

Cette dramatisation de la trame pianistique se retrouve encore marquée en fin de mélodie.

Parallèlement à l'écriture du piano, celle de la voix témoigne aussi d'inflexions dramatiques évidentes. Au fil du cycle – à partir de la neuvième pièce en particulier, *E le campane hanno suonato* –, la ligne mélodique creuse davantage ses intervalles, exploite un *ambitus* plus étendu, cherche les saillies – autant d'éléments que Rousseau, dans sa définition de la romance, aurait reniés. La dramatisation du discours est également manifeste par un champ dynamique davantage contrasté ou conçu en larges progressions.

La tom - - - ba, La tom - - - ba

*ff* *f*

**Più lento**

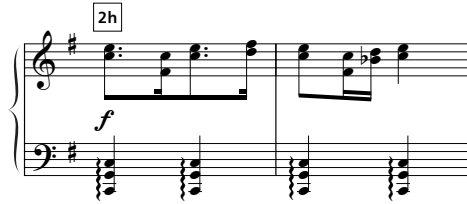
è for-se il ta-la-mo più bel - lo Da - to da Di - o!

*f* *dim.* *p*

**exemple 16**

Charles Gounod, *Biondina*, n° 10, *Ell'è malata*, mesures 59-66.

L'exemple musical ci-dessus, qui figure la dépression intense voulue sur le mot « tombe », illustre notre énoncé. Autre figuration encore, dans *E le campane hanno suonato*, où la montée en tension du discours, dans un long *crescendo*, crée des béances de plus en plus grandes dans les intervalles, étirant dans le même temps l'*ambitus* vocal. Les répétitions de fragments



### exemple 18

Gustave Charpentier, *Les Chevaux de bois*, motif du signal d'appel, forme 2h.

Avec les dernières pages de l'œuvre, épilogue du poème et de la musique, les motifs que l'on avait cru définir, cerner, se noient dans l'animation ambiante ; leurs références sémantiques s'effacent, il n'y a plus de cohérence dans leur organisation ou leur apparition : le brouhaha de la fête seul demeure, dans la confusion de son monde sonore qu'aucune histoire n'organise plus.

Dans cette mélodie, il ne fait aucun doute que Charpentier joue avec le système wagnérien des leitmotive. Il en joue mais ne tombe pas dans l'imitation. En effet, alors que de la musique de Wagner, on a pu dire qu'elle n'était que transition, chez Charpentier, elle demeure une juxtaposition spontanée d'effets sonores, comme pressée de toujours plus de vie et de mouvement. L'incohérence y est un plaisir, la liberté une règle. Et c'est non la structure ou l'élaboration formelles qui donnent à l'œuvre son unité dramatique, mais le mouvement qui l'emporte de sa première à sa dernière note.

Le foisonnement, la richesse des *Chevaux de bois*, n'auront plus leur équivalent. En 1894, puis en 1896, Charpentier met un point final à son travail sur la mélodie avec des pièces qui tiennent plus de la fresque musicale que de la mélodie. Elles sont d'ailleurs écrites pour orchestre, même si Gustave Charpentier les insère, dans une version pour piano, dans son recueil *Poèmes chantés*. La dernière d'entre elles, *Sérénade à Watteau*, hiératique, dans un style grand et simple, appartient à l'esthétique des pièces de plein air, avec une volonté de simplicité poussée à l'extrême. *La Veillée rouge* et *La Ronde des compagnons*, regroupées lors de leur création sous le titre *Impressions fausses*, appellent des remarques plus nuancées. Ce sont des pièces intéressantes entre autre parce qu'elles soulignent le sens

## De la surface aux profondeurs : la béance, l'angoisse de mort

Plusieurs auteurs ont insisté sur la spécificité du temps debussyste, « mystère de l'instant » [Jankélévitch, *Debussy*], « refus de l'ambivalence du temps, de la continuité qui lie dans l'existence humaine la naissance et la mort », « temps de l'instant, de l'éphémère », substitué « au temps du devenir romantique », « bons instants [...], remplis d'une sorte d'hyperactivité, d'une plénitude rare, d'un tourbillonnement de vie lumineuse » opposés aux « mauvais instants, ceux qui laissent transparaître les formes de désintégration du Moi et de l'angoisse de mort » [Imberty, *La Musique et l'Inconscient*, p. 407].

