

Harry Mathews

Le singe au volant

A Claude Maupomé

Traduit de l'anglais par
Héloïse Raccah-Neefs et l'auteur

Paroles et musique — ou devrait-on dire musique et paroles ?

Le premier texte en prose que j'aie écrit et vu publié n'était pas étranger à cette question. Il s'agit d'un chapitre de mon premier roman qui décrivait une messe imaginaire de la Renaissance dont le thème de trois notes devait chiffrer un message secret. Ce qu'étaient le code et le message est ici hors de propos ; mais il me vient à l'esprit que ce chapitre a trahi un désir invétéré — peut-être nostalgique — de voir le sens de la musique et le sens des paroles ne faire qu'un ou, pour être plus précis, un désir d'associer le pouvoir mystérieux de la musique à la cohérence plus familière du discours.

Ce désir a certainement accompagné et marqué mon premier enthousiasme pour la musique classique. A neuf ou dix ans, je fus pris d'une passion folle pour les opéras du *Ring* de Wagner. Je réussis à les aborder grâce à deux soixante-dix-huit tours où l'on annonçait et jouait les leitmotifs dans leur ordre d'apparition. Je connaissais ces disques par cœur, aussi lorsque je me mis à écouter les œuvres elles-mêmes, je possédais une sorte de lexique qui me permettait de lire ce que j'entendais : je pouvais coller aux événements musicaux les étiquettes des leitmotifs. Grâce à ce savoir, je me sentais prêt à entreprendre sans risque le voyage à travers les étendues effrayantes des opéras. Quand j'écoutais, je me raccrochais à un motif familier et ce, jusqu'à l'apparition du suivant, alors, je franchissais d'un bond la zone de brouillard intermédiaire, comme un marin craintif quitte l'abri d'une île pour se précipiter à l'abri d'une autre. Je pense que l'exis-

tence seule de ces noms me rassurait — à dix ans, on a du mal à comprendre ce que « Rédemption par l'amour » peut bien vouloir dire. Je me contentais de retenir ce terme en me disant : il désigne le gémissement extatique de Sieglinde, il semble significatif, maintenant je peux me laisser succomber au gémissement lui-même. (Plus tard, le livret en allemand me fit un effet analogue : le fait de n'en pas comprendre la majeure partie importait peu.)

Mais si les leitmotive furent une initiation rassurante au *Ring*, ma foi en eux fut de courte durée. Bientôt les îles sûres devinrent des mirages. Selon Wagner, les leitmotive étaient des phrases musicales que l'on pouvait extraire de leur contexte d'origine et réintroduire partout où ce contexte aurait pu être pertinemment invoqué. Ils servaient de rappel et d'anticipation. Wagner est censé avoir été fidèle à sa définition jusqu'à *Siegfried*; mais cela se brouille bien plus tôt. Des leitmotive apparaissent qui exigent, de la part des défenseurs de la foi, des explications recherchées. Même un naïf de dix ans finit par se demander s'il n'a pas été dupé.

L'incohérence est flagrante dans le leitmotiv appelé le Renoncement à l'Amour (*Entsagungsmotif*). On le rencontre au début de *L'Or du Rhin*, chanté par une des vierges du Rhin à Albéric, le nain forgeron qui les poursuit. Le soleil levant a éclairé l'or du Rhin, un bloc enchâssé dans un rocher sous l'eau. De cet or, apprenons-nous, un anneau tout-puissant peut être façonné, mais à une condition :

*Nur wer der Minne Macht entsagt,
nur wer der Liebe Lust verjagt,
nur der erzieht sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold*

(Seul celui qui renonce à l'amour, seul celui qui rejette les joies de l'amour aura le pouvoir magique d'extraire l'anneau de cet or.)

Woglinde

The image shows a musical score for Woglinde's song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line. The lyrics are written below the vocal line. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Nur wer der Min-ne Macht ent-sagt, nur wer der Lie-be Lust ver-jagt, nur der erzieht sich den Zauber zum Reif zu zwingen das Gold". The piano accompaniment includes chords and a melodic line in the lower register.

Le motif revient après qu'Albéric a effectivement renoncé à l'amour et a arraché l'or de son gisement ; et nous l'entendons encore deux fois, plus loin, dans des scènes où le renoncement est mentionné.

