

La mise en musique de Schubert semble rendre parfaitement la tranquillité, la solitude et le caractère poignant de la scène. Cette perfection, on la dirait réservée aux chansons à strophes, où la même musique est reprise à chaque couplet. Il faut se demander ici comment fonctionne une mise en musique strophique puisque le poème traverse de tels changements d'atmosphères. Le ravissement serein de la première strophe ne laisse rien transparaître de la fatalité à venir et c'est seulement au huitième vers, avec les mots « encore dans la mort », que nous pouvons entrevoir que notre chanson d'amour finira en chant funèbre. Comment une même musique peut-elle non seulement refléter de telles différences, mais encore offrir une satisfaction rarement atteinte dans des chants où la musique varie selon le texte ?

Une analogie peut nous aider : celle du masque de théâtre. Que ce soit dans un spectacle de marionnettes ou dans une pièce du théâtre No, nous avons tous vu sur scène des masques et remarqué, plus ou moins consciemment, que là aussi un miracle s'opérait. Un personnage dont l'expression est immuable éprouve de la joie, de l'affliction, de la rage et son visage s'accorde avec ses émotions dissemblables — et cela avec une intensité qui dépasse toute attente. Un acteur « réaliste » aurait beaucoup de mal à nous émouvoir si infailliblement.

C'est un élément abstrait commun au masque et à la chanson à strophes qui rend leur immuabilité « magique » : le masque et la musique *n'ont pas* de sens défini *a priori* ; ils peuvent donc assumer n'importe quels mots ou situations dont on les charge. A chaque nouvel emploi, ils retrouveront leur indétermination d'origine et s'adapteront immédiatement aux circonstances. Comme si un masque ou une musique strophique contenait les significations de *tous* les mots et de *toutes* les situations potentielles ; et n'est-ce pas (une fois encore) ce que nous ressentons de fait quand nous écoutons « la Romance » — qu'un univers de sens se cache derrière ce texte particulier ? Les paroles et les situations du poème ne sont qu'une seule lecture de cette potentialité qui appartient à la musique et ne leur appartient pas ; certes, il nous semble que la potentialité de sens précède leur apparition, tout comme elle survit à leur mutabilité.

Tous les exemples présentés jusqu'à maintenant peuvent sembler injustement privilégier la musique — la poésie de Wagner serait inconnue sans ses opéras, et nous ne nous soucions guère de savoir qui a écrit les textes mis en musique par Josquin des Prez, Bach ou Schubert. Qu'arrive-t-il quand les paroles sont d'une aussi grande qualité que la musique ? En voici deux exemples :

Le premier, du Haut Moyen-Age, est le motet « *Qui es promesses* » de Guillaume de Machaut, qui était aussi célèbre en son temps pour ses poèmes que pour sa musique. Ici, il met en musique son propre texte. Non pas un poème, mais deux ; la partie supérieure, ou *triplum*, chante :

Qui es promesses  
de fortune se fie  
et de richesses  
de ses dons s'asseur

ou cilz qui croit  
 qu'elle soit tant s'amie  
 que pour li soit  
 en riens ferme ou seure,  
 il est trop folz, car elle  
 est non seure  
 c'est fiens couvers de  
 riche couverture  
 qui dehors luist et  
 dedens est ordure...

La partie moyenne, ou *motetus*, chante :

Ha! Fortune, trop me suis  
 mis loing de port,  
 quant en la mer m'as mis  
 sans aviron  
 en un bastel petit, plat et  
 sans bort,  
 foible, porri, sans voile,  
 et environ  
 sont tuit li vent contraire...

Il y a à l'évidence une relation entre ces deux poèmes : les deux traitent du même sujet — l'inconstance de la fortune — dans des modes complémentaires, didactique dans le *triplum*, personnel dans le *motetus*.

