
Das *APCS* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

September 1998

Nr. 40

Rhétorique et poétique de la mélodie française

par Vincent Vivès

*L'article qui suit est un extrait des Actes du Colloque sur "La Mélodie française"
(Association Française des Professeurs de Chant)*

Je voudrais montrer comment la mélodie française est irréductiblement liée à la littérature française et dans quelle mesure une réflexion sur celle-ci est nécessaire à la connaissance de ce genre poético-musical. Ce que je vais appréhender avec vous, c'est comment la littérature, ou tout du moins une certaine littérature, génère un nouveau discours musical tant du point de vue de la composition que de celui de l'interprétation. Je parlerai peu du choix de tel ou tel musicien. Ce travail a souvent été déjà fait et de façon plus que satisfaisante. Par contre, je crois qu'il manque une réflexion profonde sur les motivations qui poussent un compositeur à choisir tel ou tel poème ainsi que sur celles qui le poussent, à un moment donné, à faire une mélodie et non pas un opéra, une cantate, une romance ou même un quatuor à cordes. Je vais essayer d'étudier quelles ont été des conditions culturelles qui ont permis qu'émerge en France un genre esthétiquement autonome et spécifique. Je tenterai de montrer enfin en quoi ces conditions ont pu générer, à travers les différents styles des compositeurs, un modèle abstrait de la mélodie française, c'est-à-dire des représentations conscientes et inconscientes, des connotations qui tissent un mythe de la mélodie et tracent son histoire, son image. Ces représentations nous intéressent beaucoup dans la mesure où

elles véhiculent des connotations qui influencent notre réception mais encore notre performance de la mélodie. De la poétique de la mélodie française nous pouvons ainsi extraire la stratégie et les racines de sa rhétorique, ce qui peut nous aider à mieux comprendre la valeur esthétique du genre, ainsi qu'à mieux intégrer l'expérience interprétative qu'elle induit.

L'histoire de la mélodie est tributaire de l'histoire de la littérature française. Il ne faut pas gommer l'importance de l'antériorité de la romance en France et du Lied en Allemagne, genres qui tous deux ont eu une importance certaine dans l'émergence de la mélodie. Mais ce qui m'importe avant tout c'est de montrer, non pas en quoi la mélodie découle des deux genres cités ci-dessus, mais en quoi elle s'oppose à eux et en quoi elle a développé une spécificité esthétique par rapport à eux. De la mélodie au Lied, l'opposition se marque bien sur par la différence de langue et de thèmes littéraires, mais surtout dans le statut que les deux cultures offrent à la littérarité de leur langue. De la mélodie à la romance, l'opposition est marquée par une utilisation différente de la valeur esthétique véhiculée dans la littérature. La différence tient aussi dans la place que ces deux genres offrent au sujet qui s'exprime dans la langue, c'est-à-dire à l'énonciateur.

La mélodie naît dans la rupture littéraire qui intervient en France vers 1850. Cette rupture ne s'attache d'ailleurs pas simplement à la littérature. Toute la culture française est touchée. La révolte de 1848 crée une véritable crise de valeur au sein de la bourgeoisie qui voit la ruine des illusions du libéralisme. A l'époque où l'immaculée conception de la Vierge est érigée en dogme par l'Eglise, au moment où la médecine, comme le montre Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, et tous les discours scientifiques mettent en place des dispositifs afin de réguler la sexualité dans les limites de la famille et de dévier l'excès des forces pulsionnelles vers une productivité, on assiste en France à une décontamination érotique. "La chair est triste" dira Mallarmé et mieux vaut l'occultier. Fauré sera le parfait héraut de ce travail, de cette expérience d'épuration des signes érotiques. Travail d'épuration qui s'exprime dans la littérature par une stylisation et une métaphorisation du désir et du corps dans sa nudité maudite. Il y a de la sensualité chez Fauré, comme il y en a chez Leconte de Lisle ou Mallarmé. Mais la littérature, et tout particulièrement celle qui est choisie pour être mise en musique, refoule la nudité dans un travail de plus en plus exacerbé de la forme. Théophile Gautier demande au poète de ciseler ses vers comme un joyau, Mallarmé se demande si son Hérodiade pourra exister tant il la souhaite parfaite, Verlaine pose avec acuité l'importance de la musicalité du tissu allitératif de la poésie avant toute chose. La littérature change de visage avec des écrivains qui rompent plus ou moins radicalement avec le Romantisme. C'est avant tout Théophile Gautier qui, avec la préface de *Made-moiselle de Maupin* signe en 1834 le manifeste de l'Art pour l'Art. C'est encore Théodore de Banville. Ce sera quelques années plus tard Baudelaire, et Leconte de Lisle en qui se cristallise l'esthétique dite parnassienne. Pour eux tous, un même credo: la haine de la bourgeoisie dans ce qu'elle a développé dans le sillage de sa producti-