Cette phrase apparaît ensuite à la fin du premier acte de *La Walkyrie*. Siegmund, invité anonyme, involontaire et désarmé de son pire ennemi, apprend de Sieglinde, la femme de son hôte, qu'une épée destinée à un héros a été fichée dans le frêne près duquel ils sont assis. A la fin d'un long échange au cours duquel ils s'éprennent l'un de l'autre, Sieglinde reconnaît Siegmund et l'appelle par son vrai nom. Tandis qu'il s'approche de l'arbre et saisit l'épée, Siegmund chante le motif de la Renonciation à l'amour sur ces paroles :

*Heiligste Minne höchste Noth,
sehrender Liebe sehrende Noth
brennt mir hell in der Brust,
drängt zu Tat und Tod*

(L'amour le plus sacré et le destin le plus glorieux brûlent tel un feu éclatant dans ma poitrine et m'imposent un devoir plus élevé et la mort...)

Siegmund Heiligste Min-ne höch-ste Noth, seh-nen-der Lie-be seh-ren-der Noth

Siegmund est loin de renoncer à l'amour : il l'invoque ! Paroles et action sont à l'opposé de ce qu'ils étaient dans *L'Or du Rhin*. A quoi cela rime-t-il ? Selon Max Friedlander, si l'on considère toutes les apparitions de ce motif dans les opéras du *Ring*, on peut les entendre comme la représentation de la renonciation et de la démission en général. Ici, Wotan, en abandonnant l'épée à son fils Siegmund, inaugure une série d'événements qui vont lui coûter la prunelle de ses yeux, sa fille Brünnhilde. Peut-être ; mais personne ne pense à Wotan ou à Brünnhilde en entendant ce passage. Et même si Max Friedlander a raison, il y a de cette anomalie d'autres explications plus évidentes. Elles ne restituent pas pour autant son rôle de leitmotiv au thème de la renonciation.

Entre les scènes de *L'Or du Rhin* et celles de *La Walkyrie*, il existe tout d'abord une analogie de geste saisissante : un homme tend le bras pour

arracher un objet magique d'une masse où il est enchâssé. Ce faisant, chacun choisit son destin — Albéric court après le pouvoir, Siegmund après la fatalité romantique. Un second lien évident : dans les deux cas, on entend ce motif dans la tonalité de do mineur. Le troisième lien est plus curieux : en dépit de leur différence de contenu, les deux séries de paroles chantées sur ce motif surprennent par leur configuration commune. Les mots qui désignent l'amour : *Minne* et *Liebe*, occupent la même position métrique : *Nur wer der Minne...* et *Heiligste Minne : Nur wer der Liebe...* et *Sehnender Liebe...* Dans les deux passages, les mots sont, pour des raisons opposées, décisifs, et l'écart d'une sixte mineure les met en relief.

Ces caractéristiques communes suggèrent que dans le premier acte de *La Walkyrie*, Wagner a réutilisé le thème de la renonciation pour produire un effet rhétorique spécifique — effet qui n'a rien à voir avec son sens en tant que leitmotiv : ce sont un geste, une situation dramatique, une tonalité et une structure verbale qui ont déterminé son utilisation, et non l'étiquette du leitmotiv. On peut décrire le sentiment que produit cet effet — ambition solennelle ? Amours boréales ? — mais ne vaudrait-il pas mieux dire : une montée de sixte mineure, une descente de deux tierces majeures sur les accords toniques et dominants de do mineur ? La meilleure description n'est-elle pas la musique elle-même (quel qu'en soit le sens) ? Expliquer la musique du point de vue du récit non seulement semble superflu mais encore prête à confusion, car cela rend problématique ce qui autrement serait clair. La musique fonctionne à merveille, la scène aussi. Seuls les défenseurs des théories de Wagner trouvent ici matière à s'inquiéter. Pour les autres, la musique se passe de commentaires.

Mon propos n'est pas d'attaquer Wagner (ni ses défenseurs acharnés) mais de suggérer d'abord que l'emploi apparemment incohérent du motif du renoncement est musicalement normal ; le trouble suscité chez beaucoup de gens (et pas seulement chez des enfants de dix ans) montre que nous nous trompons dans notre façon d'envisager la musique quand elle est associée aux paroles.