Il semble que Machaut aie voulu traiter sa matière poétique comme il traite sa musique : en extrayant deux lignes d'un point commun, pour les faire suivre simultanément des chemins divergents. Ces deux poèmes sur l'inconstante fortune n'ont pas seulement des points de vue différents : « Ha ! Fortune » peut aussi se lire comme une conséquence particulière de « Qui es promesses ». Quelqu'un décrit la douleur d'ignorer ce que le poème didactique proclame. On nous donne la morale de la leçon en même temps que la leçon elle-même — entreprise fascinante et ambitieuse. Le motet commence ainsi :

Qui es pro . mes . ses de For . tu . ne se fi . . el et es ri . ches . ses de nous s'ave  
 Ha! For . . tu . . ne,  
 Tenor: ET NON EST QUI ADJUVET

10 15  
 ure. l'ou cilz qui croit qu'elle soit tant s'amie, el que pour li soit en riens ferme  
 trop suis mis loing de port, l' quant en la mer m'as mis sans



Notre second exemple est le trio de la fin du troisième acte du *Chevalier à la rose*. Hugo von Hofmannsthal, le librettiste de Richard Strauss, était un poète et un dramaturge remarquable, un prosateur de génie. La longue collaboration entre Strauss et Hofmannsthal a été marquée par une patience, un engagement et un respect mutuels. Hofmannsthal, qui aujourd'hui paraît le plus intéressant et le plus original des deux, était tout à fait satisfait de la façon dont Strauss traitait son œuvre : « Dans votre musique, écrit-il, mes mots ont trouvé une plénitude qu'ils n'auraient jamais acquise autrement. » Il prenait aussi très au sérieux son rôle de librettiste. Il mit des semaines pour livrer les dernières pages du *Chevalier à la rose* à Strauss qui n'attendait qu'elles pour terminer son œuvre. Il s'est finalement expliqué de son retard :

« J'aurais bien fini cet opéra depuis longtemps si des semaines du temps le plus infect n'avaient obscurci mon humeur. Le final doit être *exceptionnellement* bon — autrement il sera affreux. Il doit être psychologiquement juste et en même temps ne rien perdre de sa délicatesse ni de sa subtilité... Il doit exprimer le soulagement du jeune couple sans être cruel envers la Maréchale. En un mot, il faut qu'il y ait du bonheur et de la vivacité : et pour y parvenir, je dois être installé dans mon jardin, au soleil, et non sous un déluge glacial. »

La Maréchale, Sophie et Octave (mezzosoprano) chantent ce trio. La Maréchale, qui est la maîtresse d'Octave, arrive alors qu'elle n'est pas attendue. Pour diverses raisons, Octave et Sophie, qui viennent de tomber amoureux l'un de l'autre sont mortellement embarrassés. En dépit de la douleur qu'elle ressent à renoncer à Octave, la Maréchale l'unit résolument à Sophie. Tous trois chantent :

La Maréchale : Je me suis juré de l'aimer de la juste manière,  
et même d'aimer son amour pour une autre...  
mais je n'aurais jamais pensé  
que cela me serait imposé si tôt.  
Il y a beaucoup de choses dans le monde  
auxquelles personne ne veut croire  
quand un jour on les raconte.  
N'y croit que celui qui les vit et il ne sait pas comment.  
Voilà le petit garçon et me voilà  
et avec cette jeune étrangère, là-bas,  
il sera heureux, heureux à la manière dont les hommes  
comprennent le bonheur.

Octave : Quelque chose devait venir qui a eu lieu.  
Je voudrais te demander : cela peut-il être ?  
A peine la question ébauchée, je sens qu'elle m'est interdite.  
Je voudrais demander : pourquoi quelque chose tremble en moi ?  
Une grande injustice a-t-elle eu lieu ? Et tout de suite je vois que je ne  
dois pas poser la question. Alors je te regarde, Sophie  
et je ne sais plus qu'une chose : je t'aime.

Sophie : Comme si j'étais à l'église, ce moment m'est sacré  
et pourtant mon cœur se serre et j'ai peur ! Je ne sais pas ce que je ressens.  
Je voudrais me mettre à genoux devant cette femme  
mais aussi lui faire violence car je sens qu'en me le donnant  
elle me prend en même temps quelque chose de lui.  
Je ne sais pas ce que j'ai.  
Je voudrais tout comprendre et aussi ne rien comprendre.  
Je voudrais demander et ne pas demander.  
Je brûle et je suis glacée et je ne sens que toi  
et je ne sais qu'une chose : je t'aime\*.

La Maréchale chante seule quelques mesures, puis Sophie et Octave se joignent à elle. (N'oublions pas non plus le petit orchestre qui joue derrière...)

