

Authenticité

ETIENNE BARILIER

UN JEUNE PAYSAN VALAQUE, pour l'amour d'une Tzigane, doit abandonner père et mère, et partir pour jamais. Dans cette histoire de passion douloureuse et de transgression des codes sociaux, Janáček a d'emblée reconnu sa propre vérité : à plus de soixante ans, il vient de tomber amoureux d'une femme de trente-huit ans sa cadette, et mariée de surcroît. Il transgresse donc, lui aussi, et n'a guère de peine à se mettre dans la peau du paria, de l'exilé par amour. Pour comble, le jeune paysan dont les poèmes du *Journal d'un disparu* lui content l'aventure s'appelle Janík, ou *Janíček*... Décidément, il est des coïncidences qui réclament leur dû. En outre, le compositeur n'est jamais plus passionné ni plus inspiré qu'en face d'un *texte*, d'une œuvre de langage. Car son génie le plus original le pousse à explorer, puis à franchir les frontières entre le verbe et le son, entre les paroles et la musique. Son art souple et puissant, violent et murmuré, aride et somptueux, semble puiser son énergie dans les mots, dans leur écoute et leur étude. Les mots de la poésie et même ceux de la vie quotidienne. On dirait que le musicien Janáček prend le pouls du langage, et remonte à son cœur. Et du coup, il accomplit la « presque disparition vibratoire » des mots dans les sons. Le langage est une chrysalide qui s'ouvre sur le papillon de l'harmonie et de la mélodie.

Un jour à Prague, Janáček alla écouter Rabindranath Tagore, qui récitait en public des poèmes en bengali. Le compositeur n'en saisit guère le sens, bien sûr. Mais il affirmait avoir perçu toute la douleur de ces vers. « Il ne parlait pas », dit-il de Tagore, « il chantait, comme le rossignol »¹. Autant dire que les intonations de Tagore, sa diction – bref, sa musique, permettaient d'accéder au sens de ses mots, à l'essentiel de leur message. C'est pourquoi les sons musicaux, pour Janáček, ne se superposent ni ne se surajoutent au langage : ils profèrent la vérité du langage, ils sont le cachet de son authenticité.

*

Comment le chant et le piano² du *Journal d'un disparu* vont-ils proférer la vérité de la passion et de la transgression ? Écoutons, pour nous en rendre compte sur un exemple, les neuvième et dixième poèmes, qui marquent le milieu de l'œuvre et peut-être son sommet ; en tout cas le moment de la plus grande détresse, du plus grand trouble, de la plus

grande fascination. Zefka la Tzigane a surgi, elle parle, elle s'adresse au paysan qui l'avait jusqu'alors regardée de loin, dans la peur et le désir de la rencontrer. La jeune fille chante : « Sois le bienvenu dans la forêt » – c'est-à-dire dans la *selva oscura* où nous allons nous perdre ensemble. Sa voix, d'abord, est imitée en notes rapides, puis accompagnée à l'unisson par le piano : on a le sentiment que la musicalité des mots est seulement soulignée, révélée, *marquée* par l'instrument. Zefka finit par demander : « As-tu peur de moi ? » – toujours avec la même douceur, tandis que l'accompagnement maintient son obéissance aux inflexions des mots. Puis brusquement, la réponse du jeune homme : « Je n'ai nulle raison d'avoir peur de quiconque », est contredite par un piano maintenant heurté, angoissé. Mais alors, c'est le sens superficiel des mots qui seul est contesté par la musique, non leur sens profond, leur tremblante âpreté.

Il se produit ensuite un phénomène étrange. Zefka invite Janik à écouter une chanson tzigane. Le piano, suspendu, cristallin, dessine une figure rapide et récurrente, légère et rêveuse, de quatre triples croches, avant qu'un chœur de femmes ne se fasse entendre, qui décrit la scène : « Elle joignit les mains et chanta tristement ».

Qu'est-ce que ce chœur de femmes ? Que fait-il là ? Qui représente-t-il ? Sans doute une sorte de narrateur éthéré, comme si les voix de la nature ou du destin étaient les seules qui puissent commenter une telle histoire. Ces deux sopranos et cet alto traduisent les « murmures de la forêt », ou peut-être ceux des anges. Et précisément, alors même que leurs voix prononcent des mots bien déterminés, on a l'impression que leur parole n'a plus d'autre rôle que d'aider à la modulation des sons, à la profération d'une musique parvenue à sa pure essence, au-delà de tout verbe. Le chœur, c'est la voix de la nature, oui. C'est aussi, peut-être, le regard de pitié que le ciel abaisse sur le destin poignant du garçon. On note encore, presque inconsciemment, que la mélodie séraphique des trois chanteuses est une « augmentation » du dessin rapide et léger du piano, comme si elle déployait dans une durée lentement distendue le frisson même de l'instant décisif, de la passion reconnue.

Vient ensuite (et c'est le début du dixième poème), la chanson de Zefka, dramatique et douloureuse, qui dit la misère, l'exil et la détresse des Tziganes – et l'on comprend que la jeune fille n'incarne pas tant, pour le jeune homme, la tentation de la chair que celle de la douleur. Rejoindre Zefka, c'est rejoindre l'exil. « Ô Dieu lointain, Dieu immortel, pourquoi avoir donné la vie au Tzigane ? », chante la voix de femme.

1. cf. I. Janáček, « Sprechmelodien », in *Musik-konzepte*, Leoš Janáček, 1979, pp. 55-57. Pour justifier cette intuition de la solidarité essentielle entre mot parlé et mot chanté, Janáček remonte fort loin, puisqu'il se réfère même, dans ses notes, aux théories de Platon : « Une excellente ouïe, ce Platon ! », commente-t-il (*loc. cit.*, p. 45).

