est impuissant à rendre directement par sa seule transcription — sinon, il faudrait préciser l'*intonation* parlée, ce qui nous ramène aux frontières de la musique ! La dialectique musique-langage nous aide à comprendre pourquoi il peut y avoir maintes façons d'écrire « Credo », notion abstraite et dogmatique ; alors que des passages plus nettement descriptifs comme « Crucifixus » ou « Et resurrexit » suscitent, immanquablement, des effets similaires, car les images suscitées par le texte indiquent souffrance ou joie, qui appelleront, sans équivoque, une catégorie bien déterminée de signes musicaux. Nous voyons, par conséquent, que ce que la musique perd en précision directe, elle le regagne largement par la finesse de l'analyse. Il reste, toutefois, à avouer que des conventions sonores destinées à traduire « en clair » la joie, la douleur, par exem-

ple, s'estompent, voire s'abolissent au fur et à mesure que changent et se transforment les caractères, les propriétés stylistiques ; la « symbolique » évolue aussi bien que le langage lui-même, et, si nous n'en avons la clef, nous ne saurons guère le percevoir. (Les effets « réalistes », déviation, et parfois dégradation du symbole, sont tellement dépendants de la stylistique que nous les trouvons notés d'une manière passablement différente suivant le cours des siècles, même si les modèles, de toute évidence, n'ont pas varié — les bruits de la nature, entre autres !) Cette évolution dans la « signification » de la musique nous montre à quel point des lois linguistiques similaires gouvernent également sons et mots !

Posons-nous maintenant la deuxième question fondamentale : est-il possible de sauvegarder l'*entente* du texte ? Se trouvent concernées par cette interrogation la substance même de la musique, et sa fonction. L'importance de la compréhension directe varie, en effet, suivant le degré de participation de la musique à la *forme* générale. S'agit-il d'*action* dramatique ? Il faut absolument que l'on comprenne mot à mot la teneur littéraire de l'ouvrage : sans cela, nous ne possédons plus l'information suffisante pour nous intéresser au développement de cette action, surtout si elle s'avère un peu complexe. (Les notices de programme sont des béquilles souvent bienvenues, mais leur nécessité ne devrait point, en principe, se faire sentir !...) En réalité, l'intrigue de certains librettos ne réclame point une intelligence aussi aiguë ! Étant donné les conventions d'un genre particulier, on sait approximativement ce qui doit advenir aux héros principaux ; dès lors l'entente littérale n'est plus strictement utile : sitôt l'intelligence de la situation amorcée, les mots jouent un rôle sans surprise, sans grand élément d'information. Mais, si nous supposons le cas idéal d'une œuvre vue pour la première fois, sans recours possible à une explication « tangentielle », les rapports directs du phénomène théâtral avec l'intelligence de l'auditeur s'imposent comme une condition primordiale ; d'où les multiples efforts consacrés à trouver la solution la plus adéquate, la mieux adaptée. Depuis le stilo rappresentativo jusqu'à *Pelléas et Wozzeck*, en passant par des œuvres para-théâtrales comme le *Pierrot lunaire*, on mesure l'étendue et la diversité des solutions proposées. Lorsqu'il s'agit, en revanche, d'une pause, d'un palier dramatique, explicitant, en quelque sorte, les sentiments des personnages ou des groupes à un moment donné de l'action, faisant le point sur une situation déterminée, nous retrouvons, à bon escient, la sémantique parallèle dont nous avons précédemment parlé : l'information dramatique nous étant acquise, à un

moment précis, on se réserve le droit du commentaire statique, où le mot perd son importance capitale de message.

J'ai parlé du « théâtre », et de l'« action dramatique » ; que l'on y prenne garde, je ne limite point ces mots à une représentation effective. Je l'entends aussi bien d'une représentation imaginaire, telle que oratorios et passions nous en fournissent le modèle ; une description y est interrompue par une *réflexion* individuelle ou un *état d'âme* collectif. Toutes les œuvres musicales de grande dimension construites à partir d'une donnée littéraire jouent sur cette alternance d'action et de réflexion (mouvement et immobilité), d'individuel et de collectif : elle est, d'ailleurs, la plus sûre constante — l'une des plus sûres, en tout cas — des rites humains, de quelque origine qu'ils soient, à quelque civilisation qu'ils appartiennent, populaires ou réservés à des élites cultivées, divertissements profanes ou cérémonies religieuses. (« La Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain », a écrit Mallarmé...)