vité une médiocrité ambiante qui s'est abattue sur les arts, un refus de l'énonciation de la subjectivité telle qu'elle avait été développée par les romantiques tels que Victor Hugo, Lamartine, Vigny,... mais encore le choix d'envisager la sexualité non plus dans le bonheur des sujets désirants (comme au XVIIIème siècle) mais avec la conscience de la faute et du mal. Dorénavant la littérature du XIXème siècle qui nourrit en très grande partie l'imaginaire de la mélodie française, connaît un désinvestissement du sujet, que ce soit chez les parnassiens qui prônent une poésie impassible ou encore chez Verlaine et Mallarmé. La mélodie ne suit pas simplement le discours de la littérature française, – elle s'en fait pastiche: elle fait un choix radical des traits les plus spécifiques d'une littérature qui, au XIXème siècle, se veut pure de tout déterminisme (ainsi, déliée des désordres de la chair et de la basse immanence de l'utilitarisme, de l'action et de la production); ce pour quoi elle refuse d'intégrer des univers poétiques où la conscience malheureuse s'exprime en cri (et dont Lautréamont peut être la figure emblématique). Selon l'expression de Valéry, les poètes choisissent de créer une littérature moins facile, plus construite, déliée intentionnellement de préoccupations morales, politiques et sentimentales, une littérature centrée sur elle-même. Ceci donne naissance à divers esthétiques et divers mouvements: en poésie, l'Art pour l'Art et le Parnasse développent un art où la description et l'imitation sont primordiales, avec un travail exacerbé de la forme. Si Leconte de Lisle veut une expression libérée du poids de l'humanité, Charles Baudelaire définit une beauté qui dépasse la morale, le bien et le mal:

*"O Beauté! ton regard, infernal et divin verse confusément le bienfait ou le crime"*¹

Cette beauté est celle-là même que Collette retrouve chez Gabriel Fauré, et c'est avec une grande acuité qu'elle ne se laisse

pas prendre à la fausse mièvrerie et à la rêverie fade du Fauré des années 1880:

*“Le délicieux, le mineur, l’argenté
Clair de lune, de Fauré s’entend.
Quelle joie vaut la tristesse de cette
musique charmeuse, dénuée de sens
moral autant que... – que moi-même
(je n’ai pas trouvé mieux en fait de
comparaison).”*²

Une importante métamorphose touche le domaine littéraire en France dans les années 1850, qui va se cristalliser dans les deux décennies qui suivent et qui sont celles-là mêmes qui voient les années de formation de Gabriel Fauré (né en 1845). Debussy (né en 1862). Il est notable que la mélodie trouve son expression complète en 1870, année de la chute du Second Empire après la défaite de Sedan et qui va voir la naissance de la Troisième République. A ce moment là, la France a changé et le Romantisme a jeté ses derniers feux. Un nouveau concept naît, celui de littérature. Il est indissociable du travail des écrivains et des poètes à s’attacher à la forme littéraire. Comme le dit Jean-Paul Sartre, la littérature, toute absorbée encore par la découverte de son autonomie, est à elle-même son propre objet. Ceci amène plusieurs commentaires: l’autonomie dont parle Sartre est ce credo de Théophile Gautier repris par Charles Baudelaire en poésie et par Gustave Flaubert dans le roman. Rappelons quelques citations à ce sujet:

*“Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid”*³

“La Poésie, pour peu qu’on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d’enthousiasme, n’a pas d’autre but qu’Elle-même...Je dis que si un poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n’est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance,

*s’assimiler à la science ou à la morale.”*⁴

Banville, France, Hérédia, Verlaine,... tiendront des propos identiques. Mallarmé tente de faire de la poésie un objet total qui dépasse tout déterminisme historique et social pour constituer l’objet transcendantal capable de suppléer à la chute de Dieu et de s’immobiliser comme seule fin possible: la destruction du langage passe par sa formalisation extrême, et ne peut exister que dans l’idéalisation. Tout particulièrement à partir de la mélodie et de la lecture qu’elle opéra dans le corpus littéraire, on peut comprendre que la poésie française du XIXème siècle et du début du XXème s’établit dans une solidité, dans une solitude qui devient le mythe même de la littérature française, à travers une formalisation inconnue à ce point dans les autres pays européens. Cette formalisation, ce choix de la beauté et de la perfection, héritage sans doute d’une culture de classe d’ancien régime, est aussi le résultat résiduel de la forclusion de la sexualité dans l’ordre du discours poétique.

C’est pourquoi la volonté de pureté, de clarté, l’élégance, signes de la culture française supportée avant tout par la littérature, asseyant son autorité dans l’absence prononcée de la part maudite de l’humanité, est indissociable du travail du désir qui réapparaît sous forme obsessionnelle. Ainsi en est-il de ces littératures “formelles” par excellence où le pulsionnel forclus vient trouver le discours par des éclats brutaux: c’est le cas chez Flaubert, Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle et Hérédia au XIXème siècle, où cet éclat se traduit par une thématique sadomasochiste (viols, combats sanglants, supplices infligés ou reçus, meurtrissures religieuses volontaires...)

