

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Ce que dépose la musique le long des vers de Hugo Décomposer / Recomposer : l'action du musicien sur le texte poétique

Hervé LACOMBE

Hugo a été particulièrement exploité par les musiciens. Que devient son texte quand il passe par le filtre de la forme musicale ? Comment des hommes de son temps, compositeurs, l'ont-ils interprété ? En tant que musicologue, j'ai choisi d'aborder la problématique proposée, « Hugo et la langue » (« langue » renvoyant à tout système de signes), en examinant le rapport établi par des compositeurs de mélodies entre les deux systèmes de signes que sont le texte poétique et la musique. Ma démarche sera comparatiste, dans le sens où elle prend comme point de départ un unique poème de Hugo, écrit le 18 juillet 1838, *Autre guitare (Les Rayons et les ombres, XXIII)* publié en 1840, et comme point d'arrivée, trois mises en musique de ce texte par trois compositeurs différents : Franz Liszt (1811-1886), Edouard Lalo (1823-1892), Georges Bizet (1838-1875). Liszt compose une première version de sa mélodie en 1842, qu'il revoie en 1849, Lalo l'intègre dans son recueil de mélodies op.17, entièrement consacré à des textes de Hugo et publié en 1856, Bizet la place dans ses *Feuilles d'album*, recueil publié en 1866.

Rappelons brièvement les processus esthétiques en jeu dans une mélodie. En mettant en musique un poème, le musicien fait plus que dire le texte ou que l'interpréter (au sens où un comédien le ferait) : il superpose à la langue littéraire, la langue musicale et tout à la fois fait du poème une fin et un moyen. Fin, puisque, au moins pour la période qui nous intéresse, il le déclame et vise à le faire entendre. Moyen, puisqu'il devient la base d'une construction sonore d'une tout autre nature. La simultanéité des deux objectifs esthétiques visés et des deux fonctions attribuées au texte confère à la mélodie une complexité toute particulière. Il y a certes *passage* d'un code dans un autre, de la poésie à la musique. Mais le processus ne s'arrête pas là, ce qui serait

le cas dans la musique à programme instrumentale, qui abandonnerait le texte premier, pour laisser, *in fine*, plein pouvoir à la musique. Nous ne sommes pas non plus dans une simple juxtaposition, telle qu'on peut la rencontrer dans un mélodrame associant texte lu et musique jouée. Dans le cadre d'une mélodie, il y a à la fois *passage* d'un code dans un autre et *permanence* des codes, avec tout le réseau d'interférences que cela suppose.

Un lecteur interprète ce qu'il lit, par son rythme notamment, mais aucun système de *signes indépendants* autre que celui du texte n'intervient, pas même la gestuelle et les intonations qui accompagnent la lecture. L'apport au texte dans le cas d'une mise en musique est tout autre. Non seulement on quitte le registre de la voix parlée, mais surtout la musique, par sa forme, son langage, son style et l'ensemble de ses moyens expressifs, compose un objet en soi, qui pourrait se passer du texte, en perdant quelque chose sans doute, mais en conservant un sens qui lui est propre : c'est l'*objet-musique*. Par ailleurs, elle agit sur le texte (et parfois plus qu'elle n'est agie par lui, si l'on ose dire), produisant un *texte-musique*. Ce n'est pas d'un simple contact qu'il s'agit, mais bien d'une prise de possession du texte premier par la musique, selon un processus de décomposition / recomposition.

Le terme « décomposer » ne désigne ici aucune dégradation, mais l'action inverse de celle de composer (c'est-à-dire de mettre ensemble). Décomposer un objet consiste bien à le diviser en ses éléments constituants, qui sont de divers ordres : versification, syntaxe, prosodie, vocabulaire, schéma formel, unités sémantiques, atmosphères poétiques, etc. L'analyse détaillée de tous ces constituants poétiques et de leur devenir musical pourrait occuper tout un livre, tant la matière est riche et complexe. Je m'attacherai ici presque exclusivement au problème de la forme. Le texte de Hugo choisi a cela de particulier qu'il va au devant de la logique formelle musicale en intégrant, du fait de sa structure de chanson, des éléments musicaux de symétrie et de répétition. Trois niveaux formels s'emboîtent, que le musicien pourra prendre en considération ou abandonner :

- le schéma général en trois quatrains, S1, S2, S3 ;
- la micro-forme dialoguée construite selon le modèle question / réponse (Ils / Elles) ;
- le système des rimes.

Tableau 1 : Imbrication des éléments formels dans le poème de Hugo

	Forme	Dialogue	Rimes
Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles.	S 1	A B	a b a b
Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles.	S 2	A B	a b a b
Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles.	S 3	A B	a b a b

Si ce dernier est peu ou pas exploité comme élément d'articulation musical, en revanche le dialogue et la composition en trois strophes sont diversement transmués en matière musicale comme nous le verrons.