Qu'est-il advenu des textes intelligents et sérieux que Machaut et Hofmannsthal ont écrit avec tant de soins ? Ils ont été annihilés. Si on les lit à l'avance, on peut saisir une phrase çà et là ; mais la plupart du temps, comme les différents rôles sont chantés en même temps, les mots s'annulent mutuellement au point de produire un son inintelligible. A en croire nos oreilles, les chanteurs pourraient aussi bien être en train de comparer les prix des savonnettes à Toulon et à Zanzibar. N'oubliez pas que Machaut fait subir ce traitement à ses propres poèmes, et que Hofmannsthal ne s'est jamais plaint... Nous ne nous plaignons pas non plus. On a sacrifié les paroles, procédé musical primordial et délicieux, au contrepoint vocal, rehaussé ici d'une complexité formelle particulière. Cette complexité est considérable chez Machaut — il utilise des formules isorythmiques extrêmement « abstraites » (c'est-à-dire — plus simplement — la répétition de longues formules rythmiques sans rapport avec le phrasé mélodique et poétique). Chez Strauss, c'est un élément moindre mais tout aussi déterminant ; il construit son trio assez librement sur le motif d'ouverture d'une valse délibérément tarte qu'on a vu apparaître un peu avant dans cet acte, et dont il a fait ici, avec une incongruité apparente, voire une impudence, l'air principal de cette scène pathétique. La transformation *est* impudente : elle remet les mots à leur place. Elle nous montre qui fait réellement marcher la voiture où nous avons pris place. *Et* personne ne se plaint. Peut-être est-ce là que les paroles doivent se tenir, derrière le volant, faisant semblant d'avoir de l'esprit ?

Il est bien sûr facile de trouver, partout où le contrepoint vocal se pratique, des exemples de paroles annulées les unes par les autres. Dans certains cas — je pense aux messes — notre connaissance des textes rend

---

\* Hugo von Hofmannsthal : *Le Chevalier à la rose*, Gallimard, Paris 1979. Traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux.

cette destruction sans conséquence ; dans d'autres cas, on peut l'attribuer à l'indifférence ou aux conventions de style ; mais à n'importe quelle époque, on trouvera sans peine des compositeurs sacrifiant des paroles qu'ils savent « significatives ». Et ce sacrifice n'est pas toujours dû au contrepoint. Au XII<sup>e</sup> siècle, dans les *organa* de Léonin et Pérotin de l'école Notre-Dame, les syllabes des textes sacrés sont allongées au point qu'on oublie leurs débuts avant d'arriver à leurs fins. Plus récemment, Pierre Boulez a systématiquement cassé l'unité de la parole chantée non par une prolongation des syllabes, mais en les isolant et en les fragmentant. Ses versions des poèmes de Mallarmé nous concernent ici de manière tout à fait pertinente.

L'admiration de Boulez pour Mallarmé est la raison avouée du choix de ses poèmes. On peut voir en page suivante les résultats de la mise en musique d'un vers tiré du sonnet « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* » (*Pli selon pli* n° 2 : *Improvisation sur Mallarmé I*).

Ici, les paroles sont devenues aussi incompréhensibles que celles des exemples de Machaut et de Strauss. Les syllabes sont arrachées par des écarts de voix tels que les mots deviennent méconnaissables. Le compositeur a décomposé son texte. Nous pouvons, comme tout à l'heure, en saisir quelques bribes, surtout si nous connaissons bien ces paroles ; d'ailleurs, Boulez attend de ses auditeurs qu'ils les connaissent parfaitement : « Je suppose acquis par la lecture le sens direct du poème\*. » Alors, la musique n'a pas à présenter ou à interpréter un texte : elle peut ouvertement l'adopter comme prétexte pour engendrer ses propres formes. Ces formes peuvent éventuellement suivre celles du texte, qui néanmoins ne leur est nécessaire qu'en tant qu'idée (que souvenir). Léonin dilate et étire les notes de la mélodie grégorienne au point que nous ne pouvons plus entendre ni mélodie ni texte, un peu comme en regardant les sculptures ouvragées d'une colonne romane nous oublions la nef de l'église. Boulez dit clairement ses intentions en commentant *Pli selon pli*. Il voulait que sa musique surgisse de la poésie de Mallarmé. Comment y parvenir ? « ... la nécessaire transposition exige l'invention d'équivalences... » Après avoir passé en revue diverses possibilités, Boulez dit : « ... l'alliance du poème et de la musique... tente d'aller au plus profond de l'invention, à sa structure. » Ainsi, « ... la forme de ces pièces suit strictement la forme du sonnet lui-même. » Ce que Boulez a entrepris, ce n'est pas de mettre en musique les mots de Mallarmé, mais de retrouver en musique le processus qui les a créés. Ce processus ayant nécessairement précédé les mots, il n'est guère surprenant qu'ils soient, une fois de plus, relégués à un rôle de signification mineure.