Cette contamination des signes érotiques n’exclut pas l’expression du désir elle le déplace métonymiquement vers le texte. Dans *Les Orientales* du Victor Hugo, comme dans *Les Poèmes Tragiques* de Leconte de Lisle, c’est la même luxuriance

érotique qui transparaît à travers la maîtrise assumée et revendiquée du mètre. La poésie, l'orientalisme, à travers l'emploi de formes versifiées complexes et surtout contraignantes s'avouent être en fait une métrique du désir qui, pour ne pas éclater directement, se pare d'un appareil rhétorique qui le médiatise, et lui fait un voile de chasteté du travail d'écriture. L'expression du désir est présente, mais elle n'est pas assumée directement. Ce qui, d'un point de vue sociologique, peut être compris comme hypocrisie et puritanisme d'une classe sociale peut aussi s'analyser du point de vue de l'histoire de la langue française comme agent moteur déterminant: la littérature (la place que l'écriture littéraire et poétique tient dans la Société française du XIX^{ème} siècle) naît de ce déplacement érotique qui fait de l'objet littéraire l'objet de désir.

Cette décontamination est doublée par un mouvement qui touche directement la musique à la fin du XIX^{ème} siècle ainsi qu'au début du XX^{ème}. Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, considéré comme manifeste esthétique du Groupe des Six, refuse une "littérature d'entrailles": les raisons ne sont plus celles qu'avait avancées la bourgeoisie triomphante puis désorientée du XIX^{ème} siècle. Il s'agit ici d'un choix esthétique dont les racines tiennent à Debussy, Satie et qui veut s'émanciper de l'héritage wagnérien tout en évitant celui d'Igor Stravinsky.

"La littérature, pour se trouver elle-même effectue un repli sur elle-même" dit Sartre; on pourrait dire de même: la musique française du XIX^{ème} siècle suit la littérature dans ce grand renfermement afin de cultiver sa spécificité et se délivrer des inspirations germaniques. C'est au moment même où le discours poétique prend en charge l'héritage des pratiques d'écriture et la naissance des styles sous le signe d'une *Littérature* que la musique française, prenant en compte cette nouvelle littérarité — cette nouvelle appréhension du matériau esthétique et son ancrage dans une culture — développe une nouvelle musique de chambre qui lui faisait

défaut. Tout concourt à mettre en valeur le matériau poétique comme valeur première. Quand Leconte de Lisle écrit ses *Études latines* qui seront mises en musique par Reynaldo Hahn, il fait de l'acte littéraire un acte artificiel dans la mesure où celui-ci est basé sur l'imitation et l'ornement. Ce qu'il choisit de faire, c'est d'exposer, de révéler le principe fonctionnel de la poésie à travers le matériau poétique. Quand Théodore de Banville qui fascinera le jeune Debussy et qui lui inspirera ses premières mélodies, refuse l'expression des affects et tout déterminisme historique pour sa poésie, c'est pour qu'elle soit, dans sa nudité même, plus visiblement et seulement poésie. C'est cette poésie qui intéresse les jeunes compositeurs qui refusent l'héritage du romantisme et qui cherchent d'autres voies. Gabriel Fauré déclare par exemple que pour lui, "l'art, c'est avant tout la forme", Debussy quant à lui veut épurer la musique. Saint-Saëns et Ravel suivent ce précepte. Délaissant une poésie trop narrative qui fait les délices de la romance, les compositeurs de mélodie choisissent une poésie qui se veut formellement parfaite et qui choisit de reprendre à son compte des valeurs élitistes héritée d'une certaine littérature de la Renaissance (celle de Charles d'Orléans ou de Ronsard) et du Classicisme (Racine, Boileau: mélodie française et tragédie classique s'offrent esthétiquement toutes deux comme une qualité de langue à la fois sous le mythe d'une certaine culture, socialité: dans la pratique et la maîtrise langagières). La mélodie française accuse la spécificité d'un art national français pour deux raisons: la première est d'ordre historique: les mélodistes du XIX^{ème} siècle cherchent leur identité culturelle face à l'Allemagne qui tient une place tant musicale (Wagner) que politique prépondérante: Fauré connaît la guerre de 1870 qui voit l'intrusion de la Prusse jusqu'à Paris. La génération de Debussy s'engage dans la Première Guerre mondiale. Pour ces musiciens, la culture — et particulièrement musicale —

française est en danger face à celle d'outre-Rhin. Ravel se veut nationaliste en art, et rien qu'en art. Le Groupe des Six cherche à retrouver les racines d'un art typiquement français et qui prend le contre-pied de l'exemple allemand:

“L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental”⁵

La poésie française qui, autour de la mouvance parnassienne, prend ses distances d'avec le Romantisme, contient en elle même un radical potentiel de révolution esthétique. Expression d'une forme autonome, précise et parfaite faisant voir l'importance du matériau, elle permet aux compositeurs un recentrage de leur écriture vers le matériau musical même. Les musiciens qui se sont intéressés le plus aux qualités poétiques de la langue française ont réintroduit dans notre culture musicale française la musique de chambre qui avaient été abandonnée en France pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle au profit du poème symphonique ou de l'opéra qui mettaient en valeur un aspect narratif de la musique.

