

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Caricature de Beethoven. — Brahms au piano

<i>Le Sens du Lied</i>	CAMILLE MAUCLAIR.
<i>Les Fastes du Grand Opéra</i>	JEAN D'UDINE.
<i>Lettres inédites</i> (suite) de.....	GUILLAUME LEKEU.
<i>Les Grands Concerts</i>	JEAN D'UDINE.
<i>L'Art de la facture d'orgues et l'art de l'orgue</i>	B. G.
<i>Le Deuxième Congrès de la Société Internationale de musique</i>	J. ECORCHEVILLE.
<i>Echos et Nouvelles diverses. — La Vie Musicale en Russie.</i>	
<i>Nouveautés musicales.</i>	

Le Sens du Lied

Comment créer un vers propre au lied ? Cette question, je me la suis souvent posée depuis l'époque déjà lointaine où, mêlé au mouvement symboliste, mais surtout dominé par l'instinctif désir de réaliser un tel vers, je me cherchais, comme beaucoup, une expression et une rythmique individuelles, sans me croire obligé ni de rejeter les formes classiques, ni de m'y contraindre. « Pour moi, dit quelque part Edgar Poë, la poésie n'a pas été la distraction des heures vaines, ou une étude, mais une passion... » Je cite de mémoire, inexactement sans doute, mais l'idée m'est restée fidèle, et j'ai éprouvé que la recherche d'un rythme individuel ne serait qu'une amusette littéraire si elle ne coïncidait point aux plus sincères, profondes et émouvantes recherches qu'un jeune homme peut faire en soi-même. Se constituer un rythme, c'est ordonner ses états de conscience, c'est, selon une expression vulgaire qui prend ici un sens rare, « tracer sa ligne de conduite ». Dessiner cette ligne idéale, qui circonscrit l'âme, et non céder au désir puéril d'aligner des phrases rimées et de se déclarer vaniteusement « poète », s'expliquer sa conscience, trouver le fil rythmique grâce auquel on se guidera dans le labyrinthe de ses états émotifs, voilà le fait

poétique et le seul qui importe, n'écrivit-on pas un vers, si l'on parvient à disposer ses sentiments dans « l'état de poésie ». Et vouloir en venir là, le monde n'en sût-il jamais rien, voilà la passion, et la plus complexe, la plus absorbante, enivrante et redoutable des passions.

De toutes les « affaires personnelles » aucune, certes, ne l'est au point de la poésie. Rien de ce que firent les autres ne peut servir à qui l'entreprend, et il semble légitime qu'il s'affranchisse dès l'abord des formes qu'on lui propose, admirant de beaux exemples, mais ne reconnaissant nulles règles. Cette pensée, qui n'est en somme qu'une sensation élémentaire, me rendit, dès le début, absolument incompréhensible, l'objet même d'un débat sur la prosodie et la métrique, leur tradition, la défense ou la permission de s'en écarter. Le discernement de son rythme intérieur étant, pour chacun, la première condition d'accession à « l'état de poésie », c'est la plus libre des recherches, où autrui ne peut rien et où il faut tout tirer de soi-même. C'est donc avec une espèce de stupeur que j'admire encore aujourd'hui l'ingénuité des poètes et des esthéticiens qui s'interdisent ou se permettent les uns aux autres certaines *dérrogations* à des *règles* dans une affaire où l'individu est la commune mesure de tout. Et même ceux qui nient ces règles s'excusent de s'en écarter ou affirment que cela est devenu indispensable avec un air de révolte qui en reconnaît implicitement la puissance et l'autorité. Il n'y a pas à se rebeller contre rien ; et toute règle rythmique n'est que néant, chaque poète ayant son rythme à lui, ou n'étant pas un poète. Cependant j'ai été excédé au début de ma vie littéraire, dans un milieu de vers-libristes, par de violentes ou vétilleuses discussions sur le *droit* à une liberté sans laquelle il est impossible d'agir poétiquement ; et ces discussions me restent inintelligibles en ceci qu'elles avaient et ont encore trait à la protestation de ce *droit* contre un *interdit* que je ne sais où trouver, à moins qu'en une contrée inconnue siège un pape de la poésie dont les bulles gouvernent les chercheurs de rythmes.