Je crois que Mallarmé, dans l'œuvre telle qu'on l'entend, tout comme Hofmannsthal, aurait approuvé. Et pas seulement les procédés du compositeur : ces sons exquis, opaques et ambigus — si complexes sur la page, si simples à l'écoute — sont merveilleusement mallarméens. Et pourtant... et

---

\* On trouvera ces citations de Boulez sur la pochette du disque *Pli selon pli*.



pourtant cette idée nous serait-elle venue à l'esprit si nous avions ignoré les méthodes de Boulez ? La musique peut-elle profiter de ce genre de commentaires ?

Si on ne peut mettre en question le respect de Boulez pour l'art de Mallarmé, *Pli selon pli* risque tout de même de nous frapper comme un cas à part. Il y a pourtant une catégorie de musique où le texte prévaut et qui est universellement acceptée par ceux qui la pratiquent : c'est la musique sacrée.

Paroles et musiques ont ici une relation toute particulière. Ce dont il faut d'abord se souvenir c'est que, jusqu'à une époque récente, le « sacré » de la musique sacrée posait rarement problème au compositeur. Le sacré, c'était les paroles. La musique d'église était automatiquement sanctifiée par les paroles qu'elle mettait en musique ou par le rite qu'elle accompagnait. Il n'y avait pas de style religieux — virtuellement, n'importe quel style faisait l'affaire. Même nos oreilles libérales, hypocrites, ne sont pas gênées par l'absence de frontière entre les œuvres sacrées et les œuvres profanes de Bach et de Haendel, sans parler des compositeurs qui les ont précédés. Dans la période classique, nous commençons à nous sentir moins à l'aise. Le style des messes de Haydn et de Mozart nous rappelle manifestement l'opéra : nous devons bien les écouter pour reconnaître en elles de vraies messes. (En Autriche même, on les joue rarement à l'église.) Plus tard, ce qui est religieux ou pas devient question d'opinion. Certains donnent leur approbation à la *Missa Solemnis* et au *Requiem* de Brahms mais la refusent aux messes de Bruckner. Pour certains, *Parsifal* est une œuvre à la spiritualité sublime, pour d'autres une imposture pathologique. Une fonction, un sujet, voire des paroles sacrées ne sont plus les garants du sacré qui, lui, est devenu une pure question d'effet.

Comment un compositeur postérieur au Siècle des Lumières peut-il mettre en musique un texte sacré ? La chose peut-elle réellement se faire ? Pour y répondre, tournons-nous vers un maître de la mise en musique dont on ne peut douter de la piété : que fait Verdi ?

Le mouvement final de son prodigieux *Requiem* est le Répons de l'Absolution.

*Libera me, Domine de morte aeterna, in die illa tremenda...*

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce jour terrible où le ciel et la terre seront ébranlés et où tu viendras juger notre temps par le feu. Je suis saisi de tremblements et de crainte dans l'attente du jugement qui se fera et de la colère qui éclatera. Ce jour de colère, de calamité et de misère, jour grand et plein d'amertume. Donne-leur, Seigneur, le repos éternel, et fais luire pour eux la lumière perpétuelle.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle...

Ce mouvement offre la seule musique qui, au lieu de me dire la peur, me fait réellement peur ; et ce à juste titre, puisque la peur évoquée est celle de « la mort éternelle », ce qui ne signifie pas être mort longtemps mais faire sans cesse l'expérience de la mort, sans aucun espoir de rémission. La soprano, en soliste, chante sans accompagnement les premiers mots.

Senza misura

SOPRANO  
SOLO

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na...