Quand je dis « notre façon », je veux dire la mienne. J'ai toujours été un lecteur assidu de livrets et de textes de chansons, et quand je dois écouter un opéra ou un récital de lieder sans connaître en détail ce qui est chanté, j'ai le sentiment désagréable que je vais rater quelque chose d'essentiel. J'attends des mots qu'ils me permettent d'accéder non seulement aux sentiments exprimés dans l'œuvre, mais à son dessein, son intention, son sens même. Comme si le pouvoir spécifique de la musique n'avait d'existence qu'à partir du moment où un nom lui était donné ; si bien que dans la musique vocale, où les paroles foisonnent, la multitude de « noms » peut accroître à merveille mon aptitude à comprendre la musique et à me l'approprier. Nombreux sont ceux qui doivent partager cette façon de voir. C'est pourquoi j'ai jugé utile de récapituler ce que j'ai appris à force d'écouter de la musique vocale. L'expérience n'a pas confirmé mes hypothèses ; les exemples que j'ai choisis montreront pourquoi. Ils ne prétendent pas épuiser le sujet mais il me semble que tous, typiques ou particuliers dans leur variété, s'y rattachent.

On trouve un deuxième exemple intéressant « d'incohérence » dans les textes de deux chants de Josquin des Prez (1445-1521). Comparons ces passages de « *Basiez moy* » et « *La Déploration de Johan Ockeghem* » :

BASIEZ MOY

10

SUPERIUS
ALTUS
TENOR
BASSUS

basiez moy, ma douce'a - my - e, Par la-mur ie vous en prie

LA DÉPLORATION DE JOHAN. OCKEGHEM

120

SUPERIUS
CONTRATENOR
QUINTA PARS
[TENOR TACET]
BASSUS

Jus-quin, Gru-mel, Pir-chen, Com-pe-re,

deuils: Jus-quin, Gru-mel, Pir-chen, Com-pe-re,

Si ces passages diffèrent de bien des façons, leurs contenus harmoniques se ressemblent étonnamment. Schématiquement :

BASIEZ MOY

DÉPLORATION

Cette séquence descendante de tierces imbriquées accompagne de façon surprenante des poèmes différents. « *Basiez-moi* » est un dialogue érotique enjoué ; « *La Déploration* » commémore la mort du maître chéri de Josquin. Le sens et l'humeur diffèrent encore plus que dans les exemples wagnériens. Nous pourrions, façon Friedlander, expliquer cela par la présence d'un thème commun — celui de la perte (de l'amour, de la vie). Dans « *La Déploration* », un disciple a perdu son maître ; dans « *Basiez-moi* », l'amant n'obtient pas ce qu'il requiert (on pourrait ajouter que le désir sexuel, qui émane de cette œuvre comme le parfum du thym en fleur, est en tout cas voué, tôt ou tard, à la « mort »). Mais cette explication ne serait pas satisfaisante. Tant de poèmes traitent de la perte (les exemples de cette étude, choisis pour de toutes autres raisons, l'évoquent directement ou indirectement) : pourquoi alors associer ce thème à ces deux poèmes en particulier ? Pourquoi Josquin a-t-il utilisé la séquence descendante ici et non à d'autres occasions tout aussi mélancoliques ? D'un point de vue musical, la réponse est tautologique : ici et dans les deux cas, la séquence est appropriée et efficace. La seule incohérence se trouve dans la comparaison des deux textes. La cohérence musicale est ce qui « donne sens ».

Évidemment, les exemples choisis chez Wagner et chez Josquin sont peut-être des cas particuliers. Puisque nous connaissons tous de la musique qui illustre des paroles de façon moins problématique, c'est à ce genre de musique que nous allons nous intéresser. Pour commencer, tournons-nous vers des cantates de Bach et plus précisément vers l'air du ténor dans la cantate n° 92 (« *Ich hab in Gott Herz und Sinn* »). Le texte de la partie *da capo* est le suivant :

*Seht, seht wie reisst, wie bricht, wie fällt,
Was Gottes starker Arm nicht hält!
Seht aber fest und unbeweglich prangen,
Was unser Held mit seiner Macht umfangen!*

(Voyez, voyez comme tout se déchire, se brise et s'effondre que le bras puissant de Dieu ne soutient pas ! Alors voyez combien ce que notre Héros confie à Sa Puissance brille ferme et inébranlable !)

