

# LA REVUE MUSICALE

DIX-NEUVIÈME ANNÉE    SEPTEMBRE-NOVEMBRE

NUMÉRO 186

## Défense de la poésie chantée

Même l'air des beaux chants inspirés dans les vers  
Est comme en un beau corps une belle âme infuse.

JODELLE

(*Chapitre en faveur d'Orlande,  
excellent musicien*).

La poésie doit-elle être chantée ? Ou, plus exactement : la musique a-t-elle droit d'entreprise sur la poésie (1) ? Question de prime abord oiseuse, en apparence résolue d'ailleurs par tant de chefs-d'œuvre — que nous songions aux polyphonies vocales de la Renaissance ou aux plus subtiles mélodies modernes — mais dont le principe n'en pose pas moins, entre musiciens et poètes, un problème sujet à discussion et à révision.

Si l'on consulte à cet égard les poètes eux-mêmes, on les trouve à peu près d'accord : à de très rares exceptions près — dont Ronsard (2) est sans

(1) Par poésie, nous entendons toujours, au cours de cet article, la poésie lyrique, à l'exclusion de la poésie épique, oratoire et surtout dramatique, qui réclamerait une autre étude.

(2) Et avec lui la majorité des poètes de la Pléiade, dont l'ardent appel à la musique n'était que l'aboutissement d'une tradition venue du moyen âge.

On a souvent prétendu que le mouvement symboliste avait, après une longue désaffection mutuelle, renoué cette tradition. A dire vrai, le propos dominant des poètes symbolistes, comme l'a dit M. Paul Valéry, fut de « reprendre à la musique leur bien ». Mais de ce qu'ils envisageaient une poésie avant tout « musicale », il ne s'ensuit pas qu'ils souhaitassent, pour leurs vers, la musique des autres... celle des musiciens. Il y eut plus interpénétration, imprégnation réciproque, que collaboration véritable. Un titre comme *Romances sans paroles* est loin d'être une invite : c'est plutôt un défi, et presque une défense. Et se souvient-on du mot de Maeterlinck,

doute la plus illustre — leur opinion est que la musique ne doit point se mêler de leurs affaires. On se souvient de l'aimable avertissement attribué à Victor Hugo : « Défense de déposer de la musique au long de cette poésie ». Mais cette déclaration n'a d'autre portée que celle d'un mouvement d'humeur, à supposer qu'il y faille ajouter foi, et leur principale objection a été formulée par Lamartine dans son *Cours familier de Littérature*, où il écrivit, en parlant du *Lac* : « Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. Néanmoins, j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie ».

Que la musique porte en elle son sentiment, nul ne songera à le contester. Cela est vrai non seulement depuis Beethoven ou Monteverde, mais depuis que l'homme a su donner à son cri une forme musicale. D'autre part, il n'est pas moins douteux que la vraie poésie soit avant tout, et presque uniquement d'ordre musical.

Mais on peut se demander si Lamartine, et si tous ceux qui appliquent ce mot de « musique » à la poésie ne commettent pas un certain abus de langage, et si cette expression, devenue courante, ne constitue point une première métaphore poétique.

Notons comme déjà ce mot de « mélodie », qu'emploie le poète, vient prêter à confusion. La mélodie, au sens musical du terme, est essentiellement une suite de sons différant par la hauteur et la durée. Or, il est évident que le vers ne devient mélodique qu'à la condition d'être articulé, déclamé, psalmodié. Ce qui est véritablement mélodique, c'est le langage, qu'il véhicule vers ou prose : Grétry, dans ses *Essais*, raconte comment il en convainquit un interlocuteur en mettant en musique le « bonjour » que celui-ci venait de lui adresser.

Et puis, qu'est-ce donc au juste, que cette « musique de la poésie » ? Est-ce un certain bonheur de rythme ? Est-ce le grelot de la rime ? Est-ce le jeu des allitérations et des assonances, cultivé depuis les Rhétoriciens sous le nom d'« harmonie imitative » ? Je songe évidemment à ces « serpents qui sifflent sur nos têtes » et à ces « touffes d'asphodèles » que les professeurs de lettres ne manquent point de proposer à l'émerveillement des candidats au baccalauréat. Mais il va de soi que l'harmonie imitative

---

après que Debussy lui eut demandé « la main » de Mélisande ? « Que pourra-t-il ajouter à « ma » musique ? », aurait-il dit. Nous sommes loin, on le voit, de ce vœu si confiant, de cette sorte de désir amoureux si souvent exprimé par Ronsard.