Après les manipulations de démontage du texte viennent celles de remontage. Le compositeur recompose en interprétant, choisissant, ajoutant des éléments d'ordre littéraire et d'ordre musical. L'opération produite est inscrite dans une diachronie, selon une double action, – l'une répondant à un processus (démontage / remontage), l'autre à une modification d'essence (poétique puis musicale). Elle est aussi inscrite dans une synchronie : la mélodie énonce, décompose et recompose tout à la fois, le poème ; et la perception de l'auditeur est elle-même

sujette à suivre cette double action, en passant du texte à la musique et de la musique au texte, en suivant le traitement des vers et en remontant parfois de l'ordre musical imposé au texte (le *texte-musique*), à son ordre premier (le poème). Le phénomène est évident dans le cas de répétitions de mots ou de vers. Par l'effet quasi magique de la musique, qui impose son ordre au poème, ces manipulations ne donnent pas au texte-musique l'allure grotesque qu'il aurait (jusqu'à perdre son sens) s'il était simplement récité.

Examinons notre exemple. Et d'abord le titre, élément premier d'identité.

Tableau 2 : Évolution du titre du poème et de la mélodie

Hugo	Liszt	Lalo	Bizet
<i>Chanson venue par la fenêtre</i> (ms)	« Comment, disaient-ils »	« Comment disaient-ils » (éd. 1856)	<i>Guitare</i> (éd. 1866)
<i>Autre guitare</i> (éd. 1840)		<i>Guitare</i> , « comment disaient-ils » (éd. postérieure)	

Hugo pensait intituler son poème *Chanson venue par la fenêtre*, puis, le plaçant après *Guitare* (« Gastibelza, l'homme à la carabine... »), il choisit de le désigner simplement par le titre *Autre guitare*. « Autre » disparaît dans les mises en musique, puisqu'il ne suit aucune première guitare. Liszt et Lalo retiennent l'*incipit*-titre, « Comment disaient-ils ». Puis Lalo (ou son éditeur) dans une édition postérieure préfère associer titre et *incipit* : *Guitare*, « comment disaient-ils », tandis que Bizet s'en tient au simple *Guitare*, afin de marquer plus nettement le caractère d'espagnolade de sa composition.

Comparons le poème de Hugo aux trois textes-musique des mélodies.

Tableau 3 : Comparaison du poème et des textes-musiques

Hugo	Liszt	Lalo	Bizet
1 Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles.	Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, ramez , disaient-elles.	Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles. Ramez, disaient-elles.	Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Avec nos nacelles, Comment, disaient-ils, Avec vos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, ramez, ramez , disaient-elles.
2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles.	2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, dormez , disaient-elles.	2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles. Dormez, disaient-elles.	2 Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Oublier querelles, Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, dormez, dormez , disaient-elles.
3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles.	3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, aimez , disaient-elles. Ramez, dormez, aimez! disaient-elles, disaient-elles.	3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles. Aimez, disaient-elles.	3 Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Enchanter les belles Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, aimez, aimez , disaient-elles.

La décomposition / recomposition de l'ordre poétique est saisissante, avec, dans le cas de Bizet, un véritable effet de réécriture du poème¹. Toutes les transformations obéissent à la nécessité d'un ordre musical et confinent à l'aberration si on les projette telles quelles dans l'ordre poétique initial. La strophe du texte-musique de Bizet :

Tra, la, la, la, la, la,
 Comment, disaient-ils,
 Tra, la, la, la, la, la,
 Enchanter les belles
 Comment, disaient-ils,
 Enchanter les belles
 Sans philtres subtils ?
 — Aimez, aimez, aimez, disaient-elles.

perd le sens commun si elle est lue. Onomatopées, vocalisation, répétitions nombreuses : l'ordre poétique semble abdiquer pour laisser s'épanouir la voix. Dans la mélodie de Liszt, les petites répétitions de « ramez, dormez et aimez », n'ont d'autre but que de permettre la continuité mélodique en suivant la logique motivique de la composition. Les deux vers ajoutés à la fin, doivent « remplir » une section musicale conclusive. C'est, semble-t-il, la logique formelle de l'objet-musique qui commande ici une recomposition du texte, fort habile d'ailleurs, puisque Liszt synthétise les trois temps du poème, marqués par les trois actions désignées par les trois verbes : Ramez, dormez, aimez. Avec Lalo, les trois vers répétés sont la conséquence de la construction mélodique symétrique qui nécessite un second membre de phrase conclusif pour se clore.