Nous avons décrit ce processus de l'intégration texte à musique dans le but de fixer les diverses techniques vocales et les multiples types formels qui en découlent. En cas d'action, de mouvement, l'individualité, ou, du moins, le jeu des individualités, doit ressortir au premier plan ; ainsi la « mise en musique » devra être, en général, syllabique — à chaque note, un mot, ou plusieurs mots sur une même note ; en outre, plus on se rapprochera de l'émission parlée, plus efficace sera, dans cette conjoncture, la liaison verbe-son. Au demeurant, l'attention se concentrera sur les voix, le « décor » sonore perdant relativement de son importance. Les récitatifs, ou récits, remplissent parfaitement cette fonction ; ils permettent une continuité musicale, tout en s'effaçant devant la nécessité de l'information dramatique. On a renouvelé, au cours de l'histoire, des systèmes devenus caducs, des conventions périmées, des procédés dépassés, rattachés à des rhétoriques tombées en désuétude par suite de l'évolution du langage ; mais le principe fondamental reste inchangé. Selon les époques et les lieux, on a fait appel à des conventions plus ou moins réalistes, plus ou moins stylisées : la solution proposée par le théâtre de Nô diffère de celle que nous offre Mozart ; les récitatifs des *Passions*, de la psalmodie grégorienne — les exemples abondent ! Mais, quel que soit le mode de *transcription*, nous retrouvons l'art vocal sous la forme qui le relie le plus étroitement au parlé proprement dit. La convention masque, unifie, les disparates éventuelles ; le *Sprechgesang* n'est que le dernier avatar d'une longue série, s'étendant sur des civilisations nombreuses et variées.

À l'extrême opposé, on trouve soit le chant mélismatique, soit la

polyphonie — purement vocale, ou encore amalgamant la voix à l'ensemble instrumental —, qui, de par leurs propriétés, obscurcissent, à travers la quantité linéaire ou l'épaisseur contrapunctique, la compréhension du texte, mais relèvent son sens général de prestiges nouveaux. Le chant mélismatique homophone provoque la distension du temps verbal, il opère une sorte d'écartèlement sur les syllabes du mot, qui rompt la continuité de ce dernier et lui détruit sa logique d'enchaînement. (N'oublions pas que les tropes sont nés de la difficulté causée à la mémoire par une distension extrême des mots originaux !) Lorsqu'une vocalise se déploie sur une syllabe pendant un assez long moment, l'intelligence perd le fil conducteur, le « message » lui échappe ; les voyelles se trouvent, dans la majorité des instants, dissociées des consonnes, ce qui annule le pouvoir de discrimination entre les possibilités accumulées de confusion. Les excès de ce chant fleuri s'étaient attiré, au Moyen Âge, les foudres de la hiérarchie romaine, ainsi, d'ailleurs, qu'un emploi très poussé de la polyphonie, au sens le plus large de ce mot, s'étendant au langage lui-même. Certains motets utilisaient la superposition de trois textes différents, en plusieurs langues (latin, dialectes populaires — langue sacrée, langue profane), ce qui est bien le plus sûr obstacle à une compréhension immédiate. Au surplus, le « cantus firmus » se déployait sur de si longues tenues que la physionomie des mots s'en trouvait démantelée... Même à s'en tenir à un texte unique, la polyphonie contrapunctique, par les « entrées » successives, les rythmes indépendants, donne naissance à des superpositions, à des entrecroisements de prosodies, dont la simple audition reste problématique à interpréter. Seule, la polyphonie homophone (chanson, choral), par la stricte observation de la coïncidence syllabique, peut donner à comprendre.