De cet étonnement, quelques réflexions me sont nées que j'aimerais formuler ici. Elles m'ont conduit à la complète insouciance des édits hiérarchiques de la littérature traditionnelle, à une conception particulière du vers, à l'admiration sans bornes de la poésie populaire dont le trésor authentique a été amassé sans souci des règlements de la poésie régulière et officielle, à une distinction profonde entre ces deux poésies, et enfin à une étude du lied : c'est pourquoi je demande à la patience du lecteur le crédit de ces réflexions qui me ramèneront au titre de ce morceau.

Le vers est une parole rythmée plus intentionnellement que la prose, un langage non dialectif, mais émotif. On a pu se tromper et appeler poésie un discours religieux, un récit épique ou historique, une accentuation rythmique de l'éloquence ; mais la poésie est un chant syllabique, et un poème ne se conçoit que chanté. Le poème est dans le son des syllabes et non dans le sens grammatical du texte, sans

quoi il serait prosaïque. Le principe du rythme, qui détermine l'accentuation des sonorités syllabiques, est un principe physiologique : le battement du sang artériel, l'amplitude ou la constriction respiratoires selon l'émotion qui pousse à chanter, sont les impulsions naturelles du rythme.

Il s'ensuit que l'expression de *vers libre* est un pléonasme. Il y a le vers, ou alors on ne sait quelle prose rimée. Tout vrai vers est libre comme tout vrai individu. Chacun fait ce qu'il veut, et il n'y ni maréchaussée, ni académie pour empêcher chaque individu de sentir le rythme à sa façon. Il y a autant de vers libres que de poètes, mais pour le vers admis par les académiciens et les prosodistes il n'y a qu'un versificateur répété à des milliers d'exemplaires.

La conception d'un vers où les rythmes sont symétriquement invariants est absurde au point de vue vocal et émotionnel. Le vers alexandrin, qui n'est pas tombé du ciel et pour lequel le respect universellement peureux des littérateurs en vers est absolument inexplicable, peut être la forme la plus éloquente du discours rimé, mais, au point de vue musical et lyrique, sa valeur est celle d'une valse auprès d'une pièce de Schumann. Un beau poème peut d'ailleurs être écrit en vers alexandrins ou en vers dont la quantité reste régulière et soumise à un jeu régulier de rimes. Il arrive, en effet, que la nature de l'émotion à décrire entraîne une rythmique périodique : car on ne fait pas un poème, c'est lui qui s'engendre de par sa logique intime. Dans la courbe du rythme cardiaque, l'état du vers symétrique se présente tout comme l'état dissymétrique. En ce cas pourquoi ne pas mêler l'alexandrin à rimes aux vers assonancés et dissymétriques ? L'alexandrin traduit, lui aussi, un état de la sensibilité, un état où les contradictions du sentiment s'équivalent en intensité et créent un équilibre. Seulement, dès qu'il y a *rejet*, et qu'on éprouve le besoin de faire déborder la phrase sur l'alexandrin suivant, on a l'indication respiratoire de cesser d'aligner des vers réguliers. Un alexandrin de douze syllabes avec rejet de trois syllabes est simplement un vers de quinze syllabes. On ne peut pas plus supprimer l'alexandrin du répertoire prosodique que le nombre douze de la numération : mais le nombre douze n'a pas plus de valeur spécifique que tout autre, et il est inouï qu'on en soit encore à cette querelle.

L'œuvre néfaste de l'ingérence des professeurs de littérature a consisté dans cette discipline de la poésie, dans cette substitution du principe littéraire au principe musical, qui, depuis des siècles, a dévié la poésie dans l'éloquence et fait penser que la métaphore et la numération syllabique fixe étaient les signes de la poésie, alors qu'elle est *l'adjonction d'une signification musicale par soi à un choix de termes, cette musique et ce choix variant selon l'individu*. C'est à peine si quelques poètes. La Fontaine, Racine, Lamartine, Baudelaire et Verlaine (ceux-ci guidés par Heine et Poë), ont jusqu'à nous sauvé l'idée sacrée du chant poétique, opposée à l'énorme erreur de la

poésie-discours, narration, morceau d'éloquence, précepte ou transcription d'arts plastiques, qui égarait le public.