2. Il faut rappeler que l'œuvre est écrite à l'origine pour accompagnement au piano (ndr)

Nouvelle coupure, nouvelle séquence : tout Janáček est fait de brisures, mais de brisures nécessaires, et qui n'empêchent pas la continuité profonde. Le tissu musical n'est pas déchiré, il est froissé, d'où ses angles aigus, ses moirures inattendues. S'il fallait trouver un autre exemple de si remarquable continuité dans la rupture, et d'une si grande capacité de suivre musicalement les sautes et les méandres du psychisme, on pourrait peut-être évoquer l'*Erwartung* de Schönberg.

Zefka se retourne vers Janik : « Entends-tu le trille des alouettes ? » Et le piano d'imiter ces oiseaux – une variante de la figure en triples croches du piano, qui préludait à la chanson tzigane et qui deviendra, en augmentation, le thème du chœur : le chant de l'oiseau, exactement retranscrit, c'est le chant même des trois femmes qui maintenant commentent la tragique interrogation de la jeune fille, comme le ferait un chœur de tragédie antique. Nouvel appel déchirant de la Tzigane, et le piano se revêt de puissance et de grandeur solennelle, avant que la fameuse figure de quatre notes, en se répétant sans discontinuer, en finissant par tourner sur elle-même, devienne obsessionnelle et fatale. Zefka demande à Dieu de lui faire connaître la *vérité*. Cela peut sembler étrange. Car la vérité de sa destinée, elle ne semblait pas l'ignorer : l'exil et la souffrance du rejet. Mais peut-être cette vérité ne sera-t-elle complète que dans l'amour partagé. L'amour, qui n'est pas le bonheur ni le salut, mais la lumière dans la douleur.

La conclusion de cette pièce exceptionnelle est à nouveau confiée aux soins du chœur. « Là où le soleil n'entre pas, mon corps est différent », avait dit Zefka. Et le chœur joint la parole au geste de la jeune fille : « Elle ouvrit un petit peu la chemisette sur la poitrine ». C'est le moment où le garçon cède au désir – donc à la *vérité*. Rarement, sinon jamais, description érotique aura trouvé expression si éthérée ; les anges se penchent sur la couche des amants comme sur un berceau. Et les notes de leur chant sont encore une variante très lente du fameux thème en triples croches qui domine ces deux pièces. Il faut d'ailleurs préciser que l'œuvre tout entière est fondée sur une cellule-mère (quarte juste ascendante suivie d'une seconde majeure), dont on peut déduire peu ou prou toutes les figures mélodiques, y compris celle-ci.

*

Il y aurait bien d'autres exemples à mettre en lumière, ou qui plutôt pourraient nous dispenser leur lumière : l'écriture de Janáček, à l'écoute constante et précise de la logique verbale et du sens des mots, obéit en même temps à une logique musicale extrêmement stricte et serrée : le piano « imite » le chant des oiseaux, celui des anges ou de la nature, il se plie aux inflexions du poème, il restitue et décuple sa puissance expressive, mais dans le même mouvement, il impose souverainement ses propres structu-

res – non, il n'impose rien : Janáček n'avait-il pas raison de croire qu'il n'y a jamais qu'une seule logique, un seul «sens», pour les mots comme pour les sons, et que la sémantique musicale est toujours en harmonie avec la sémantique verbale, au service de la plus grande authenticité ?

Voilà pourquoi la treizième pièce de l'œuvre ne correspond à aucun texte. Tout au plus aux trois points de suspension qui séparent deux poèmes. Oui, les points de suspension sont encore du langage, et déjà de la musique. Le piano, seul en scène, entame une sorte de récit intérieur, qui dit le trouble croissant du héros, les sautes de son cœur, et l'acceptation déchirée de son destin, dans une atmosphère étrange, pas très éloignée des *Nuages gris* ou de la *Gondole funèbre*, œuvres du dernier Liszt. Toutes les séquences qui suivront, jusqu'à la fin, seront habitées d'une nuit croissante, et progresseront vers une lumière toujours plus vive. Cette contradiction symboliquement résumée dans l'ultime accord de l'œuvre (une superposition des tonalités de *mi bémol majeur* et *do mineur*) exprime bien la destinée humaine telle que la comprend Janáček : angoisse et bonheur de l'existence, nuit et lumière de la passion, « horreur de la vie, extase de la vie ».

Le jeune paysan du *Journal d'un disparu* n'a jamais eu de réalité biographique : ses vers naïfs, crus et brûlants, qu'il aurait fiévreusement couchés sur le papier pour conter son aventure avec la tzigane Zefka, sont en réalité l'œuvre d'un poète « professionnel ». De son côté, la musique de Janáček est éminemment travaillée. Sa richesse, sa complexité, sa conscience et son intelligence ne seraient guère concevables dans le feu de la passion vécue. Pourtant c'est bien la vie, sa vie que le compositeur a mise dans son œuvre. Le destin de ce jeune homme qui aime une jeune fille interdite, qui se voit entraîné par elle dans la forêt obscure et qui, toute douleur bue, toute transgression consommée, connaît quand même une manière de déchirant bonheur, est devenu le destin du musicien. Janik, le jeune héros du *Journal d'un disparu*, a décidé de transgresser les interdits. Il s'exile donc, et disparaît dans un espace inaccessible ; enfer ou ciel, qu'importe. Janáček, lui, a voulu transgresser le temps, retourner dans la forêt perdue de la jeunesse, à tout prix et par tous les moyens. Il n'avait que ceux de l'art ? Mais ce fut bien suffisant.