Nous entrerons plus facilement dans la mélodie française si nous connaissons les stratégies qui régissent ses choix en matière poétique. Nous avons vu que les esthétiques littéraires choisies posaient la mélodie comme lecture et énonciation chantée d'un texte littéraire versifié de langue française. Dans la mesure où elle est énonciation qui se veut claire, la mélodie développe une écriture musicale qui laisse passer le texte littéraire: une seule voix, une instrumentation légère, un ambitus restreint, pas de registre trop aigu où la diction se perd...). Mais aussi elle induit de la part des exécutants et tout particulièrement du chanteur une pratique qui peut être différente de celle de l'opéra dans la mesure où toute l'attention n'est pas sur le jeu dramatique, sur l'affect exprimé mais sur la qualité de la diction et la parfaite compréhension et restitution de l'expression poétique. La mélo-

die française construit un espace de représentation où l'important est le geste articulatoire plus que théâtral. La décontamination érotique qui s'était établie sur le plan thématique envahit la scène du corps. Alors que sous le “charme opératique” dionysien le “lien se renoue d'homme à homme” (Nietzsche, *Naissance de la tragédie*), la mélodie expose l'individu énonciateur. Si le chant est souvent dans l'opéra une captation, un ravissement sexuel de l'auditoire, il présente dans la mélodie les limites dans lesquelles l'individu prend en charge un texte: en un mot il est épiphanie de l'individu. Dans notre société occidentale, la représentation de soi, la conscience de soi ne peut se faire que dans le silence, hors de l'indifférenciation et de la libération des instincts et de l'inconscient. Les scènes de folie des héroïnes du grand opéra romantique tout comme celles de démence et de furie de la tragédie lyrique, restent étrangères à la mélodie. Ou bien la langue rencontre un texte pour formuler la beauté de la littérature, ou bien elle rencontre un corps pour construire une histoire. Dans l'opéra, suivant l'expression de Roland Barthes, les mots ouvrent la scène du corps. On pourrait dire de même que dans la mélodie, c'est la diction qui ouvre la scène du social.

L'acte d'énonciation que construit la mélodie provoque un système de représentation sociale et spatiale qui lui-même indexe un certain type de production, de “tenue”, d'attitude vocale, vestimentaire et gestuelle. Dans la mélodie, le corps neutralisé est le corps de l'acteur, puisque son impact limite, dérange celui de l'énonciation. Le corps chantant – corps-diction – a, quant à lui, toute liberté de s'exposer. Aussi ne faut-il pas croire que la neutralisation du corps soit un appauvrissement ou un refus de la mise en scène. Seulement, au-delà d'une hystérisation de la musique, de la littérature, ce que distille la mélodie, c'est une double mise en scène du corps “monumental”: corps physi-

que statique et inconscient dévoilé dans la vocalité, et corps-structure sociale.

Delsarte, dans ses *Préliminaires de la méthode philosophique du chant*, étudie les relations que la voix entretient avec la géographie spatio-sociale:

“Le Chant de salon.

Ici, le cadre peut-être minuscule; il faut des qualités spéciales, plus de finesse, de minutie, de diction et d’esprit. Les morceaux d’opéra y sont trop prétentieux, trop bruyants ou tout du moins trop sonores. L’auditoire entoure l’exécutant de très près; la simplicité, l’intérêt de la poésie suffisent. C’est de la musique intime. Le bon amateur fait souvent plus d’effet dans un salon qu’un artiste de théâtre, parce que sa voix moins forte ainsi que sa façon de chanter sont plus appropriées aux lieux. Garat, qui avait une voix relativement faible, était un remarquable, un incomparable chanteur de salon. Les chanteurs de théâtre, en général, n’aiment pas chanter dans les salons; us y sont gênés. N’étant pas soutenus par l’orchestre et ne pouvant développer leur voix, us sont comme paralysés et se sentent mal à l’aise.”⁶

Dans le salon, espace que choisit la mélodie pour espace de représentation et de cérémonie, le corps est “mesuré” dans sa voix et son corps: près du public, l’interprète n’a pas la place de déambuler; il ne peut non plus laisser libre cours à la libération de son organe. Proche – spatialement – de son public, l’interprète n’a en aucune manière le besoin de gesticuler: l’expressivité de son discours gestuel peut simplement passer par le regard (ce qui est perdu à l’opéra) et par les bras. Dans le salon, le corps – dans sa fonction principale qui est l’énonciation – est matériau d’une certaine forme de représentation théâtrale. Mais cette scène subit la fascination de la parole et s’abolit symboliquement (thèse soutenue d’ailleurs par Ar-

taud pour tout le théâtre classique): la théâtralité de la mélodie passe par une réduction des paramètres de la scène, de l’espace de représentation: phénoménologiquement, l’interprétation prend moins de place. La mélodie développe une pratique spécifique de l’espace, minimale; c’est moins une restriction par rapport à un autre espace (celui du théâtre ou de l’opéra) qu’une nouvelle mise en scène d’un geste statique, ou purement articulatoire. Sans doute faut-il voir ici une des raisons qui font que les articles critiques, compte-rendus de récitals de mélodie ne parlent jamais de la scénographie et de la rhétorique gestuelle de l’interprète.