En face de cette poésie littéraire, servie par les illustres, ratifiée par le grand nombre, honorée du suffrage officiel, établie à un tel degré qu'elle semble partie intégrante de la langue et que ses pontifes excommunient quiconque ose la contester, en face de cette poésie dont le chant est un ronron, le peuple a prolongé avec une ténacité merveilleuse la tradition d'une poésie musicale véridique et conforme au vieux génie du vers, et cette poésie libre, polymorphe, polyrythmique, expression d'individualités souvent anonymes, c'est le lied.

Le lied a toujours existé. Il est la confidence elle-même, le cri rapide, la palpitation. Son apparente simplicité est le dernier mot de l'art comme elle en fut le premier. Sa noblesse est de plus vieille date que toutes les noblesses littéraires. « Quand Adam chantait, quand Eve filait, où donc était le gentilhomme ? » dit la ballade anglaise. « Quand il n'y avait pas de livres, quand il n'y avait pas de villes, où donc était la poésie ? » dirons-nous. Elle était dans le lied. Le lied était le perfectionnement rythmique du cri primitif. La plainte cadencée des haleurs nous montre le moment même où, du gémissement, de l'effort collectif, un lied va naître, et il n'est pas un vrai poète qui, en écoutant le chant des haleurs, n'y ait ajouté mentalement des paroles scandées. Tout lied est né d'un effort en suspens dans la nature. L'histoire de la poésie littéraire est celle des genres littéraires cultivés par la civilisation. L'histoire du lied est celle des émotions dont l'humanité a formulé la rythmique. L'histoire du lied est antique et infiniment préétablie sur l'histoire de la littérature. Son origine est théurgique, sa génération est spontanée et ubiquiste. Les pythies s'exprimaient en versets qui étaient des lieds. La Bible en est pleine. Il y a entre tous les lieds de toutes les nations des corrélations frappantes et mystérieuses, parce que le principe de leurs formations est unique et profondément naturel. Les quatrains d'Omar Khayyam sont des lieds : la poésie orientale et magique de l'israélite Henri Heine en a retrouvé non seulement la forme concise, le mélange d'humour et de violente effusion, mais l'esprit même. Lisez les vieux poèmes chinois : ils sont des lieds parfaits, leurs quelques mots suggèrent un monde de sensations indéfinies. Les admirables haïkaï du Japon ressemblent aux ariettes de Verlaine. La revue *les Lettres* en a publié récemment une longue série, perles égrenées d'un collier délicieux : il semblait qu'on rééditât les *Romances sans paroles*. Au reste, l'affinité des œuvres s'étend aux auteurs eux-mêmes. On sait la vie errante de Paul Verlaine, et les préceptes contenus dans son court poème, *Art Poétique*, où il a enclos en quelques strophes toute une esthétique future sur laquelle nous vivons déjà. C'est la même vie, ce sont les mêmes préceptes qu'on trouve en Bashô qui, au XVII^e siècle, fut le grand maître des haïkaï japonais. Entre Heine et Verlaine, les rapports sont grands : la *Bonne Chanson*, les *Romances sans paroles*, c'est la transposition de l'*Intermezzo* en

France. Mais qui ne découvrirait de surprenants rapports entre certains quatrains de Heine et de Verlaine, et la série des soléas espagnoles, lieds incomparables, merveilles de brièveté tragique ? Tous ces poèmes, depuis le lai médiéval jusqu'à la romance verlainienne, au tercet nippon, à la rubaiyat persane, à l'improvisation catalane, au soupir germanique, tous ces poèmes sont mûs par un génie spontané, polyrythmique, irrégulier ; leur cadence et leur sentiment coïncident, s'engendrent mutuellement, hors de tout précepte littéraire. Tous répondent à ces conditions de *brièveté dans l'intensité* qu'Edgar Poë a posées à toute œuvre émotive. Tous sont « de la musique avant toute chose » selon le vœu du pauvre Lélian, et les classifications de la prosodie traditionnelle, le jeu prévu des rimes, les nombres fixes, les licences, les rejets, les consonnes d'appui, les emplois licites ou illicites de l'e muet, les arrangements typographiques du sonnet, de la ballade, du rondel ou triolet sont pour leurs auteurs, comme pour Verlaine, des « bijoux d'un sou ». En face de la poésie, genre à formes fixes, cette immense série de lieds internationaux est vraiment et superbement l'écho de la région bénie dont parle Shelley :

