

Patrick Burgan - Actes du Colloque International d'Angoulême « Le même et l'autre ».
(colloque sur la correspondance des arts), IUFM de Poitou-Charentes, octobre 2001, 260 p. -
Edition L'atelier des brisants, Mont-de-Marsan.

La relation poésie-musique ou le verbe comme moteur de l'idée musicale (Patrick Burgan)

Depuis que poésie et musique font chacune leur route et obéissent à des auteurs spécifiques, la polémique sur leur relation – notamment la prééminence de l'une sur l'autre – va bon train. Pourtant elles sont toutes deux maîtresses, mais tour à tour : le poème impose sa loi (sa forme, son rythme, son sens, ses couleurs...) ; la musique impose sa lecture et donne aux mots du poète le visage du compositeur.

Toutefois ces propos eux-mêmes sont déjà contestables, puisque l'on sait bien que les compositeurs ont une attitude toujours très personnelle dans la relation que leur musique entretient avec la poésie. Il ne faut donc chercher dans l'exposé qui va suivre que l'attitude singulière d'un musicien qui ne trouve jamais plus grand bonheur que dans le travail de métamorphose qui permet à son œuvre de naître lentement d'un texte littéraire.

A mon sens, le verbe est le moteur essentiel de l'idée musicale (parfois même pour une œuvre de musique pure) , tant sur le plan du matériau que sur les plans sonore, dramaturgique ou formel.

1. Matériau

Dans mon « *Sonnet pointu* », une petite chanson écrite dans le style du cabaret, l'auteur Edmond Haraucourt diminue progressivement le nombre de pieds (de l'alexandrin à la syllabe unique) pour évoquer l'accélération du plaisir amoureux : la construction rythmique s'inspire donc de ce phénomène et propose une métrique de plus en plus haletante.

Attitude plus subjective, toute la structure de mon « *Stabat Mater* » pour chœur est basée sur la cellule longue – longue – brève, cellule qui correspondait à ma propre perception des premiers mots de ce texte dans un début que je désirais glacial et immobile.

Mon opéra de chambre « *La source des images ou Narcisse exaucé* » est bien entendu entièrement construit sur des principes de miroir.

Anecdote bien révélatrice : après la création à Madrid de « *La puerta de la Luz* » pour 12 voix - œuvre écrite sur des poèmes très populaires de Garcia Lorca et Machado dans laquelle j'avais voulu évoquer les voix claires des chanteuses de flamenco sur un mode aux couleurs arabo-andalouses - une auditrice vint fièrement me confier avoir reconnu la citation d'une chanson gitane ... que je ne connaissais pas moi-même.

2. Son

Les idées purement sonores naissent presque toujours du texte lui-même.

Soit phonétiquement, par la sonorité du mot, comme le Tocando de la première pièce de « *La puerta de la Luz* » qui, accentué et répété à travers les 12 voix, fait véritablement entendre le galop des chevaux et le choc de leur sabots sur le « tambour de la plaine ».

Soit par le sens général du poème, comme dans le dernier des « *Soleils* » où le texte de Marc Blanchet évoque la lente chute des étoiles et se voit porté par les glissements chromatiques des voix de femmes qui semblent se fondre les unes dans les autres.

Les violes de Mallarmé jouées par des «séraphins en pleurs » sont accordées en quintes dans la plainte initiale du poème, puis deviennent des quartes – laissant ainsi place à une guitare de sérénade - lorsque « la fée au chapeau de clarté » renverse et illumine la situation (« *Apparition* » pour chœur).

Modes de jeux bruités (souples, rires, ...) et désarticulation du texte sont mis « en situation » dans les délires érotiques des « *Jeux de femmes* » pour soprano colorature et flûte

3. Dramaturgie

Élément essentiel que le caractère théâtral d'une œuvre musicale.

La prière initiale du ténor dans « *Audi coelum* » est lente, hésitante ; la réponse du ciel se fait douloureusement attendre, jusqu'au nom de Marie où l'éventail choral se déploie dans une couleur purement diatonique. Puis le chromatisme envahit peu à peu toute la matière avec l'intervention des pécheurs (« Omnes ») pour laisser place à l'action de grâces et aux vocalises des 2 anges-soprani tournoyant dans une atmosphère désincarnée.

Le premier mot du « *Lac* » de Lamartine est « Ainsi » ; ce mot sous-entend une réflexion déjà bien avancée. C'est pourquoi la voix de Soprano ne le prononcera qu'après une longue introduction instrumentale où le violoncelle soliste incarne la vraie voix du poète.

4. Forme

Elle peut être directement inspirée du poème comme dans la première pièce d'« *Apparitions* » où les trois «la femme » de la plume de Marc Blanchet induisent les trois élans qui charpentent l'ensemble.

Elle peut être guidée par une phase cruciale du texte. Ainsi dans « *La Béatrice* » de Baudelaire (toujours « *Apparitions* » pour chœur) la première partie musicale, assez brève et très violente, est consacrée au nuage des démons qui narguent le poète ; les parties suivantes utilisant les toutes dernières lignes du texte : il voit « la reine de son cœur » qui, lascive, se rit de lui au milieu de cette troupe obscène. La stupeur nécessite un développement particulier, conférant ainsi à la forme musicale un visage bien éloigné de l'original littéraire.

La symétrie inhérente à un poème ou un cycle de poèmes trouve souvent un écho très riche.

Dans « *Parallèlement* » Verlaine intitule un cycle de 6 poèmes « *Les Amies* » ; 6 sonnets, avec un détail inhabituel : le dernier est inversé (2 tercets, 2 quatrains). En lisant plus attentivement, j'ai cru déceler un miroir entre 1° et 6° poème : alors que celui-ci décrit le suicide de Sappho, celui-là nous présente deux jeunes filles sur un balcon qui pourrait bien assister à la scène tragique. La construction sera donc à l'avenant : la 6°pièce sera le reflet inversé de la 1° dans ce qui s'appellera désormais « *Jeux de femmes* ».

Pour conclure, je citerai deux exemples bien différents mais tous deux révélateurs de la puissance de suggestion d'un texte et du respect attentif que toujours je lui porte.

Dévoré du désir de mettre en musique « *A une passante* » de Baudelaire, mais incapable de mettre une seule note sur ces mots, tant la perfection littéraire me fascinait, je décidai d'en faire une paraphrase purement instrumentale : « *Un éclair...puis la nuit !* » pour 15 musiciens.

Pour répondre à une commande d'une œuvre de 3 minutes pour chœur, où le chef souhaitait une atmosphère frénétique et fulminante, je réalisai vite que je ne trouverais jamais de texte approprié. En effet les mots me dictent toujours la physionomie sonore et, dans ce cas, celle-ci était préétablie. Je n'ai donc pas utilisé de texte et ai articulé toutes les notes sur la syllabe « no » : l'étrangeté diabolique de ces « *Géhennes* » pour chœur n'en était que plus forte.