Ce chant à un seul ton s'approche aussi près que l'art le permet de l'absence de mise en musique. Après cela, « le diable l'emporte » — suit une variété prodigieuse de sonorités et de tempi. Relevons deux procédés formels : d'abord, sur « *Jour de colère...* », la reprise de la musique qui ouvre le second mouvement (*Dies irae*); puis la fugue à quatre voix sur « *Délivre-moi Seigneur...* ». Ces deux procédés ne sont pas là que pour rattraper la mayonnaise. Ils nous font prendre conscience, tandis que nous affrontons l'alternative entre la « mort éternelle » et le « repos éternel » que, pour le moment, nous sommes prisonniers du temps. Cette reprise évoque avec ampleur le temps en nous rappelant combien de choses se sont passées depuis le *Dies irae*. Dans la fugue, le temps se déroule comme « d'un instant à l'autre », la musique tournant sur elle-même pour dépeindre la confusion et le désarroi aussi nettement que dans l'air de Bach. Puis quelque chose de nouveau se produit. C'est le chœur qui a chanté la fugue. Son motif commence :

ALEGRO RISOLUTO

ALTOS

f

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te...

Le désarroi du chœur dure plusieurs minutes. Soudain la voix de la soprano, restée silencieuse, « tombe du ciel ». Sa voix semble effectivement dériver du dernier recoin du firmament.

espr.

SOPRANO  
SOLO

Li - be - ra me,

Elle chante les premières notes du motif de la fugue, mais elles ont doublé de longueur, traditionnel stratagème appelé « augmentation », auquel on a donné ici un nouveau rôle : celui de saisir le temps en désarroi et de l'arrêter net. L'entrée de la soprano devient le point culminant de cette prière de délivrance. Elle oblige le temps à se prolonger. En attendant l'éternité, que peut-on faire de plus ? Comme si elle chantait à travers ses paroles : je ne peux aller plus loin, la musique ne peut aller plus loin.

La musique ne peut aller plus loin. Le mouvement continue sur des sonorités moins complexes. Tout à fait à la fin, voici ce qu'on entend :

The image shows a musical score for the final part of the 'Liberate me' section from Verdi's Requiem. It consists of five vocal staves: Soprano Solo, Sopranos, Altos, Tenors, and Basses. The Soprano Solo part is marked 'Senza misura' and 'a Tempo' and contains a series of repeated notes with the lyrics 'Li-bera me, Domine, de morte aeterna, in illa die tremenda'. The other four parts (Sopranos, Altos, Tenors, Basses) are marked 'pppp' and contain the word 'me,' with long, sustained notes that follow the contour of the Soprano Solo part.

C'est sur ce même chant à un seul ton qu'avait commencé le *Libera me* (rabaissé d'un octave). Rien n'a changé. Aucune délivrance. Vingt minutes de musique glorieuse, à faire rendre l'âme, n'ont eu aucun effet sur cette ultime prière que Verdi abandonne enfin à sa nature propre : une suite de mots d'un genre tout à fait particulier. La parole sacrée est au-delà de la musique.

A la question : comment un compositeur moderne peut-il mettre en musique un texte sacré ? Verdi répond : faites jouer la question elle-même. L'impossibilité même de mettre en musique un tel texte fournit le drame du *Libera me* ; c'est ce drame que Verdi met en musique, non les mots. D'une façon plus générale, c'est le drame de la prière. Prier c'est prononcer des mots qui « n'ont pas de sens », car leur réalité est entièrement fondée sur la volonté du Christ (et pour les catholiques sur Son église) ; Celui qui prie n'exerce aucun contrôle sur cette volonté. Les mots d'une prière n'appartiennent pas à celui qui les prononce : s'ils sont des pièces justificatives de sa foi déraisonnable — autrement dit désespérée — ils ne peuvent guère exprimer son tourment : les mots sont ballottés par cette angoisse (si puissamment incarnée par la musique) comme l'écume au sommet d'une lame de fond.

