

Au-delà des poèmes

Berlioz, Chausson, Ravel

C'est aux environs de 1840 que Berlioz (1803-1869) mit en musique pour voix et piano, sous le titre des *Nuits d'été*, six poèmes de Théophile Gautier, tirés du recueil *La Comédie de la mort*. Seize ans plus tard, il donna de cette œuvre une version pour voix et orchestre. Le recueil de Gautier est un bijou de romantisme noir. Ses vers sont à la fois terrifiants et désinvoltes, macabres et sentimentaux. La mort y est un peu rhétorique, et la vie toujours séduisante. Mais Berlioz, lui, a pris ces textes très au sérieux. La souffrance et la mort, il ne saurait les traiter avec distance.

Le premier poème, *Villanelle*, une bluette villageoise, est le seul dont la musique soit aussi souriante que le texte. L'accompagnement de l'orchestre, avec ses croches régulières et piquées, imite le crincrin des violoneux, et le rythme de la musique est fidèle, d'une manière amusante, à celui des vers : chacun des trois couplets comporte sept vers de huit pieds, et un huitième vers de deux pieds seulement, comme une pirouette après la ronde. Et le chant par trois fois ralentit, avant de faire entendre brièvement la dominante et la tonique, jolie queue de poisson musicale.

Le *Spectre de la rose* raconte l'histoire d'une jeune fille visitée en rêve par le souvenir de la fleur qu'elle portait au bal, et cette fleur parle un langage étrangement masculin : elle est devenue le chevalier servant, tout ravi de mourir sur le sein de l'aimée. De ce poème plein de préciosité galante, Berlioz fait une longue et grave méditation. Et la somptueuse parure

orchestrale, accompagnant le mouvement berceur de la voix, c'est la splendeur même de cette rose heureuse de mourir.

Sur les lagunes est un titre qui ne correspond pas au poème de Gautier, intitulé simplement *La chanson du pêcheur*. Un homme, inconsolable après la mort de son aimée, se lamente en ces termes : « Ah, sans amour, s'en aller sur la mer ! ». Berlioz a voulu que ce pêcheur soit vénitien. Sa magnifique musique, au chromatisme douloureux, semble en effet habitée par les sortilèges mortifères de la Venise romantique. Le vers qu'on vient de citer, et qui termine chacune des trois strophes du poème, la voix le chante en une gamme descendante, que prolongent encore les vents de l'orchestre, exactement comme les escaliers des palais vénitiens qui se continuent sous l'eau : la vie descend dans la mort.

Absence est un long et lent récitatif, l'orchestre laissant la voix presque à nu, avant de l'enrober soudain de riches harmonies. Le poème de Gautier, une fois encore, est un peu superficiel, un peu vain. Mais Berlioz en a fait une lamentation saisissante, qui nous reconduit à l'aube du romantisme, car elle évoque avec une force étrange les pages les plus émouvantes de Gluck.

Au cimetière illustre un poème intitulé *Lamento*. Cette pièce est étonnante d'audace, à la fois sur le plan harmonique (la tonalité ne cesse de fluctuer, de flotter) et sur le plan de l'orchestration : au début dominant des cordes spectrales, qui scandent une marche funèbre. À l'évocation d'une colombe, deux flûtes interviennent, imitant délicatement le chant de l'oiseau. Puis, au moment où la voix profère les mots : « Sur les ailes de la musique », l'orchestre se déploie en arabesques et trémolos splendides, avant de retomber dans le lent battement d'une douleur lancinante.

L'Île inconnue avait pour titre, chez Gautier, *Barcarolle* : on voit que décidément Berlioz joue à cache-cache avec Venise.

L'atmosphère de cette pièce, cependant, contraste vivement avec celle de *Sur les lagunes* : Venise est devenue joyeuse. C'est la cité des Lumières, celle de Pietro Longhi, de Casanova. Musicalement, nous entendons en effet une barcarolle, étonnamment vive, mais impuissante à masquer, dans les dernières mesures, une douce et profonde mélancolie. Berlioz n'échappe jamais longtemps à lui-même.

*

Ernest Chausson (1855-1899) a été très marqué par un double héritage : à la fois la musique de Wagner, dont l'influence fut énorme en France à la fin du XIX^e siècle, et la poésie symboliste, c'est-à-dire une poésie qui, elle-même fascinée par Wagner, tentait d'atteindre à la même intensité suggestive que sa musique. Wagner a inspiré à Chausson des compositions habitées par un élan à la fois mystique et morbide. Le *Poème de l'amour et de la mer*, dont le titre même fait écho à l'univers de *Tristan et Isolde*, et qui raconte la naissance et la fin d'un amour, met en musique des poèmes du symboliste Maurice Bouchor, ami du musicien. Ces vers n'échappent pas aux lieux communs, ni à la mièvrerie, comme en témoigne leur conclusion : « Le temps des lilas et le temps des roses / Avec notre amour est mort à jamais ».

Mais sur ces textes au parfum bien désuet, Chausson a composé une musique à la fois subtile et puissante, mystérieuse et désespérée, qui n'a rien perdu, aujourd'hui, de son pouvoir d'envoûtement. Le compositeur, extraordinairement scrupuleux et inquiet, a travaillé sur cette œuvre durant près de dix ans (de 1882 à 1890). Mais ce ne fut pas en vain. D'un bout à l'autre, sa musique, intense et riche, dit le flux et le reflux de la mer et de l'amour, et traduit, en l'enrichissant de nuances infinies, le double mouvement de l'exaltation et de la dépression. Le

critique Charles Du Bos voyait, dans cette composition subtilement douloureuse, l'expression parfaite de la « désespérance » : le féminin du désespoir.