Les fluctuations des formes musicales utilisant un texte nous montrent à l'évidence les variations elles-mêmes de l'écriture : monodie accompagnée ou non, polyphonie ; écriture syllabique, mélismatique. Le lied, la mélodie, par exemple, tel qu'il a eu cours au XIX^e siècle, jusqu'au début du XX^e, est typiquement une « lecture en musique » ; la « signification » du poème est sauvegardée, pour plusieurs raisons : le temps du poème parlé s'identifie, grosso modo, avec celui du poème chanté ; la ligne vocale, contenue dans un ambitus restreint, bannit la virtuosité ; la prosodie s'attache à rendre le texte compréhensible, en se rapprochant au maximum de l'articulation et de l'accentuation parlées ; l'accompagnement fait figure, le plus souvent, de « faire valoir », dont, naturellement, la « réplique » n'est pas exclue ; la forme elle-même, étroitement strophique, d'abord,

s'est assouplie afin de suivre le poème dans les méandres de sa signification, et de lui donner, à chaque instant, un contexte approprié, plus ou moins descriptif. Tout se concentre donc sur le poème, à « serti » dans la musique — cette identification n'a d'ailleurs pas empêché des disparates de valeurs : très belle musique greffée sur des poèmes médiocres, et vice versa ! Je ne parle pas, pour l'instant, des *valeurs* respectives dans la qualité, mais seulement de la technique d'amalgame.

Si nous voulions aller jusqu'au bout de notre propos, nous pourrions étudier comment, de quelle façon précise, les formes musico-littéraires ont été liées à la vie sociale, car elles l'ont été plus étroitement encore que toutes les formes de la musique pure. Aucune cérémonie ne saurait se concevoir sans une fête sonore à participation vocale ; aucune vie de société n'a laissé s'échapper l'occasion de se célébrer, ou de se décrire, à l'aide de la littérature — précise dans ses références — conjuguée à la musique — décrochant du quotidien : cour, salon, concert, radio, disque, les objectifs se déplacent, mais la pensée directrice reste fidèle à elle-même.

Reste, à notre époque, le vétilleux problème du texte original, ou de la traduction : il ne s'était jamais posé avec acuité jusqu'alors, mais il a vite fait figure de trouble-fête amené par une vague de « purisme ». Il sert de pierre d'achoppement à toute discussion sur la compréhensibilité du texte, car c'est un argument idéal. Les valeurs phonétiques du langage original, disent les uns, sont plus importantes que le sens littéral, dont il suffit que la musique dessine le caractère général. Non, répliquent les autres, nous voulons comprendre à l'instant même, pour pouvoir saisir plus étroitement le rapport du texte avec la musique. (Les synchronisations de film ont fait couler non moins d'encre, de même couleur...) Du fait des échanges internationaux, on a pu assister à des représentations d'opéra en deux, voire trois langues — contrepartie hasardée, et hasardeuse, des motets moyenâgeux —, spectacle de Babel, confondant les partisans les plus résolus des deux méthodes : une démonstration par l'absurde, s'il en est ! Certainement, les traductions défigurent l'original — quelle traduction ne le fait, mais qui saurait se passer absolument de traductions ? Toutefois, un tel traitement n'est pas également préjudiciable. Nous avons vu les différents niveaux de la compréhensibilité nécessaires au passage de l'immobilité à l'action, du commentaire à l'énoncé ; les dégâts, ou les services, de la traduction sont fonction de cette courbe. Lorsque la musique ne fait que transmettre un message verbal, sorte d'onde porteuse, on ne voit pas, à première approche, pourquoi la musique, moyennant certains amé-