Il serait trop facile de faire valoir qu'ici, tout comme dans nos premiers exemples, le sens est entièrement produit par la musique, sans considération aucune du texte. Plus exactement, le sens est produit entièrement par

la musique, en présence d'un texte. Ce n'est pas la musique qui accompagne les paroles mais l'inverse. Les mots accompagnent la musique ; la musique est mise en paroles. En choisissant des paroles pour les mettre en musique, le compositeur se donne un prétexte pour inventer une œuvre musicale autonome qui, tôt ou tard, va dévorer ces paroles. Peut-être pas les dévorer, les avaler à moitié : on laissera pendre la queue du prétexte qui frétillera, de façon visible, au rythme des morsures qui la font disparaître. Et cette queue n'est pas là pour rien. Nous pouvons l'identifier, comme un pavillon en haut d'un mât. Voici la fonction du texte : être l'emblème de la musique. Nous sommes rassurés quand nous le reconnaissons. Mais il ne nous en dit pas plus que n'importe quel autre emblème. Il ne peut que nommer et catégoriser. Tricher en art étant une vertu (reportez-vous à certains exemples précédents), on devrait se méfier des pavillons de complaisance.

Peut-être y verrons-nous plus clair en inversant notre approche. Qu'arrive-t-il à un morceau de musique purement instrumentale si on y ajoute des paroles ? Prenons la *Chanson sans paroles*, op. 53, n° 3 de Mendelssohn, dont voici le début :

Presto agitato

Quant aux paroles : coupons court aux controverses et affirmons tout bêtement que parfois Mendelssohn avait en tête tel ou tel poème quand il composait ses « chansons sans paroles ». Dans le cas qui nous intéresse, il s'agissait de « *Versenkung* », un poème lyrique en vers non rimés de Klopstock. Cette œuvre perdue aurait été traduite par le jeune Shelley (et ses vers s'ajustent au phrasé irrégulier). Voici la première strophe de Shelley :

Pale pours the light of melancholy haeven  
 The ministers of autumn winds are guiding us to darkness  
 Away fade the beams beneath profoundest ocean —  
 No respite is there in the shadow's gathering cold

\* Pâle la lumière de la mélancolie céleste se répand,  
 Les pasteurs des vents d'automne nous guident vers l'obscurité,  
 Les rayons s'évanouissent au plus profond de l'océan —  
 Là, dans le froid des ombres qui se rassemblent, point de répit,

No music is there in their mood,  
 No resting is there in their deep  
 But turbulence and solitude  
 In dereliction's sad appointed home\*

Maintenant, pour nous donner une idée de cette œuvre inexistante, nous pouvons chanter ces paroles ou les imaginer chantées :

*Presto agitato*

(s) Pale pours the light of me-lan-cho-ly hea-ven, The  
 mi-ni-sters of au-tumn winds are qui-ding us to dark-ness, A-  
 way fade the beams be-neath pro-foun-dest o-cean, ...

C'est à l'évidence une œuvre différente. D'abord le nombre de personnes s'est accru : là où auparavant il n'y avait que le compositeur et le pianiste, on trouve un chanteur, un poète et le personnage qui dit le poème (ce peut être le poète ou quelqu'un d'autre, un berger par exemple). Tout ce monde nous fait réfléchir davantage. (« Un berger ? » — « Klopstock connais pas » — « Il a une belle voix, mais quelles dents ! ») Nous pouvons maintenant, avec plus d'à-propos, être sûrs que la chanson traite de quelque chose. Et de quoi donc ? « La mélancolie... l'agitation et la solitude... la déréliction... » Attention ! Très sérieux tout ça. Et nous nous mettons à écouter avec des têtes qui s'allongent et les oreilles davantage. Nous remarquons avec quel art le compositeur a su saisir l'élan de la passion paléoromantique. Nous remarquons de subtils reflets du texte dans la musique, exemple : les la bémols culminant sur les mots « agitation » et « déréliction », signaux d'alarme du *Sturm und Drang*. Mince alors ! On s'est peut-être trompé sur Mendelssohn et sa jeunesse dorée... ah ! quel sens du tragique !...

\* Là, dans leur humeur, point de musique,  
 Là, dans leur profondeur, point de repos  
 Rien que turbulence et solitude  
 Dans la triste demeure de la déréliction.