Il s'agit d'un cycle de six mélodies, réparties en deux groupes de trois, que sépare un bref interlude orchestral. Mais un grand thème cyclique, tel un leitmotiv wagnérien, les rassemble toutes. Thème dont la splendeur résignée ne tarde pas à hanter la mémoire.

Cette partition, tout en acclimatant Wagner à la France, recueille le plus pur héritage d'un Henri Duparc, et prépare déjà la venue de Debussy. Mais en outre, elle anticipe sur le Schönberg des *Gurrelieder* (notamment dans la transition orchestrale entre les deux premiers poèmes), ou sur le Mahler des œuvres pour chant et orchestre. Elle n'en est pas moins unique : malgré son grandiose déploiement orchestral, ses moments extatiques ou pathétiques, elle demeure profondément intérieure, intime. Elle ne raconte pas l'aventure de héros d'opéra, ces héros fussent-ils Tristan et Isolde : elle recueille pieusement les états d'une âme errante et contemplative. Sa désespérance, comme ses ravissements, demeurent secrets. C'est ce qui fait tout leur prix.

*

S'il est une qualité qui manquait à Berlioz comme à Chausson, c'était l'humour. Mais Maurice Ravel (1875-1937) en était assurément pourvu. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer quel genre de textes ce compositeur a choisi de mettre en musique. Pour son *Shéhérazade*, il s'est tourné vers le poète Tristan Klingsor (1874-1966), qui esquisse, dans des vers libres et fluides, le rêve d'une Asie fantasmée à coups de plaisants clichés : le premier des trois poèmes traités par Ravel, (il s'intitule précisément *Asie*), comporte par exemple ces vers :

« Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la Chine / Les mandarins ventrus sous les ombrelles ». D'autres passages, cependant, sont empreints d'un humour plus noir : « Je voudrais voir des assassins souriant / Du bourreau qui coupe un cou d'innocent / Avec son grand sabre courbé d'Orient. »

Cependant, le poète se moque de lui-même, bien plus que de l'Asie. La distance humoristique et l'orientalisme de pacotille lui permettent en outre de formuler des rêves fort ambigus, que le lecteur aura le bon goût de ne pas trop prendre au sérieux. Ainsi, toujours dans le poème *Asie* : « Je voudrais voir des pauvres et des reines ; / Je voudrais voir des roses et du sang ; / Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine. » Quant au texte intitulé *L'indifférent*, il exprime sans détour l'attraction d'un homme pour un adolescent : « Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille / Jeune étranger, / Et la courbe fine / De ton beau visage de duvet ombragé / Est plus séduisante encor de ligne. »

Nul ne pouvait, mieux que Maurice Ravel, mettre de tels vers en musique. Ravel, chez qui l'humour a toujours été la pudeur de la sensualité, le chatoyant vêtement des désirs. Ravel, dont la *Valse*, pour ne donner que cet exemple, pourrait être une illustration parfaite de cet autre vers d'*Asie* de Tristan Klingsor : « Je voudrais m'en aller vers des îles de fleurs / En écoutant chanter la mer perverse / Sur un vieux rythme ensorceleur. »

Pour créer une atmosphère d'« orientalisme », le compositeur va recourir, dès les premières mesures, à des motifs pentatoniques lancinants, ou nous proposer carrément des chinoiseries sonores au moment d'évoquer « les mandarins ventrus sous leurs ombrelles » (exactement comme il le fera pour *Laideronnette impératrice des pagodes*, dans *Ma mère l'oye*). Mais ce délicieux humour musical n'empêche pas l'expression la plus intense, et presque effrayante, du désir le plus inavouable : sur les vers déjà cités : « Je voudrais voir

mourir d'amour ou bien de haine », l'orchestre tout entier explose avec une rare violence, et ses cuivres sont couleur de sang. Le poème se termine ou plutôt s'interrompt dans un suspens angoissé, celui du désir inassouvi, du rêve meurtrier qui ne veut pas finir.

Le deuxième poème, *La flûte enchantée*, est beaucoup plus bref et dépouillé. C'est une scène de harem, au cours de laquelle l'amante écoute la flûte de l'amant, dont la souplesse onduleuse rappelle le Debussy de *L'après-midi d'un faune*. Cette pièce, à son tour, ne se termine pas vraiment, mais se dissout délicatement dans le silence.

Le prélude orchestral du troisième poème, *L'indifférent*, est d'une langueur presque insupportable. La voix développe ses tendres volutes au-dessus d'un orchestre qui semble figé dans la stupeur extatique. Sur les mots : « Mais non, tu passes », la voix se retrouve esseulée dans son désir, avant que l'orchestre ne dessine, dans des courbes hébétées, la « démarche féminine et lasse » de l'être désiré, qui s'éloigne du poète, irrémédiablement. Cette musique est si languide, si abandonnée, si pâmée, que cet excès même d'érotisme finit par faire sourire. Mais l'humour a bon dos, comme l'orientalisme. L'un et l'autre autorisent toutes les transgressions. Qui s'en plaindrait ? L'art ne vit pas sans elles.