nagements de première nécessité, souffrirait d'un déplacement du langage ; cependant, l'accentuation, la construction grammaticale (d'où, la diction) étant éminemment caractéristiques du génie d'une langue, l'« onde porteuse » ne correspondra plus, dans la plupart des cas, au message qu'elle a pour fonction de transmettre, elle en donnera une transmission déformée : dommage subi par le verbe plus que par le son. En revanche, si la musique se fait commentaire, si la compréhension directe, par conséquent, est moins nécessaire, la ligne vocale est construite en fonction des sonorités verbales, des rapports de l'émission des syllabes avec la voix chantée, au maximum de ses possibilités « chantantes » : la traduction est un obstacle irrémissible ; toutefois, la compréhension du texte n'étant plus primordiale, on peut chanter en n'importe quelle langue, pourvu que les sonorités soient choisies en fonction d'équivalences strictement délimitées ; en tout état de cause, le dommage ira plus au son qu'au verbe. Les arguments se valent, et se répondent en un perpétuel jeu de bascule ; comme l'on ne peut — à moins de conjonctions hasardeuses sur les plateaux internationaux — adopter une solution intermédiaire, comportant tantôt la traduction, tantôt l'original, suivant la qualité des séquences, on s'en tient à l'unicité, dût la notice de programme apporter des éclaircissements souhaités ! On peut changer, si l'on prend le problème à sa source, la méthode de composition, soit dans le texte, soit dans la musique. Il n'est plus rare de voir, spécialement pour les œuvres dramatiques, où s'impose l'obligation de « suivre », écrire immédiatement deux versions différentes — mais la difficulté n'est que repoussée à une unité près ! L'on peut imaginer également une « collision » entre différents langages, qui demeurerait, à proprement parler, intraduisible, la traduction n'ayant alors plus aucun sens, pas la moindre raison d'être. C'est, là également, déplacer la difficulté à une unité près, la compréhension variant d'angle suivant le lieu de la représentation.

Le problème, vraiment insoluble, de la traduction, nous indique, par l'absurde, la force de la dialectique : sens-sonorité ; je l'ai évoqué non point tant pour lui-même, que pour envisager sous un angle insolite et détourné, cette dialectique. Du reste, écouter une œuvre que l'on ne connaît absolument pas, dans une langue dont on n'a aucune notion, rejoint directement le phénomène des langages « ésotériques », qu'ils soient inventés de toutes pièces, ou que ce soient des langues absolument mortes, dont le sens échappe à ceux mêmes qui l'utilisent, rendues à l'état de formules phonétiques magiques. Que l'on ne croie pas à une expérience purement hypothétique de cet état de fait : quiconque a assisté à une représentation de théâtre chinois

ou japonais l'aura vécue dans toute son ampleur ; car nous échappent le sens, le style, les conventions, et nous perdons, en conséquence, nos facultés d'analyse et de jugement, étant réduits à contempler, à absorber sans aucun recours rationnel.

Ainsi, les problèmes se recourent à quelque endroit des questions qu'ils soulèvent ; et, malgré la complexité des rapports entre son et verbe, entre langage musical et langage parlé ou écrit, malgré l'antagonisme des sémantiques, malgré la différence de mécanisme et d'enchaînement logique dans la syntaxe, malgré des processus morphologiques opposés, les compositeurs, sans désespérer, s'évertuent à la synthèse ! Ils trouvent même des collaborateurs, écrivains ou poètes sans réticences, qui, de bon gré, participent à l'œuvre commune — je ne parle pas des poètes morts, dont la mauvaise volonté n'est plus à redouter !

Certes, il y a des rebuffades et des protestations ! Rappelons le « vilain petit bruit » dont un poète se plaignait qu'on accompagnât ses vers. Citons un extrait de lettre, écrit par un Claudel de vingt-six ans : « Le voisinage de cette folle » — c'est la musique qu'il traite ainsi — « qui ne sait ce qu'elle dit a été pour tant d'écrivains d'aujourd'hui si pernicieux qu'il est agréable de voir quelqu'un, » — il s'agit de Mallarmé... — « au nom de la parole articulée, lui fixer sa limite avec autorité. Si la Musique et la Poésie sont en effet identiques dans leur principe, qui est le même besoin d'un bruit intérieur à proférer, et dans leur fin, qui est la représentation d'un état de félicité fictif, le Poète affirme et explique, là où l'autre va, comme quelqu'un qui cherche, criant : l'un jouit et l'autre possède, sa prérogative étant de donner à toutes choses un nom. » Claudel conclut : « l'intelligence... a des oreilles non moins exigeantes que celles qui se dressent de chaque côté de notre tête ».