Les mots appellent d'autres mots qui s'entassent sur la musique pour la rendre plus familière et plus obscure. S'il est aberrant de parler de la sorte d'une chanson fabriquée, cela ne l'est pas moins quand nous discutons de vrais chants. Dès que nous nous intéressons aux paroles pour trouver le sens d'une œuvre musicale, elles nous entraînent loin de notre écoute. La présence de paroles et d'une voix dans l'œuvre de Mendelssohn l'a évidemment transformée. Mais si les paroles ajoutent quelque chose à la musique, elles n'en révèlent rien. Si seulement !... Voilà ce qui nous tente : l'explication de ce que nous écoutons. Alors nous faisons attention aux mots — et bientôt, il y a plus de mots, des mots de plus en plus importants qui nous donnent plus à penser qu'à écouter. Ils flattent notre désir de savoir, de ne pas laisser les choses simplement se dérouler, de contrôler ce qui arrive :

Ainsi court mon rêve ; mais que suis-je ?  
Un enfant qui crie dans la nuit,  
Un enfant qui crie et réclame la lumière,  
Et qui n'a pas d'autre langage que son cri.

Pour entendre et comprendre un cri, comme le *Libera me* de la soprano, nul n'a besoin du mot « cri ».

Geoffrey Gibson a écrit : « Sur une bonne mélodie, vous pouvez chanter des paroles qui — à condition qu'elles tombent juste — sont à moitié ou complètement ineptes. » Croire que les paroles mises en musique par le compositeur expliquent son travail est une illusion. Renoncer à cette illusion permet de créer un vide utile où l'on peut écouter avec une oreille neuve. On y écouterait une musique dont les paroles, bien sûr, ne sont *pas exclues*.

Nous avons considéré neuf exemples de musique vocale, tous choisis pour illustrer la priorité de la musique en ce qui concerne la création de sens. On aurait pu en tirer d'autres conclusions. On aurait pu les utiliser pour dresser un début de lexique de rhétorique musicale : quelles sont les propriétés des séquences descendantes ? des tierces et des sixtes majeures ou mineures ? de la voix en tant qu'élément de la facture musicale ? Une question se pose alors : Peut-on aborder ces problèmes à travers les mots ? Cela ne grossira-t-il pas la masse de commentaires inutiles ? Probablement. Mais que faire d'autre ? Quelle que soit la faiblesse des mots, quoi d'autre utiliser quand nous voulons communiquer ? Voici une réponse : les musiciens résolvent les problèmes musicaux avec le minimum de discours. Quand ils se concertent, c'est la musique qu'ils utilisent.

Un dernier point de réflexion : il existe une catégorie de musique « vocale » intéressante puisqu'on n'y chante pas et que les paroles n'y sont qu'implicites. Nous connaissons tous des exemples de cette musique — l'apparition muette de Leporello dans les variations Diabelli, la citation de « Turkey in the straw » dans le deuxième quatuor à cordes de Ives. Dans les thèmes et variations du quatuor en do majeur, dit « l'Empereur », de Haydn, op. 76 n° 3, la citation est le thème lui-même ; c'est une chanson : « Gott erhaltet Franz der Kaiser », que Haydn a écrite un peu plus tôt en l'honneur de l'empereur d'Autriche. L'air est devenu l'hymne national de

l'empire d'Autriche et plus tard, celui de l'Allemagne avec ces paroles bien connues : « Deutschland, Deutschland über alles » (paroles que l'on comprend généralement de travers et que l'histoire a rendues menaçantes). Dans les pays de langue anglaise, c'est devenu un cantique protestant : « Glorious things of thee are spoken, Sion, city of our God » (nous disons tes louanges, Sion, cité de notre Dieu). Ainsi, pour beaucoup dans le monde occidental, la mélodie de Haydn est chargée de sens politiques ou religieux. De plus, il est impossible de ne pas remarquer ce thème à tout moment : chacune des quatre variations le répète intégralement. Quand on l'entend pour la première fois, on est forcément surpris, choqué ou distrait ; et on pourrait s'attendre à ce que cette musique appesantie par les mots sous-entendus de l'hymne national ou du cantique en soit submergée au point de nous la faire abandonner à son sort de victime de l'histoire. Mais ce n'est pas ce qui arrive. Je peux citer des témoins allemands, anglais et français : avant la fin de la deuxième variation, on a même de la peine à se souvenir de ces paroles. Nous sommes déjà dans un autre monde, celui d'une cérémonie musicale des plus raffinées et des plus exigeantes ; si nous écoutons un tant soit peu, nous ne pourrions penser à rien d'autre. Et qui le souhaiterait ? Dans le potager de Villandry, faut-il penser à la soupe ? Ici, encore une fois, la musique a le dernier mot.