« *Where music and moonlight and feeling
Are one... »*

C'est là, en effet, « où la musique et le clair de lune et le sentiment ne font qu'un », dans le lied : dans le lied si dédaigné par les poètes officiels qu'on admira Hugo, ce grandiloquent dont la poésie « intérieure » fut si faible, de condescendre à essayer du lied à la fin de sa vie : dans le lied que les musiciens n'osaient traiter, il y a trente ans, après Franz, après Schubert et Schumann ! Dans le lied auquel aboutit tout l'effort de la poésie symboliste récente, effort pour transposer dans la langue française, malgré les règles officielles du vers-discours si antimusical, quelques-unes des ressources vocales du vers libre anglais et allemand : dans le lied proposé aujourd'hui au labeur des plus grands musiciens et des plus grands poètes comme la forme la plus noble d'une poésie intime, confidentielle, essentielle, condensation des pensées les plus hautes comme des émotions les plus naïves du peuple.

Comment donc créer un vers propre au lied et, par extension, un vers de drame lyrique, car un drame lyrique est un lied étendu ? En consultant la musique, en se répétant à satiété que la poésie est un chant, un chant d'abord et avant tout ; qu'elle se crée à soi-même sa règle : que cette règle est uniquement le rythme, et que le rythme est uniquement la traduction d'un état de conscience par les phénomènes respiratoires de l'élocution, c'est-à-dire une manifestation individuelle dont la variabilité est incessante. Le premier principe d'un vers de lied, c'est d'inféoder toute préoccupation grammaticale et métaphorique, tout souci du style tel qu'on l'entend en prose, à une préoccupation de la musicalité des termes et de leur choix à cette fin.

La création d'un langage rythmique aussi ductile que possible doit être le but de tout poète écrivant des lieds. Peu importe qu'il « aille à la ligne » avec la plus capricieuse irrégularité, qu'il rime, assonance, ne rime aucunement, ou répète des sons dans l'intérieur d'un même vers alors qu'il le fera suivre d'un vers blanc. Peu importent les dispositions typographiques, la configuration visible de sa page, peu importe surtout le reproche d'avoir fait de la prose, qu'adressent à tel poète tous les versificateurs classiques pour qui le poème est un dispositif extérieur des mots. L'unique différence de la prose et du vers est dans l'insistance à faire prévaloir le son des mots sur leur sens, comme moyen d'impressionner, et dans la recherche des inflexions indéfinies, des réactions tonales de chaque mot sur les autres. L'homme ne transforme en vers les formes habituelles du langage que par la continuité de son *intention musicale*, et les éléments musicaux du langage, que cette intention condense et fait saillir, sont tout intérieurs. Ils ne dépendent nullement du fait d'aller à la ligne quand on a écrit douze syllabes, ou de replacer à chaque douzaine de syllabes, comme des dominos, des sons identiques appelés rimes. Le retour de ces sons ne crée aucunement un langage poétique si les combinaisons des onze autres syllabes n'ont pas été examinées en prévision du chant, et dans leurs réciprocity harmoniques. Le jour où Banville a écrit : « La rime est tout, on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime », il a formulé de la façon la plus saisissante, quoique bien malgré lui, la condamnation d'un vers qui sacrifie onze syllabes à la douzième et se réduit ainsi à un jeu absurde, le jeu d'aligner vingt-deux syllabes de prose et de les terminer par deux sons couplés. Quand la littérature des gens cultivés en arrive à une si étrange aberration, la poésie des simples s'avère autrement riche de logique !