Il nous reste à prouver que les deux paires d'oreilles peuvent être également satisfaites par cette conjonction instable et effervescente de deux éléments farouchement autoritaires, et sauvegardant leurs indépendances respectives avec un soin jaloux et méticuleux.

Ferons-nous, en préambule, une différence entre le texte déjà écrit, choisi après coup par le compositeur, et le texte inventé spécialement en fonction de son utilisation ? Nous ne croyons pas qu'il existe une différence de nature entre les deux cas. Que l'on modifie un poème donné — que l'on en choisisse des extraits —, ou que l'on demande à un auteur d'apporter des changements dans un libretto, par exemple, le propos du musicien demeure identique, car, sa démarche ne coïnci-

dant pas avec celle de l'écrivain (les deux entités fussent-elles réunies en une seule et même personne), il se sent obligé à des rectifications de trajectoire. La passivité ou l'activité de l'écrivain peuvent influencer sur la qualité, la valeur intrinsèque des corrections, elles n'en modifient aucunement la nécessité.

Pourquoi, donc, un musicien s'arrête-t-il sur tel ou tel texte, en vertu de quels besoins profonds, de quels critères ? Il est bien malaisé de vouloir donner une réponse, circonscrite, à une question aussi vaste, étant donné que les innombrables cas particuliers viennent aussitôt démentir tout essai d'affirmation générale. La rencontre avec un texte est fortuite, comme elle peut être préméditée. Il peut y avoir choc direct, immédiat, ou explosion profonde, souterraine, qui demandera un temps assez long pour prendre clairement conscience d'elle-même. Il arrive que le compositeur, désireux de la *vocalité*, parte à la recherche d'un texte qui la supporte ; mais il arrive également que la rencontre avec un texte suscite énergiquement la *vocalité*. Il y aura des cas où la recherche formelle se trouve avoir besoin d'un argument pour s'éployer librement, en le prenant pour support : enrichissement d'une logique constructive par une autre ; il y aura d'autres cas où cet argument se heurte à la forme initialement prévue, et la force à s'infléchir, lui donnant ainsi une direction, un sens nouveaux imprévus. Personnellement, je crois beaucoup en cette réciprocité des influences dans le domaine de la littérature et de la musique, non point seulement par la collaboration effective, directe, mais au moins autant par la transmutation de modes de penser, qu'on avait cru spécifiques à l'un ou à l'autre de ces moyens d'expression. Est-ce une chimère, strictement réservée à mon utopie individuelle ? (Chimère, si l'on veut : ma chimère m'est chère...)

La transfusion de poésie à musique s'opère à plusieurs niveaux du langage, et de la signification. La description, l'expression, naturellement, s'offrent en premier à l'esprit : correspondance la plus diffuse, la plus vague aussi, elle représente le stade élémentaire de la perception commune, qui n'envisage pas encore les moyens proprement dits d'un contact approfondi. Elle est le choc initial, qui peut, d'ailleurs, ne pas aboutir, des obstacles de *réalisation* se révélant, à un moment donné, infranchissables, réfractaires à la communication. Cette phase première étant supposée surmontée, on accède à la prise directe de la musique sur le poème, dans la forme générale, dans la syntaxe, enfin dans le rythme, et la sonorité des mots eux-mêmes. De la rhétorique à la morphologie, la progression continue de cette prise en charge assure le passage sans failles d'un langage à l'autre. En résumé, il se produit communication par l'intermédiaire de la *struc-*

ture, sous quelque aspect qu'on veuille bien considérer cette dernière : esthétique, ou grammaticale.

C'est à partir de la notion de structure que nous pouvons élargir les données courantes en matière de rapport poésie-musique ; là seulement, à mon sens, jaillit la source profonde de toute RENCONTRE privilégiée et durable. Comment admettre l'importance absolue que j'attribue à une telle abstraction ? Nous allons voir qu'elle permet de révéler le poème, en même temps qu'elle garde ses distances vis-à-vis de lui, et lui laisse son autonomie originale. Comment cela ? En agissant sur des critères communs, tels que le temps ; le nombre rythmique et la technique vocale — c'est-à-dire la prosodie, dans son acception la plus large ; la forme ; soit : sur des structures de réciprocité concernant la répartition de la durée, la régulation phonétique, la distribution hiérarchique des diverses composantes formelles. Libres ainsi de toute sujétion superficielle, et, à l'usage, superflue, mais astreintes à une cohésion organique profonde, inaliénable, poésie et musique peuvent, suivant l'expression de René Char, tresser leurs sèves ensemble.