Debussy explore donc les temps et les tessitures extrêmes vécus comme facteurs de « désintégration du Moi<sup>15</sup> », les jaillissements lumineux, les « surgissements d'êtres bizarres et étranges », les moments de « peur panique et chaotique » [Imberty, *La Musique et l'Inconscient*, p. 408] comme les plongées dans les « eaux souterraines », « le gouffre et les eaux mortes » [Jankélévitch, *Debussy*] qu'approchent Pelléas et Golaud<sup>16</sup>.

Dans la première ariette, les basses des trois mouvements cadentiels donnent une profondeur à l'espace-temps musical. Dans les cadences des 1<sup>re</sup> et 4<sup>e</sup> sections, les basses de tessiture grave, écrites en quintes (*si-fa#* apparaissant mesure 1, *do#-sol#* mesure 24), trouvent leur résolution sur des basses isolées dans une tessiture grave extrême : le *mi*<sub>-1</sub>, mesure 9 et le *ré*  $\natural$ <sub>-1</sub>, mesures 34-35. L'énergie semble alors s'épuiser et ne jamais pouvoir renaître, particulièrement lorsque l'accord *ré*  $\natural$  5M (mesures 34-35) marque l'aboutissement du vers « Sous l'eau qui vire, le roulis sourd des cailloux ». De par sa situation dans les secteurs inférieurs du cycle des quintes (secteur [-4]), cet accord porte, plus que tout autre, une fonction d'affaissement, de chute de tension, d'atonie, de béance, renforcée par sa texture creuse (mesure 34) – un gouffre sépare la tierce *fa*  $\sharp$ <sub>2</sub> – *la*<sub>2</sub> du *ré*  $\natural$ <sub>-1</sub> – et sa prolongation en syncopes : le lyrisme précédemment exprimé s'y abolit, s'y anéantit.

15. Concept développé par Michel Imberty dans *Entendre la musique et les écritures du temps*. [Imberty, *Entendre*]

16. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 2, « Les souterrains du château ».

qui mar- che

sempre *p*

rall. poco a poco

*pp* *ppp*

exemple 18

Louis Vierne, *Recueillement*, mesures 61-70.

La présence d'une ligne vocale qui finit dans les aigus et d'un rythme qui s'étire unit les choix de Debussy et de Jean-Yves Malmasson pour la fin de *Recueillement*. Pourtant, chez le premier, la transparence apparaît comme un but ultime, comme si la nuit, porteuse de rêves suprêmes, permettait d'atteindre des univers lointains, alors que chez le second, ce monde lumineux et éloigné imprègne l'ensemble de la mélodie. De la même manière que le « long linceul traîn[e] à l'Orient », l'atmosphère semble errer à la fin de ces deux mélodies, tandis que Vierne choisit de ne pas suspendre le temps et de rester dans une douceur plus maternelle qu'onirique.

À l'issue de cette première étape de notre étude, il ressort que Debussy adapte le plus précisément la musique aux différentes images que véhicule le texte : les atmosphères, les espaces et les temporalités y sont beaucoup plus variées. Les mélodies de Vierne et de Jean-Yves Malmasson sembleraient d'esprit plus homogène : la première reste dans le ton de

## Chalupt en musique

Pour un musicien, pour un compositeur, à plus forte raison pour un passionné de mélodie française – et je ne dis rien du chercheur et de l'historien –, ce qui suscite la curiosité la plus vive, c'est l'étonnante quantité de musique écrite, en quelques décennies, sur des vers de René Chalupt. Il y a quelques années, je voulais organiser un « Hommage à Chalupt », comme j'ai organisé un « Hommage à Fargue », un concert-lecture alliant mélodies chantées et poèmes récités ; je parlais du plus simple, presque du plus connu, les pièces de Roussel, Auric, Satie, Milhaud, voire celles de Delage et Maxime Jacob, moins répandues, qu'un ami baryton chante à merveille. Quelques recherches, dès cette époque, ont vite doublé mon capital de départ. Aujourd'hui, j'ai recensé plus de 75 mélodies pour chant et piano, auxquelles il faut joindre une dizaine d'œuvres chorales, et même, la chose est rare, des pièces pour piano seul. Et j'imagine qu'en continuant à creuser, on pourrait encore augmenter la liste.