Tenons de décrire l’espace symbolique délimité par l’acte d’énonciation dont se fait image la mélodie. Nous avons déjà vu que la mélodie ne développe pas d’emplois spécifiques au niveau des voix: elle ne se lit pas à travers un réseau psychologique comme l’opéra du XX^{ème} siècle. Elle ne développe pas non plus la notion d’emploi telle qu’elle nous est venue de la Commedia dell’Arte puis du théâtre classique. On ne trouve absolument aucune didascalie relevant de l’espace scénique: le corps de l’acteur dans sa totalité, dans son statisme, est un signe à part entière, qui signifie à la fois le centre opératoire de la déclamation (par sa seule présence), et l’ordre social de la représentation (miroir de la bourgeoisie dans son salon). Ce signe exclut donc les gestes particuliers, indexant une réaction à un stimulus précis, à un affect extérieur au poème. Dans la mélodie, le corps est une unité, c’est un ensemble qui est indécomposable, non fragmentaire, mais qui entre en relation spatiale avec d’autres corps (celui du pianiste). L’acte d’énonciation du chanteur doit donc être pris en compte avec le geste interprétatif co-référentiel qui naît entre les interprètes (reconnaissance d’un code pour les départs, pour la fin... avec la respiration, le regard, la main...), ainsi qu’avec le geste pianistique lui-même qu’il ne faut pas oublier, dans la mesure où il entre lui

aussi dans la pratique énonciatrice de la mélodie. Dans cette dernière, contrairement à la tragédie lyrique, pas de postures sursignifiantes du corps. Si, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles,

“le secret de peindre aux yeux par des gestes ce qu’ on peint aux oreilles et a l’esprit, doivent être regardés comme autant de degrés par ou on peut s’élever la perfection du Chant”,⁷

la mélodie occulte toute la rhétorique des gestes puisque la poésie à elle seule peut porter le discours, puisqu’il n’y a plus d’action que celle de l’énonciation qui est représentée par le corps en chant:

*“le langage corporel est donc parfaitement assume par le vers et il serait vain d’illustrer le texte d’autant plus qu’il s’agit d’un langage rituel de l’émotion “comme l’écrit Barthes. ‘ou encore’ L’acteur éloignera de son corps le trouble corporel.”*⁸

Ainsi pour les Histoires naturelles de Ravel serait-il insupportable de mimer tour à tour le paon ou la pintade allant pondre son oeuf à la campagne et de bâtir ainsi une véritable ménagerie. Le geste vient à l’encontre de la mélodie, que ce soit dans l’espace symbolique puisqu’il perturbe l’économie énonciatrice du poème, ou dans l’espace social, dans la mesure où, l’interprète, représentant de la bourgeoisie, ne peut se permettre une “gesticulation” considérée dans l’ordre théâtral et aussi social, comme attachée à un style et un genre “bas” et non “noble” (elle est le fait de l’histrien – au théâtre; des classes populaires – dans la société)⁹

Suivant l’héritage de la lyrique française du XVII^{ème} siècle, qui *“ne ‘dit’ pas directement ce que ressent l’individu en situation, mais représentant la situation en question, place l’individu à distance”*¹⁰, la diction de la mélodie lente d’enrayer l’immédiation entre le centre d’énonciation, l’interprète, et les récepteurs: elle l’enraye dans la mesure où elle tente de créer une reconnaissance

individuelle de la part de chaque auditeur vis-à-vis du discours qu’elle tient, c’est-à-dire dans une attitude critique d’un sujet face à sa culture et non une appréhension de groupe. Cette distance est contraire à celle que l’on rencontre à l’opéra, et tout particulièrement dans l’opéra wagnérien: la distance symbolique tient aussi dans les moyens instrumentaux et dans les formes — dans la temporalité, (dans la concision pour la mélodie)¹¹:

“roulé dans la vague océanique, le mélomane wagnérien sombre dans l’indifférencié, abolit les frontières distinguant le Moi de l’Autre: le public de concert est une foule en proie à une identification généralisée. (...)

*‘Dans un rêve immense
Au sein du monde
Aux espèces sans limites
Toi, Isolde
Tristan moi!
Moi, Isolde
Non plus d’Isolde!
Plus de Tristan!’*

*Plus aucun nom qui nous sépare.”*¹²

La mélodie marque la distinction (au sens social et mathématique): que ce soit dans le salon, ou encore dans une salle de récital, elle est représentation de la mesure apollinienne qui donne ses limites au principe d’individuation. Son rythme, son caractère cursif laissent place à la socialité: elle ne permet pas que se cristallise autour d’une voix ou du flux sonore orchestral l’émotion, la séduction amoureuse, la transe, où la démarcation entre le sujet et l’objet risque de s’effacer. Au contraire, elle donne toutes les marques de son appartenance à la socialité et se donne comme image du lien social: elle est entourée spatio-temporellement par la socialité (par les applaudissements dans les salles publiques, et par des commentaires de voisin à voisin; par des applaudissements, des commentaires faits à l’artiste et/ou ami, des changements de place: par toute une vie mondaine dans les salons). La mélodie est

une des formes que la socialité et la sociabilité offrent à la communication: un imaginaire qui, comme le définit Lacan, est le “lien social” même. Dans le cas présent, ce genre est le lien social de la bourgeoisie: les formes de mise en scène représentent un espace neutre dans le salon comme au récit: c’est l’espace symbolique du salon, lieu de rencontre, et de reconnaissance. Le lied est national, l’opéra est public¹³ la mélodie, elle, est “culturelle”.