Le temps du poème lu est une donnée précise, unique ; mais, musicalement il y a le temps du poème « agi », et celui du poème « réfléchi ». Poursuivre comme seul but la coïncidence directe revient à se priver d'une dialectique riche de possibilités étendues sur un très vaste registre. Au surplus, le poème *agi* est pris en charge directe par la musique, où sa présence est indispensable à la cohérence de la forme résultante : la notion de temps varie peu de la lecture à la musique. Tandis que le poème *réfléchi* peut subir une sorte d'écartèlement, de distorsion par rapport à son aspect original, voire s'absenter de la musique, où il se prolonge par des commentaires rattachés. Cette conception du temps influe sur deux caractéristiques principales : la technique vocale, et la façon de traiter (respecter ou transformer) une prosodie donnée ; la structure globale et la qualité intrinsèque de l'écriture, plus particulièrement les rapports de la voix à l'instrument — c'est-à-dire la présence réelle ou virtuelle de cette médiation entre le poème et la musique que constitue l'appareil vocal utilisé. Le temps mobile de la musique dérivé du temps fixe, donné, du poème s'avère un paramètre fondamental dans les rapports tels que nous les envisageons.

Nous avons mis en cause tout d'abord la technique vocale ; en effet, selon que l'on s'éloignera plus ou moins de la transcription directe, on passera par les diverses catégories menant du parlé au chanté, soit d'une absence de convention à la convention absolue. En décrirai-je les étapes ? Le parlé pur est foncièrement hétérogène vis-

à-vis des structures musicales — j'entends toutes les formes du parlé, depuis le chuchotement jusqu'au cri ; hétérogène dans l'organisation et la qualité des structures sonores comme dans les lois grammaticales. Dans le son musical, les intervalles sont, à des degrés divers de prégnance, hiérarchisés, alors qu'ils ne le sont point dans la parole ; les valeurs rythmiques sont instinctives dans la déclamation parlée, normalisées dans le jeu instrumental, même en cas de liberté « improvisée » — le temps du mot, par le seul fait de l'émission est étranger au temps du son ; tout au plus sont-ils en mesure, ces deux phénomènes, de s'*imiter* mutuellement. Corps étrangers en présence l'un de l'autre, leur mélange est seulement physique, on les perçoit sur des plans différents. La déclamation rythmée, par le fait d'une distribution normalisée dans les deux cas, joint les entités par une face commune ; le Sprechgesang ajoute à cela l'*approche* (je dis bien : l'*approche*) des intervalles dans un ambitus restreint ; le chant, intégrant des intervalles exacts sur une tessiture agrandie, conduit à la coïncidence de la voix et de l'instrument, atteinte, enfin, par la suppression de la parole, ou par la distension de l'articulation, la voix extrayant des mots leurs sonorités — analytiquement — plutôt qu'elle ne porte leur sens. On constate que la signification, primordiale au début de cette échelle, fait, progressivement, place à la valeur purement phonétique ; y concourent le rythme aussi bien que l'intervalle : le parlé étant obligatoirement syllabique et non défini quant aux intervalles, la vocalise nécessairement a-syllabique et entièrement définie quant à la hiérarchie des intervalles. Il s'en suit que la prosodie va de la totale servitude à la complète indépendance du texte : d'une élocution « naturelle » à une déclamation « conventionnelle ». L'intelligibilité du texte dépend, évidemment, de ces divers traitements ; ainsi que je l'ai expliqué auparavant, l'« action », à son point le plus réaliste, implique un maximum de clarté dans la compréhension ; la réflexion, à son niveau le plus « idéal », entraîne l'obscurcissement du message direct au profit de ses résonances irrationnelles.