Toutes ces musiques sont réparties sur un demi-siècle à peu près, mais inégalement, on s'en doute. Dans une première décennie, de 1914 à 1921, on relève 25 mélodies pour chant et piano. Dans l'ordre chronologique : les trois *Interludes* de Georges Auric ; deux mélodies figurant dans le *Farizade au sourire de rose* de Roland-Manuel ; *Le Chapelier* d'Érik Satie ; les douze mélodies qui composent *Les Soirées de Pétrograde* de Darius Milhaud ; *Sarabande* et *Le Bachelier de Salamanque* qui forment l'opus 20 de Roussel ; l'*Hommage à Satie* mis en musique par Germaine Tailleferre, et toujours inédit, *semble-t-il* ; *De Ceylan*, de Louis Aubert ; et enfin cette curiosité, *Trois Poèmes de Chalupt* du Hollandais Alexander Voormolen. Ajoutons, pour clore la période, un quatuor vocal de Milhaud sur le poème *Le Brick* (second volet d'un diptyque commençant par *Éloge*, d'après Saint-John Perse).

La décennie suivante, en gros de 1924 à début 1934, est plus riche encore : 35 mélodies, 3 chœurs, et un recueil de 8 pièces de piano. Les mélodies sont, dans l'ordre : *Les Demoiselles d'Avignon*, de Delage ; *Vendredi XIII*, de Florent Schmitt, dans un cahier de trois mélodies où Chalupt partage la vedette avec René Kerdyk et Georges Jean-Aubry ; les huit mélodies de Maxime Jacob intitulées *Le dépôt est obligatoire* (le titre est de Chalupt, bien entendu) ; *Le Vivier*, de Durey, inédit ; deux mélodies sur trois d'un cahier d'un certain Robert de Nesle, sur lequel j'ai fort peu de lumières (et qui

morne désespérance d'une vie à laquelle les jours qui se succèdent n'apportent que tristesses et amères désillusions, tandis que l'alternance des rythmes pairs et impairs donne l'impression de battements de cœur irréguliers. C'est au piano qu'est confiée l'ultime expression de la douleur du poète, après que les paroles ont fait place à l'indicible : sur sa trame de palpitations inquiètes, le piano greffe un chant instrumental pathétique. On décèle déjà dans cette mélodie, écrite à l'âge de à peine dix-sept ans, une prédilection pour les climats poétiques tout à la fois intenses et secrets, pour les *tempi* lents propices au recueillement et aux confidences chuchotées.

Enesco choisit aussi un poète contemporain, à présent oublié, mais dont les activités furent nombreuses et importantes : il s'agit de Fernand Gregh (1873-1960). Collaborateur de la prestigieuse *Revue blanche* et de *La Revue de Paris*, il fréquente notamment Verlaine, Zola, José-Maria de Heredia, Henri de Régnier, et devient l'ami de Proust. En 1902, il publie le *Manifeste de l'humanisme*, s'opposant aux esthétiques parnassienne et symboliste pour défendre une poésie plus attentive aux valeurs humaines, où l'on décèle les influences de Victor Hugo et de Verlaine. Adolescent, Fernand Gregh avait obtenu un premier prix de français au Concours général, sur le sujet « La poésie ne défigure pas, elle transfigure » (tiré d'une phrase de Bersot). Il signerait plus tard deux livres sur l'art poétique : *Portrait de la poésie française au XIX<sup>e</sup> siècle* [Gregh, *Poésie française*] et *Portrait de la poésie moderne de Rimbaud à Valéry* [Gregh, *Poésie moderne*]. Proust apprécie sa « poésie ni matérialistement descriptive ni abstraitement raisonneuse mais qui, en tout, dégage, de la forme même, l'esprit individuel et transcendant qu'il y a en chaque chose, en chaque chose de la nature ou de l'homme<sup>1</sup> ». Enesco s'intéresse à ce poète sincère et sensible, à ses vers emplis d'émotion où le lyrisme intime se conjugue avec l'évocation vibrante de la nature. Il est aussi attiré par des textes dont les valeurs sonores et les cadences appellent irrésistiblement la musique : fils d'un compositeur qui avait fait ses études au Conservatoire de Paris avant de devenir lui-même professeur et d'épouser l'une de ses élèves, Fernand Gregh est élevé dans une atmosphère musicale, travaillant l'harmonie avec Henri Rabaud (son condisciple

1. Lettre de Marcel Proust à Fernand Gregh, 4 juin 1904. [Proust, *Correspondance*, p. 140 (lettre n° 76)]

nis, à Vul - cain mê - me, et j'en rou - gis:

**exemple 11**

Ennemond Trillat, *Pour une statue de Vénus*, mesures 3-6.