Mais on ne se décrète pas un simple. A l'écrivain de lied qui ne naquit pas dans le peuple, le trésor du folk-lore reste un modèle merveilleux, mais inassimilable, et je ne le convie point à en écrire des pastiches, comme l'ont fait trop de poètes modernes. De même que Schubert et Schumann n'ont pas écrit des lieds populaires, mais des pièces très complexes dans le sentiment du folk-lore, des pièces que le peuple n'eût pu chanter sans piano ni études vocales, de même le lettré ne pourra tenter qu'une transposition adroite et savante de cet incomparable petit drame passionnel qui s'appelle le lied plébéien. Et son plus sûr guide dans l'élaboration d'un vers libre musical ne sera pas le texte des chansons populaires, mais l'audition de la musique de chambre. Le poète doit se mettre quotidiennement à l'école de la musique. Ecouter au point de vue rythmique les pièces de piano de Schumann, c'est, pour un poète, étudier les secrets de la variation incessante des rythmes et des accents tonaux ; c'est s'habituer à se défaire du préjugé des formes fixes en écoutant cet extraordinaire discours musical qui varie à chaque seconde et se nuance aussi fugacement que l'émotion : c'est essayer de donner au langage, autant que le permet la peu

flexible syntaxe, à l'aide de l'inversion, de l'ellipse, de l'assonance, son maximum de ductilité, pour arriver à le modeler étroitement sur le sentiment. La lecture des textes du folk-lore sera ensuite la meilleure des leçons relativement aux procédés de l'écriture, car cette langue du lied populaire est incroyablement riche en condensations expressives, elle semble écrite en maximes. Mais cette lecture ne servirait de rien sans l'audition musicale parallèle. Il faut des flots de musique pour délivrer un poète des fausses obligations de la poésie-littérature.

Ce n'est que par l'effet de cette longue familiarité avec la musique, après l'essai fréquent de noter en mots le sens qu'il croit trouver dans un morceau qu'on lui joue (et autant que possible aussi vite que l'instrument, de manière à réaliser de véritables gammes verbales), ce n'est que par l'effet d'une telle étude que l'écrivain de strophes lyriques arrivera un jour à formuler un état de conscience avec des mots, sans même penser qu'il existe des obligations prosodiques vraies ou fausses ; et il verra alors sur son papier des strophes libres dont le dispositif sera un graphique fidèle de sa pensée et non point une reproduction de modèles enseignés. Si son état de conscience s'est trouvé traduisible par une rythmique régulière, née d'un jeu régulier du mouvement du cœur, il n'y aura certes aucun mal à ce que, sur son feuillet, s'alignent des alexandrins ou tous autres vers de quantités symétriques : le cas peut se présenter. Celui qui écrit ces réflexions a fait de tels vers. Mais il ne les a pas faits exprès, c'est l'état de conscience qui les a voulus tels, et non pas le respect d'une convention et le désir de meurtrir la sensibilité sur le lit de Procuste de la prosodie.

Le sens du lied, c'est le sens de la liberté dans l'art poétique, qui n'est pas l'art littéraire (on ne le répétera jamais assez), mais un art autonome, limitrophe à la musique et au langage. On reconnaît un poète à ce qu'il a le sens du lied, c'est-à-dire *de la racine du sentiment*, dont le peuple est plus près que les lettrés qui en stylisent, géométrisent et déforment la fleur dans les herbiers des genres littéraires. Les écrivains en vers qui ont dédaigneusement considéré le lied comme une sorte d'ébauche curieusement naïve, une « poésie du pauvre » amusante mais incontestablement inférieure à leurs productions ordonnées, ces écrivains-là ont préféré la prolixité factice à la synthèse sincère, et méconnu la plus pure expression du génie des races. Considéré comme une curiosité, le folk-lore est en réalité le fonds classique et intangible des littératures nationales, dont la poésie codifiée est précisément, elle, une curiosité artificielle. « Enfin Malherbe vint... » est un cri de mort, et sa « juste cadence » a été une calamité séculaire dont le confus mouvement symboliste récent a osé à peine décréter les torts. Voyons dans le lied un moyen de salut, la pierre de touche du vrai poète, la référence à l'intime nature de cette transmutation du langage habituel qui s'appelle le vers, et qui doit être toujours un mystère individuel sous peine de n'être que l'application ingénieuse et stérile d'un procédé.

Camille MAUCLAIR.