Tentons maintenant une nouvelle lecture de ces trois mélodies, en considérant plus précisément les éléments formels musicaux. Liszt compose la partition la plus subtile musicalement. Il préserve la forme induite par le découpage du poème en S1, S2, S3. Voici ce qu'il fait de la strophe 1.

1. Le phénomène n'est pas exceptionnel, et Bizet va encore plus loin dans la manipulation du texte initial en écrivant sa plus belle mélodie, toujours sur un poème de Hugo, *Les Adieux de l'hôtesse arabe* (voir H. Lacombe, « Histoire d'une admiration : Bizet et Victor Hugo », dans André Guyaux et Sophie Marchal, *La vie romantique- Hommage à Loïc Chotard*, actes de colloque, 2-3 juin 2000, PUPS, 2003, p. 309-319.

Tableau 4 : Liszt. Recomposition musicale de la première strophe

Section musicale	Mesures	Tonalité	Forme discursive référentielle
Introduction pianistique installant la formule d'accompagnement typique	(1-4)	sol# min. peu affirmé	
A	(5-10)	<i>id.</i>	question de Ils
Conclusion pianistique	(11-13)	V de si	
Césure temporelle	(14)	silence	
B Formule d'accompagnement, puis voix greffée dessus, puis voix seule suspensive (avec point d'orgue)	(15-22)	péd. (V de si maj.)	réponse de Elles
Formule conclusive voix et piano	(23-24)	cad. parf. en sol# min	« narrateur »

La « forme discursive référentielle » désigne ce à quoi renvoie la section musicale concernée dans le discours poétique. On le voit, Liszt opère une véritable analyse du schéma formel poétique par le

traitement de la forme musicale. Chaque section délimite un champ discursif à trois locuteurs :

- Ils (correspondant à la question) ;
- Elles (correspondant à la réponse) ;
- le « narrateur », judicieusement réservé à la phase finale de la strophe, en guise de conclusion.

Remarquons que la cadence parfaite, signe de l'affirmation et de la conclusion en musique, est réservée à cette section, qui vient ponctuer la réponse. Afin d'articuler le passage d'un personnage à un autre, de ILS à ELLES, Liszt les sépare clairement par un silence (mesure 14). De plus, il les *identifie*, au sens fort, musicalement. « Ils » est caractérisé par une formule d'accompagnement inspiré de l'écriture guitaristique (« *staccato quasi chitarra* » indique le musicien au-dessus de la partie de piano). L'élément exotique n'est ici qu'un point de départ qui tout en plantant le décor permet d'individualiser le personnage masculin. Le même personnage est vocalement défini par une formulation mélodique proche du parler (Liszt précise justement « parlé » sur la partition).

En complète opposition, la partie B, dévolue au personnage ELLES, se déroule sous une formule d'accompagnement non plus staccato mais fluide, dans un tempo « un peu retenu » qui contraste avec l'accelerando qui achevait la section précédente. La voix n'est plus parlée mais au contraire legato, avec un saut d'octave (opposé aux petits intervalles de la déclamation propre à la partie A), et avec de grandes tenues, opposées à la rythmique découpée de A. Par ailleurs, ces tenues permettent de donner au seul mot de la section B (« ramez ») un espace temporel proche de celui de la section B, installant de la sorte un équilibre formel dans le dialogue. Liszt marque la fin de la section B par un point d'orgue suspensif, avec *decrecendo*, conduit sur la note tenue à la voix et privée du soutien pianistique, comme une sorte d'évaporation sonore. Puis intervient la formule conclusive que j'identifie au 3^e locuteur et qui se réduit musicalement à une pure cadence parfaite. Le compositeur a tenu à animer les deux personnages principaux et à placer en retrait le narrateur.

Liszt ne s'en est pas tenu à cette lecture, déjà subtile. Au lieu de reproduire exactement cette structure pour les deux strophes suivantes, il apporte à chacune des éléments de variante : tonalité, section écourtée, décalage Voix/instrument, modification de la ligne mélodique, enrichissement de la texture pianistique sont autant de moyens efficaces d'apporter une couleur spécifique à chaque strophe,

tout en conservant la reproduction d'une structure. Le compositeur traduit donc musicalement et simultanément, la dynamique narrative du poème (l'histoire qui nous est contée évolue) et la forme strophique choisie par Hugo.

La section finale (voir tableau 3) que Liszt compose dans son texte-musique, réalise la synthèse poétique et musicale. Tandis qu'il reprend les trois verbes « ramez, dormez, aimez », qui résument la trajectoire du poème, il juxtapose à la formule d'accompagnement tirée de A la formule vocale tirée de B.