L'épître à la marquise de Gouvernet (la Livri), portant le titre *Les Tu et les Vous*<sup>38</sup>, permettrait une intéressante étude de cette osmose stylistique entre langage moderne, références à la tradition française ancienne et culture dix-huitiémiste approfondie, qui nous semble pouvoir être désignée comme l'une des caractéristiques de l'œuvre de Trillat mélodiste. La sensibilité du musicien, le conduisant à lire avec acuité les textes qu'il met en musique, s'y manifeste, nous semble-t-il, de façon particulièrement heureuse. Nous nous en tiendrons, pour conclure notre rapide examen, à une seule observation. De quoi s'agit-il dans cette épître ? Jouant en virtuose de l'alternance des apostrophes en « tu » et en « vous », Voltaire rappelle ses amours au souvenir de celle qui fut pour lui une maîtresse libre et insouciant au temps de son peu de fortune, et considère d'un œil ironique et désabusé les fastes de sa vie présente, dont un mariage huppé fut le prix. La pièce musicale s'ouvre sur les huit mesures d'une sorte de menuet, thème « à la manière de » d'apparence anodine (voir **exemple 12**) ; au-delà du clin d'œil malicieux et de la référence banale à un style, marquant tout naturellement l'origine et la nature du texte, c'est par sa couleur (tonalité de *sol* mineur, registre médium-grave) et ses contours que le thème attire l'attention, évoquant pour nous le sommet mélancolique du recueil des *Pièces de clavecin en concerts* de Jean-Philippe Rameau<sup>39</sup>, ce rondeau quasi funèbre intitulé *La Timide*.

38. Voir note 30.

39. Jean-Philippe Rameau, *La Timide*, troisième concert, *Pièces de clavecin en concerts*, Paris, Ballard, 1741.

## Un corpus à mi-chemin entre papiers personnels et documentation historique

Émile Baux, que nous présenterons plus loin, était critique musical au quotidien lyonnais *Le Nouvelliste*.

Il a collectionné, entre 1880 et 1917<sup>6</sup>, un ensemble monumental de programmes de concerts, à Lyon et dans d'autres villes où il séjourna, en France (Paris, Vichy, Marseille, Nice, Monaco, etc.) ou à l'étranger (Allemagne surtout, mais aussi, et c'est plus inattendu, l'Argentine).

Il a aussi généralement conservé, dans les mêmes classeurs, des coupures de presse, ses propres critiques et celles de ses confrères, des notes manuscrites, des programmes de théâtre, de corridas ou de revues de casino, des dessins de presse et de publicité, des invitations à des galas de charité ou à des réunions partisans.

Cet énorme amalgame de plusieurs milliers de pages, contenant parfois chacune plusieurs documents et dont nous n'avons pu lire qu'une petite partie, est représentatif à la fois du métier de critique, mais aussi des activités personnelles d'Émile Baux dans le domaine social et politique.

Il s'agit donc, en premier lieu, de la documentation d'un journaliste mélomane, dont – et c'est l'une des raisons de l'intérêt de cette collection – le concepteur semblait avoir une idée très large de sa propre fonction, plus proche d'une mission sociale d'informateur et d'arbitre du bon goût pour la bonne société, que d'une activité professionnelle au sens strict. Il n'est pas certain d'ailleurs que tous les programmes conservés aient concerné des spectacles auxquels Émile Baux assista. Il put tout aussi bien coller dans ces portefeuilles les programmes reçus par le journal, dans l'esprit d'une sorte de cabinet de curiosités, certes moins coûteux qu'une collection d'antiquités orientales<sup>7</sup>.

Ce sont donc les choix qu'exerce Émile Baux, du fait de sa position sociale, qui font l'intérêt de cette collection qui ne peut passer pour représen-

---

6. Ces dates sont données en supposant la cohérence chronologique interne des cartons et sous réserve d'un inventaire complet du fonds.

7. Cette question est fondamentale, mais nous ne pouvons arbitrer. Il semble que certaines manifestations, dont les cours de chant que nous étudions, aient été suivies personnellement par Émile Baux de manière régulière et que d'autres documents, appartenant à la partie moins « clanique » de la vie musicale, comme les concerts d'abonnés, proviennent des envois de presse.