Les moyens employés par la mélodie pour s’ancrer dans un ordre esthétique ne sont pas simplement physiques (voix, espace de représentation, cérémonial social...), mais aussi purement sémiotiques. La mélodie neutralise les pratiques corporelles et vocales telles qu’elles se présentaient socialement jusqu’ au XIX^e siècle avec l’opéra, la romance, la cantate, et l’oratorio; elle neutralise aussi la chaîne signifiante du discours, dans la mesure où elle court-circuite toute production qui viendrait sur-signifier le texte. Elle tend à empêcher “l’effet”, qui s’ajoute au signe:

“Ne pas souligner exagérément le cite repu et érotique de la chute finale. Ce qui est note musicalement suffit déjà.”¹⁴

“Pour l’interprétation du Bal, je redirai ce que j’ai tant de fois écrit au cours de ce Journal: le chanteur doit croire avant tout aux mots qu’il débite. Pas de réticences, pas de faux airs entendus, pas de clins d’oeil complices.”¹⁵

Le discours des mélodistes est clair sur ce sujet: l’énonciation du texte ne doit pas être troublée par une multiplication d’indices. Tous les compositeurs français, à travers leur idiosyncrasie et leur irréductibilité stylistique, se retrouvent sur ce point qui constitue sans aucun doute une des caractéristiques du genre et dont nous verrons bientôt qu’elle est indissociable de l’impact de la poésie de Leconte de Lisle. Chacun, à sa manière, refuse la sur-signifiante qui vien-

drait se superposer au discours mélodique: Poulenc refuse l’explication de texte qui souligne les intentions du texte et les fausse nécessairement, Fauré impose une rigueur métronomique empêchant les alanguissements des rubatos¹⁶ et se méfie des voix trop travaillées et fortes (très connotées symboliquement, et ayant tendance à trop se montrer):

“Fauré me parla de ses interprètes, des amateurs tels que Bagès, Mme Bardac, Mlle Girette, etc, qui, dit-il, rendent sa musique mieux que les artistes. ‘Les artistes veulent tout extérioriser: ils enlèvent à la musique son charme d’intimité’. Là-dessus, couplet très senti sur l’émotion musicale éprouvée en petit comité, entre trois ou quatre fidèles, autour d’un piano”¹⁷

L’action dramatique, l’affectation du discours sont encore choses à éviter pour Debussy et Reynaldo Hahn, puisqu’elles produisent des connotations qui voilent le texte. Cette neutralisation sémiotique de la mélodie se traduit dans les propos des compositeurs par le terme d’“objectivité” (Maurice Ravel)¹⁸, de “neutralité”¹⁹ (Reynaldo Hahn): le sens de la mélodie est dans les mots eux-mêmes

“La prosodie de Debussy n’est bonne que pour lui... Elle n’a eu aucune influence sur moi (...) Debussy nous a donné le goût de prendre de bons poèmes, il nous a donné le souci de l’éclairage exact de chaque mot et d’une chose très importante: le silence entre les mots, la place de la virgule dans une Mélodie.”²⁰

Erik Satie, quant à lui, dans une forme humoristique qui lui est propre, définit en quelques mots l’attitude que la mélodie tient vis-à-vis de son discours: en ce qui concerne la représentation, il met en garde contre une hystérisation de la musique française:

“Attention, un arbre ne se convulse pas parce qu’un personnage entre en scène”.²¹

L’interprète ne doit pas envelopper, afin d’émouvoir son public, le texte d’un tissu connotatif, d’une chaîne signifiante superposée, que cela soit par ses gestes, ou l’espace scénographique qu’il crée. Double mise en garde puisque Satie demande à l’interprète de ne pas essayer une chose absurde (la mise en acte d’un discours de séduction vers un objet, “l’arbre”), ainsi qu’à l’auditeur de ne pas se laisser prendre par l’aura, le pouvoir émotionnel que l’interprète voudrait lui faire subir. Contre la sur-signifiante, l’acte de séduction qui vient s’investir en parasite sur le texte poétique et musical, l’autour de Socrate, dans une de ses mélodies, La statue de bronze, met en évidence le discours mélodique en tant qu’acte d’énonciation d’un texte:

“...la statue qui va prononcer un grand mot: le moi”²²

La mélodie ne postule pas simplement une neutralisation de l’expressivité: elle refuse les indices (c’est-à-dire de gestes, sourires, clins d’œil, moue, accent, couleur vocale... autrement dit des signes supplémentaires) qui désorientent le texte vers une finalité régie par la connotation et l’explication. Ce qui signifie dans la mélodie, c’est la rencontre d’une voix et de la langue française en ce qu’un texte littéraire est – pour qu’ils s’éprouvent ensemble, c’est-à-dire la représentation d’un affect extrait non directement d’une pulsion personnelle, mais de la culture. Ce phénomène symbolique est celui qu’Adorno, dans sa Théorie esthétique, décrit – en d’autres termes – a propos de la poésie française contemporaine de la mélodie:

“Le sens d’un poème comme Clair de lune de Verlaine ne peut être tenu pour signifié; il dépasse cependant l’incomparable tonalité musicale des vers. ici, la sensualité est également intention; le bonheur et la tristesse qui

accompagnent le sens des qu’il plonge en lui-même et nie l’esprit en tant qu’ascèse continuent le contenu; idée impeccablement présentée d’une sensualité éloignée du sens qui constitue la sens. Cette caractéristique, centrale pour l’ensemble de l’art français de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, même pour celui de Debussy, recèle le potentiel du modernisme radical.”²³

Cette sensualité qui fait sens ne peut s’éprouver qu’individuellement, et toute stratégie de séduction de la part de l’interprète, on le comprend bien, vient détruire cette économie puisqu’elle fait intervenir sur la scène un nouvel objet. André Tuboeuf compare l’interprétation du lied à un service: le chanteur devant être capable d’être producteur de l’énonciation. Cela est juste, mais il ne faut pas oublier que le rôle de l’interprète est primordial: le sens passe par lui dans la mesure où il est le lieu actantiel où se forme la sensualité (c’est sa voix, ses inflexions, l’expression de son visage, de sa bouche, de ses yeux, qui confèrent la qualité spécifique à l’énonciation qui procure le plaisir, qui engendrent le sens du discours mélodique). Aussi comprend-on que la mélodie soit intimiste: car le sens qui naît d’elle ne peut être éprouvé qu’individuellement, par chacun des auditeurs (dans les relations que tisse son idiosyncrasie avec la langue, avec son imaginaire de la littérature, avec la voix de l’interprète, la voix de sa mère,...), mais aussi par l’interprète (dans les relations qu’il entretient avec la mélodie, dans son plaisir à se représenter comme interprète, dans son rôle d’énonciateur – qui est un rôle de séducteur déguisé).

L’artificialité du discours mélodique est le reflet de son refus de s’identifier à une valeur d’usage et d’emploi de la langue, autre que poétique. Elle se détache de toute pratique communicationnelle pour s’afficher dans le plaisir de son jeu, tout comme la poésie française de Théophile Gautier à Mallarmé. Mondaine, la mélodie l’est dans

la mesure où elle se rend précieuse à elle-même (aux compositeurs tout comme aux auditeurs et interprètes): inutile et étrangère à tout ce qui ne concerne pas sa stratégie engagée dans sa pratique poétique de la langue. Son discours n'est jamais directement – thématiquement – engagé dans le social où la politique (comme ont pu l'être la romance au temps de la Revolution, ou l'opéra – pensons à l'opéra de Verdi pendant l'occupation autrichienne de l'Italie), ni dans le religieux (comme la cantate ou l'oratorio...): la mélodie ne délivre pas de message qui ne puisse renvoyer à ses moyens, ses matériaux et à sa propre finalité de discours esthétique. Proche d'une stratégie de L'Art pour l'Art, la mélodie se donne comme seul objet de discours et évacue toute autre forme de valeur dans les textes littéraires dont elle se génère: son discours s'érige "par-delà le bien et le mal". Par là-même, elle s'inscrit radicalement dans les valeurs véhiculées à travers les représentations des artistes et de l'art, proposées dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} par les poètes et les musiciens français.

Vincent Vivès

"It is through literary choices that the mélodie française establishes itself as an esthetic discourse. The mélodie's engagement in French literature through the setting of poems to music is conducted by a precise aesthetics and brings out certain rules or type. We will question the mélodie française's specificity in a rhetoric point of view, that is in its formal and thematic choices, in the use it makes of fixed forms as the sonnet or the Malay pantoum..., the refrain forms, the alliterative tissue, the metaphors. The description of poetic 'material' chosen to be set to music by composers might throw light on the choice of purely musical means used in this type. We will see for instance a musical form, a

form aesthetics and an interpretation rhetoric."

N.B.