Lalo aborde tout autrement la pièce, puisqu'il conserve une forme strophique pure et ne signale le dialogue que par un changement de nuances (*forte* puis *pianissimo*). Il préfère exprimer l'impression de continuité, qu'il réalise en créant de surcroît une symbiose entre piano et voix, unifiées par les mêmes éléments mélodiques.

La pièce de Bizet, enfin, se place dans une position intermédiaire, entre celles de Liszt et Lalo. Remarquons tout d'abord que l'élément mélodique qui intervient parfois au piano évite une répartition trop simpliste des rôles entre voix et instrument, mais sans rechercher l'effet d'osmose voix-piano de la mélodie de Lalo. Le découpage suivant permet de constater l'effet global recherché par Bizet. (Les mots ajoutés ou répétés par Bizet sont en caractère gras.)

Tableau 5 : Bizet. Éléments de construction musicale

Texte-musique	Motifs musicaux	Tonalités
1 Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Avec nos nacelles, Comment, disaient-ils, Avec vos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, ramez, ramez, disaient-elles.	a b a b' c d (lié à a) c' e f (lié à a)	do min. mib maj. do min. sib maj. VI° de sib mib maj. V de do/V de fa fa maj. vers do min.

<p>2</p> <p>Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Oublier querelles, Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, dormez, dormez, disaient-elles.</p>	<p><i>idem</i> S1</p>	<p><i>idem</i> S1</p>
<p>3</p> <p>Tra, la, la, la, la, la, Comment, disaient-ils, Tra, la, la, la, la, la, Enchanter les belles</p> <p>Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ?</p> <p>–Aimez, aimez, aimez, disaient-elles</p>	<p>a b a b'</p> <p>c d (lié à a) c'</p> <p>e f (lié à a)</p>	<p>do maj. mi min. do maj. si min.</p> <p>VI° de si mib maj. V de do/V de fa</p> <p>fa maj. vers do min. cadence parf. finale.</p>

Le dialogue est suggéré chez l'auteur de *Carmen* un peu plus nettement que chez Lalo, par des éléments de contraste. Mais les répétitions de « comment disaient-ils » et l'unification mélodique de toute la mélodie par l'élément vocalisé (absent chez Liszt et Lalo) donnent à penser qu'un seul personnage parle et qu'il nous narre une histoire, tandis que Liszt tendait à créer une micro dramaturgie. Enfin, chez Bizet, le conteur change de ton, au sens propre et figuré, quand il s'agit de conquête amoureuse : le début de la troisième strophe, qui demande comment « enchanter les belles », est éclairé par une modulation en do majeur, alors que le reste de la mélodie est dans le ton homonyme mineur. La fin de la strophe retrouve exactement la même musique que celle des deux strophes précédentes. Ramez, dormez, aimez. Tout cela n'est qu'un jeu.

Liszt compose une mélodie d'un grand raffinement qui, comme l'indique l'*incipit*-titre, se détourne du pittoresque pour produire une mise en scène nuancée de la structure à trois personnages et explorer

les subtilités formelles offertes par le poème. C'est une scène espagnole. Lalo hésite sur le titre. Il ne recherche ni la composition à plusieurs niveaux de Liszt, ni l'espagnolade que le titre seul de *Guitare* indiquerait. Il conserve cependant un élément de coloration rythmique hispanisant en intégrant subtilement à l'écriture pianistique une formule issue du boléro. On comprend qu'en combinant cet élément à la continuité mélodique de la structure et au ton sentimental qui imprègne toute la pièce, il ait voulu tirer du poème l'expression d'une Espagne romantique dominée par le lyrisme. Bizet ne choisit ni la scène poétique raffinée, ni l'effusion lyrique, mais, sans détour, la page exotique. La formule de boléro est dominante, la vocalisation permet à la voix de briller et ses inflexions ajoutent à la couleur locale.

La mélodie de Bizet marque à première vue, plus nettement que les autres, la domination de l'ordre musical sur l'ordre poétique et l'abandon à une certaine superficialité au détriment de la profondeur d'expression. Cependant, en ajoutant les formules populaires « tra, la, la », ne rejoint-il pas l'esprit d'une chanson venue par la fenêtre ? En accentuant par des vocalises et le rythme de boléro le jeu séduisant de l'espagnolade clairement identifié par le titre de *Guitare*, ne répond-il pas à l'objectif de divertissement pittoresque du poète ? En achevant abruptement sa mélodie, au lieu de concevoir, comme le font Liszt et Lalo, une section de conclusion, ne reproduit-il pas la vivacité de trait de cette miniature venue comme par un coup de vent à l'oreille du créateur ? Est-ce qu'en détruisant *la lettre* il n'accomplirait pas davantage *l'esprit* dans lequel Hugo a conçu sa pièce ?