— en poésie comme en musique, dont elle est une ressource également connue — ne peut être qu'une superfétation passagère, et que si toute la vertu musicale des vers ne tenait qu'à de tels artifices, elle serait, il faut l'avouer, peu de chose. En réalité, ce qui est « musique » dans la poésie procède, à n'en pas douter, d'un art infiniment plus subtil et plus secret, qu'il soit l'effet d'un heureux don ou d'une patiente industrie. Mais reconnaissons encore une fois que nous ne l'appelons « musique » que parce que nous manquons d'un autre terme pour désigner cet harmonieux bruissement que font les vers : musique peut-être, mais non entièrement dégagée de la rumeur, musique faite, non point de sons vibrants et proprement musicaux, mais, comme dit l'abbé Brémond dans ses célèbres propositions sur la *Poésie pure*, « d'un peu d'air battu » — et peut-être de moins encore...

Car telle est la mystérieuse essence de cette « musique », que les personnes férues de poésie n'osent point décider elles-mêmes si les vers doivent être « dits » ou si leur destination véritable est une lecture silencieuse, une sorte de résonance intérieure, comme le croyait Guillaume de Schlegel. Et, tout récemment, M. André Spire ne nous proposait-il point cette dernière suggestion : le plaisir que nous procurent de beaux vers ne serait nullement auditif, mais *articulatoire* ? Dans ce plaisir, l'oreille aurait moins de part que la bouche, qui, nous affirme l'excellent poète, « palperait, goûterait, pèserait » pour ainsi dire les mots.

Cependant, pour la majorité des poètes, le vers doit aspirer à la vie sonore. M. Paul Valéry nous donne sur la question une opinion aussi autorisée que décisive : « Un poème, *comme un morceau de musique*, écrit-il, n'offre en soi qu'un texte qui n'est qu'une sorte de recette : le cuisinier qui l'exécute a un rôle essentiel. Parler d'un poème en soi, juger d'un poème en soi, cela n'a point de sens réel et précis. C'est parler d'une chose possible. Le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine ».

Or, si le poème ne vit que par la vertu de la voix, il n'est personne pour prétendre que le ton de la prose lui doive suffire : l'auteur d'*Eupalinos* persuade au contraire le « diséur » de vers de « *se fonder sur le chant, de se mettre dans l'état du chanteur, d'accommoder sa voix à la plénitude du son musical*, et de là redescendre jusqu'à l'état un peu moins vibrant qui convient aux vers ».

De telles propositions, si fines et sagaces, appellent toutefois quelques remarques. Ce qui peut surprendre, en effet, c'est que le poète — et singulièrement un poète comme M. Paul Valéry, dont l'art est le plus achevé,

le plus rigoureux, le plus définitif qui soit ; où tout est réduit à la plus fine équation, pesé, semble-t-il, avec des « balances en fil d'araignée », selon le joli mot de Villiers de l'Isle-Adam — accorde un crédit aussi large à l'interprète. Nos vieux musiciens, si évasifs en matière d'indications, nous paraissent mieux protégés — fût-ce par quelques chiffres jetés sous une basse — contre une trahison qui ne leur est cependant pas toujours épargnée. Car si les vers « portent en eux leur mélodie », les poètes eux-mêmes, dans l'état actuel de l'écriture — et ce n'est peut-être qu'une imperfection à laquelle on tentera quelque jour de remédier — n'ont aucun moyen de noter, d'indiquer, ni même de suggérer cette mélodie dans leurs vers. « Je suis persuadé, écrivait Gérard de Nerval, que tout poète ferait facilement la musique de ses vers, s'il avait quelque connaissance de la notation ». Enregistrons ce double aveu : le poète sous-entend pour ses vers une musique qu'il ne peut lui-même lui donner (1). Quant au « diseur » de vers, tel que le rêve le poète de *Charmes*, il devrait être doué d'une pénétration si subtile, d'un tel entendement poétique, d'un sens musical, psychologique et peut-être métaphysique tellement exceptionnels qu'à ce degré si désirable on ne saurait le concevoir en dehors du poète lui-même. Enfin — accordé même qu'un tel concours de miracles se produise — on peut contester que la diction des vers, fût-elle tout ce que souhaite M. Paul Valéry, accomplisse avec autant de bonheur que la vraie musique cette promesse de chant qu'on s'accorde à reconnaître en eux.

Il est certain qu'ici nous touchons au point le plus délicat du problème, musiciens et poètes étant, comme l'a finement noté M. Valéry, d'une « exquise irritabilité » pour tout ce qui touche à leur art. Et lorsqu'on aura fait ressortir tout ce que la parole peut envier au chant, avec son registre limité, ses faibles écarts d'intervalles, ses rythmes sommaires et sans diversité, on n'aura certes rien prouvé. M. Robert de Souza, dans son *Débat sur la poésie*, n'affirme-t-il pas que « pour une oreille vraiment fine, il y a plus de musique dans la mélodie parlée que dans la mélodie chantée » ? En dis-

(1) Un seul, à ma connaissance, s'y est essayé : Rollinat. Le résultat fut piteux, et montre bien la disparité des deux ordres de « musiques ».