La mise en musique du premier vers est représentative de l'ensemble :

The image shows a musical score for a vocal part. It is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the staff. The music features a prominent descending sequence of thirds, which is the 'Seht, seht' sequence mentioned in the text. The lyrics are: "seht, seht! wie reisst, wie bricht, wie fällt, was Got-tes star-ker Arm nicht".

The image shows a musical score for a Bach cantata. It consists of five staves. The top staff is labeled 'L' (Lute), the second 'T' (Trumpet), the third 'A' (Alto), the fourth 'V' (Violoncello), and the bottom staff is for the basso continuo. The music is in a major key and 3/4 time. The lyrics are: 'Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt.' The word 'piano' is written below the second, third, and fifth staves. The score features rapid sixteenth-note passages and large melodic leaps.

Bach, comme il le fait souvent, a laissé ici les mots suggérer la facture musicale. Il est net que la combinaison de rapides roulades levées, de larges sauts mélodiques et le rythme discontinu « déchirent » et « brisent » (« *reißt* » et « *bricht* » : la sonorité des mots allemands participe plus encore à la facture). Avec une illustration si convaincante, nous serions tentés de conclure qu'ici, au moins, la correspondance entre le texte et la musique est franche. Mais après un moment de réflexion, il devient évident que cette correspondance est d'un type assez spécial. Elle ne s'applique qu'à une des facettes du texte — son aspect violent et spectaculaire. Quelle est l'idée essentielle de ces vers ? Ce n'est pas « briser » ou « déchirer » mais le solide, l'inébranlable. Dans un texte plein d'espoir, Bach n'a choisi d'illustrer musicalement que ce qui était désastreux. Il ne tient pas compte de ce que Dieu soutient ; il préfère les conséquences frappantes du manque de foi. L'effet d'ensemble cependant est tout sauf désastreux. Ce que nous ressentons pendant cet air est une immense jubilation. Et c'est typique : dans les cantates sacrées, on nous parle encore et toujours de souffrance, d'affliction, de perte, et nous nous retrouvons en joie ; habituellement, comme ici, ce qui est décrit de façon évidente, c'est la souffrance, tandis que la joie se manifeste autrement, moins flagrante. Que l'on ne considère pas cela comme une perversité propre à Bach : cette manière de faire ressemble au regard que les luthériens portent sur le monde en général. Tout ce qui est humain est coupable et désespéré ; notre seul espoir réside dans la grâce divine qui peut tout racheter, même nous. (Ces éléments se réduisent à un seul fait : le texte est chanté. La mise en musique de paroles est en soi une célébration. Souvenons-nous que Brecht s'est toujours plaint de la façon dont Kurt Weil illustrait ses vers pessimistes : la musique la plus lugubre finissait inmanquablement par divertir le public. D'autre part, que ce soit dans le style ou dans la forme, il n'y a rien de spécifiquement religieux dans bien des cantates de Bach.) Que la musique ait le pouvoir de « racheter », le simple fait d'apparaître lui donne un rôle analogue à celui de la grâce divine, et cela explique la prédilection de Bach à illustrer le péché et la mélancolie. Nous voyons, une fois de plus, la musique créer un sens indépendant des paroles qu'elle traduit : il est clair que « le rachat » ne peut dépendre d'aucun texte (ou textes) en particulier, ce fait même étant une partie de ce qui est racheté... Toute théologie mise à part, n'est-ce pas l'effet que produit la musique de Bach à l'instant où nous l'écoutons ?

Prenons la « Romance » de *Rosamunde* de Schubert comme autre exemple d'illustration musicale. Voici une traduction du poème :

« La pleine lune brille sur la cime des montagnes. Comme tu m'as manqué ! Ah mon tendre cœur, quelle douceur quand un baiser fidèle est fidèlement donné !
A quoi sert la beauté de mai ? Tu étais mon soleil. Lumière de ma nuit, souris-moi une fois encore dans la mort. »

Sous le clair de lune elle s'avance, lève ses regards vers le ciel — « Séparés dans la vie, à toi dans la mort ! » et contre un cœur, un cœur doucement se brise.

Andante con moto.

pp

Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn wie hab ich dich vermißt! — Du süßes Herz! es ist so schön, wenn treu die Treue küßt, du süßes Herz! es ist so schön, wenn treu die Treue küßt!

pp

p

fp

pp