1. Charles Baudelaire, "Hymne à la beauté", in *Les Fleurs du Mal*.
2. Au concert, Le castor astral, 1992, p.23.
3. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, préface, Gamier Flammarion, 1966, p.45.
4. Charles Baudelaire, Théophile Gautier (1). in *L'Art Romantique*, Gamier Flammarion, Paris, 1968. p.246. Citons encore de ce même article: "Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs – qu'on me comprenne bien, – que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérité sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grace, l'irrésistible d'une chanson, enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir. Froide, dame, impassible, l'humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique.", *ibid*.
5. Jean Cocteau. *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, 1993, p.47.
6. Delsarte. in *Encyclopedic de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction de Lavignac, Ed, Delagrave, 1921, Paris, p.929.
7. Jean-Baptiste-Antoine Bérard, *L'Art du chant*. Paris. 1755, p. 155.
8. Pierre Chabert. "Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale", *Recherches poétiques II: le matériau*, Klincksieck esthétique, ouvrage collectif, 1976, p.308.
9. Cf. à ce propos Françoise Escal: "Le corps social de l'interprète". in IRASM, N-22, 1991 - 2, et Gilbert Rouget. *La musique et la transe*, Gallimard. "Tel". Pads 1990.
10. Evelyne Andréani, "Texte et musique ou les aventures du sens", *Analyse musicale*, N-9, p25.
11. Il existe des exceptions dans la mélodie. Il peut arriver que celle-ci emploie les mêmes moyens que l'opéra: c'est le cas pour une mélodie de Gounod "O ma lyre immortelle" qui est une transcription pour piano du célèbre air de Sapho.
12. Jean-Pierre Amaud, *Freud, Wittgenstein et la musique*, PUF 1990, pp.28-29.
13. Cf. André Tuboeuf, *Le Lied Allemand. Poètes et paysages*, F. Bourin, 1993, pp.240-241.
14. Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 17.
15. *Ibid*, p.35.
16. Louis Agueftant, "Rencontres avec Gabriel Fauré", *Etudes fauréennes*, Bulletin de l'Association des Amis de Gabriel Fauré, n-19. 1982, p.5.
17. "Le fait est que je me refuse simplement mais absolument à confondre la conscience de l'artiste, qui est une

chose, avec sa sincérité, qui en est une autre. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développions en nous le bon ouvrier. Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage. L'art, sans doute, a d'autres effets, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but." Maurice Ravel, "Quelques réflexions sur la musique", *Revue de musicologie*, 1956, p. 151.

18. Le secret de la bonne musique (dans le sens technique du mot), c'est une sorte de glaces qui doit tout recouvrir et qui, par sa neutralité transparente, relève les parties colorées et atténue l'outrance des teintes trop violentes." Reynaldo Hahn, *Journal d'un musicien*. p. 12. Ces propos qui concernent surtout l'instrumentation, sont en opposition avec ceux qui suivent, portant sur l'art du chant, où Reynaldo Hahn préconise une grande expressivité. Ils n'empêchent pas que son écriture mélodique, prosodique, syllabique, avec peu d'ambitus, ne donne pas de place aux effets: "Si l'on s'avisait aujourd'hui de chanter comme le faisait Thérèse, Mlle Duparc, Anne Judie, ou naguère Yvette Guilbert, Polisson ou M. Mayol, on passerait pour être 'province'. Ces artistes-là se conformaient à la pure, à la grande, à la charmante tradition française, en chantant la chanson comme Garat, sous le Directoire. chantait la romance, dont elle est la conséquence, ou, si vous préférez, le dérivé. Ils pensaient que l'art consistait à chanter avec des expressions différentes, à en détailler le texte et la musique, à en varier la diction, les nuances, les effets vocaux, comme on varie des jeux de physionomie d'après les sentiments et les idées qu'on exprimait." *L'Oreille aux guets*, p.248. Il semble que cet art "expressionniste", de l'aveu même du compositeur, ait passé pour anachronique par rapport à l'interprétation de la mélodie.

19. Francis Poulenc. "Influence de Debussy", R.T.F. 1962.

20. Erik Satie, cité par Evelyne Hurard-Viltard. *Le Groupe des Six*, Méridien Klincksieck, Paris 1988, p.179.

21. "La Statue de bronze", sur un poème de Leon Paul Fargue.

22. Adorno étudie les conditions d'émergence ou d'absence de l'expression de la subjectivité dans le discours symbolique musical allemand et russe: "On avait constaté depuis longtemps que la lyrique de Moussorgsky se distingue du lied allemand par l'absence d'un sujet poétique: chaque poème est envisagé comme les compositeurs d'opéras envisagent les 'airs', c'est-à-dire non pas à partir de l'unité de l'expression immédiate décomposition, mais de manière à éloigner et à objectiviser toute expression. L'artiste ne coïncide pas avec le sujet lyrique. Dans la Russie essentiellement prébourgeoise, la catégorie n'était pas aussi solidement ancrée que dans les pays occidentaux." Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris 1982. p.1 52. Il serait intéressant d'étudier les genres poético-musicaux de chaque nation européenne afin de savoir dans quelle mesure ils divergent de la mélodie française, et dans quelle mesure le traitement qu'ils font de la présence ou de l'absence du sujet est lié à leur culture. Si l'absence de sujet naît en Russie d'une absence du principe d'individuation, cette absence est en France le résultat d'une pratique aristocratique où l'individu est la norme, dans la mesure où de part son "nom" il est lui-même

inscrit dans un texte à valeur meta-linguistique (Proust sera le traducteur de cette poétique des noms de la noblesse). Il serait intéressant d'analyser en quoi la "mélodie" polonaise est proche de la mélodie française (sans doute parce qu'elle a connu une grande culture nobiliaire et parce qu'à travers les déboires historiques qu'elle connaît depuis la Renaissance, elle reconstruit son identité et sa souveraineté dans une sacralisation de sa langue et de sa littérature – ainsi le culte au poète romantique tel que Adam Mickiewicz).

23. W. Adorno, *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck 1974, p.203.