On pourra m'opposer les exquises réussites de Debussy, de Ravel, de Maurice Delage, de Raoul Laparra, etc... Mais ce sont là des *musiciens* qui ne se sont faits poètes qu'exceptionnellement et dans le dessein précis d'effectuer par la suite la musique de leurs textes. Rollinat, au contraire, était avant tout *poète*. Et dans cet ordre d'idée, je ne connais pas d'autre expérience que la sienne. Il serait du reste intéressant de montrer (et cela n'infirmes point les propositions de cet article) que les musiciens qui se sont improvisés poètes ont été singulièrement plus heureux que les poètes qui se sont improvisés musiciens.

puter serait vain, puisque en cette affaire, chacun juge, semble-t-il, non d'une oreille plus ou moins fine, mais bien plutôt *différemment affinée*.

Ce que je voudrais seulement évoquer, c'est, en marge du débat esthétique, un état de choses qui, en l'occurrence, semble avoir force d'argument. Car enfin, si le poème, comme le dit M. Paul Valéry, n'est qu'une « écriture qui attend », on reconnaîtra que la musique a plus souvent et mieux comblé cette attente que la seule diction. Il est étrange, en effet, que les poèmes les plus fréquemment « dits » ou déclamés soient précisément au nombre de ceux que soutiennent principalement l'intérêt narratif ou l'effet oratoire. M. Paul Valéry lui-même, dont quelques vers chantent inoubliablement dans nos mémoires, est un auteur infiniment moins « récit » que Victor Hugo, Rostand ou M. Paul Géraudy, dont les mérites s'excluent assez nettement de la musicalité. Au rebours de Beaumarchais, qui prétendait que « ce qui ne vaut pas d'être dit, on le chante », il semble que nos professionnels de la diction portent plus volontiers leur choix sur ce qui ne mérite point d'être chanté.

On m'objectera sans doute que, pour l'œuvre d'art, l'expression publique n'est pas seule nécessaire, et que la plus souhaitable fin du poème est peut-être l'enchantement d'un lecteur solitaire. Mais ce dernier, précisément, fait ordinairement fi de toute traduction sonore. L'amour des vers est au contraire un amour muet, et la poésie, pour ses élus, est, comme la *Sainte* du vitrail mallarméen : une « musicienne du silence ».

Il est bien des façons, comme on voit, d'envisager l'expression finale de la poésie. Mais, en tout état de cause, si la « voix parlée », musicienne trop subtile, est son interprète d'élection, elle y a montré moins de vocation que les voix mélodieuses d'un Costeley ou d'un Fauré.

Une dernière remarque : il semble que les poètes, dans leur défiance à l'égard des musiciens, aient éprouvé une crainte parfaitement justifiée : celle de voir leur « musique » absorbée, anéantie, dévorée par l'autre. Tout ce qui est purement sonore dans le langage, en raison justement de cette subtilité, de cette précarité que nous évoquions plus haut, est en effet annihilé dans la traduction musicale. C'est, si l'on veut, l'effacement d'une phosphorescence par la lumière du jour. Et l'on comprend assez bien comment le poète, à cet égard, peut juger en quelque sorte « grossière » l'intervention de la musique.

Cependant, les musiciens, n'apportent-ils pas, en échange, une autre magie, tout aussi raffinée, tout aussi « prestigieuse » que les magies du verbe ? En un mot, ne croirait-on pas, à entendre les poètes — et je reviens ici sur le

mot employé par Lamartine — qu'ils ont toujours raisonné comme si la musique ne faisait que réaliser ou amplifier la « mélodie » enclose dans leurs vers ? Ils oublient trop souvent ce qui — dans la mélodie (1) moderne tout au moins — est somme toute l'essentiel : ce que nous désignons, encore une fois faute de mieux, par ce terme impropre et dérisoire d'*accompagnement*, c'est-à-dire, en réalité, l'atmosphère, le « climat sonore » donné au poème, enfin tout ce qui est du domaine harmonique : véritable *dimension nouvelle* ouvrant ses profondes avenues à l'imagination et au rêve. Ne pourrait-on dire, même, que si c'est dans le chant que se réalise la « musique de la poésie », c'est dans le commentaire instrumental que se manifeste la « poésie de la musique » ?

« La poésie et la musique, dit Lamartine, sont deux arts complets ». Sans doute, mais non pas entièrement distincts, puisque, de son propre aveu, elles participent l'une de l'autre. Et c'est peut-être cette double nature qui fait qu'au cours des âges elles se sont tour à tour approchées et repoussées, unies et désunies, éprises et déprises, mais sans parvenir jamais à séparer leurs destins.

RENÉ BERTHELOT.

---

(1) Ce mot lui-même est devenu bien inexact, et c'est plutôt celui d'« harmonie » qu'il lui faudrait substituer.