Nous retrouvons pareille gradation dans la manière dont la voix « adhère » au bloc instrumental, ou s'y intègre. La ligne vocale (en général : unique ou plurielle) sera *accompagnée* par l'instrument, gardant la primauté dans l'organisation de la structure globale ; ou elle *sera (fera) partie*, entre autres constituantes, de cette structure. Ceci entraîne une gamme de modes d'écriture possédant des propriétés variables, ayant des fonctions diverses, observant des lois particulières. Nous avons déjà signalé la progression qui part de la monodie pour aboutir à la polyphonie contrapunctique, cette dernière s'appli-

quant aussi bien à des ensembles vocaux homogènes qu'aux mélanges, à tous les degrés, de l'élément vocal et de l'appareil instrumental ; nous n'y reviendrons point. Ajoutons seulement que le jeu entre la forme, le genre, de l'écriture proprement dite et l'utilisation des différents aspects de la technique vocale, ce jeu nous entraîne de la présence la plus réelle du poème jusqu'à sa présence latente, virtuelle — il a disparu en tant que tel, mais il continue à régir les phénomènes purement sonores par les prolongements de sa structure.

C'est à la structure et à la forme que je désirais finalement en venir : la structure du poème, ses rapports formels, sont le matériel de base de la structure musicale équivalente, qu'elle soit simple support réduit au minimum de son autonomie, qu'elle devienne ample commentaire se modelant sur l'architecture (je n'ose dire : sur les « décombres »...) du verbe, telle la vie végétale prenant racine sur la pierre construite pour l'éclater.

Le poème, centre de la musique a loisir d'en être, telle la pétrification d'un objet, à la fois MÉconnaissable et REconnaissable. Centre et absence (croisement du faisceau) ; selon Mallarmé, face alternative de l'Idée, « ici élargie vers l'obscur ; scintillant là, avec certitude » !

17. ENTRETIEN SUR POLYPHONIE X, LES STRUCTURES POUR DEUX PIANOS ET POÉSIE POUR POUVOIR*

Dominique Jameux : Après la première et unique exécution, en 1951 je crois, à Baden-Baden, de *Polyphonie X*, vous avez déclaré votre insatisfaction devant cette œuvre, jugée par vous trop gouvernée par la seule problématique théorique. C'était l'époque de l'article *Éventuellement* et bientôt du premier livre de *Structures*, pour le piano. Nous entendons exceptionnellement ce soir *Polyphonie X* dans un enregistrement de radio. Vous n'avez pas voulu éditer cette œuvre, vous n'avez pas voulu qu'elle soit redonnée ; il était cependant question de la reprendre un jour. Où en êtes-vous aujourd'hui avec cette œuvre ?

Pierre Boulez : Je l'ai revue en effet, je l'ai regardée plus que revue, et j'ai trouvé que mon opinion de l'époque avait été tout à fait juste, c'est-à-dire que la problématique avait été correcte, mais avait été résolue d'une façon beaucoup trop sommaire : les principes, les idées étaient dans la bonne direction, mais la mise en valeur de ces idées était trop schématique pour être efficace. Je prends un exemple : toute l'organisation rythmique, qui est assez complexe, n'est pas différenciée par des aspects « motiviques » différents, si bien qu'il est difficile — et même pratiquement impossible — pour quelqu'un qui ne connaît pas, de faire la différence entre ces organisations rythmiques. C'est dans ce sens-là que j'ai travaillé justement après, à propos des *Structures* et à propos du *Marteau* spécialement, pour donner une consistance immédiate et extérieure à des idées qui, tout simplement, restaient ignorées ou « inentendues », par suite d'un traitement incomplet.

D.J. : Est-ce qu'il est possible, sans partition, de dire le principe de l'organisation de l'œuvre ; c'est-à-dire que, comme le précisait je crois *Éventuellement*, cette œuvre est une œuvre de sérialisation totale. Comment s'articule cette sérialisation avec le procédé par ailleurs mis en œuvre, c'est-à-dire la notion de *croisement* ?

* Entretien avec Dominique Jameux paru sous le titre « Pierre Boulez : sur *Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir* », in *Musique en jeu*, n° 16, novembre 1974, p. 33-35.

