

Bestiaire(s)

La joie d'Orphée

*Incertitude, ô mes délices,
Vous et moi nous nous en allons
Comme s'en vont les écrevisses
À reculons, à reculons...*

Car la soirée qui s'ouvre est, assurément, assujettie au signe de l'écrevisse – dont la constellation mouvante traverse (à reculons) le ciel de nos géographies intimes. Sous quel astre, si ce n'est celui-là, placer en effet le cortège protéiforme de ce beau récital ? C'est que le bestiaire qui nous occupe est des plus hétéroclites. Tout y passe, de la basse-cour paysanne à la faune des forêts, de l'étable voisine aux confins les moins accessibles, des insectes aux reptiles. Et puis, « les oiseaux du ciel, et les poissons de la mer¹ » - comme aux premiers jours de la Genèse.

Ce foisonnement aux atours disparates, rassemblé par Benoît Cap et Phillip Moll, nous le devons à l'art de huit compositeurs, de dix poètes, le tout en deux langues, sur plus de cent ans d'histoire musicale (de 1815 à 1960). Pas besoin d'être sujet au vertige pour perdre pied. Où trouver, dans ce processionnal hyperbolique, la lisibilité nécessaire ?

Bien sûr, un thème commun lie ces moments musicaux en une gerbe cohérente : leurs textes, nous l'avons dit, parlent d'animaux. Mais ce procédé ne serait-il pas l'aveu à peine voilé d'un échec ? Comment ne pas le soupçonner : animés d'un appétit pléthorique, se dit-on, les artistes n'auraient-ils pas usé d'un prétexte thématique pour réunir, le temps d'une soirée, tout ce qui suscitait leur intérêt, sans ordre ni méthode ? Et de plus, à bien y songer, à quoi servent, pour nos vies, les ombres – furtives – de ces bêtes sonores ? La tentation est forte, décidément, de ne voir dans l'exercice de ce récital qu'un jeu de l'esprit, érudit certes, mais futile – et désordonné.

Ce soupçon inaugural, nous n'aurions osé le formuler si André Breton, avant nous, n'en avait déjà pressenti la possibilité. Le « pape du Surréalisme », en effet, dans un article publié dans la revue genevoise *L'Éventail*, avait en 1918 sévèrement critiqué *Le Bestiaire* d'Apollinaire – source d'une partie de la musique ici retenue - le taxant de pur « divertissement ». Bien loin de la mission existentielle d'une poésie pourvoyeuse de vie, Breton voyait dans ce *Cortège d'Orphée* un badinage intellectuel, éloignant son lecteur de la visée transformatrice de l'art véritable, lequel va toujours nu, « rédui[t] à sa plus simple expression, qui est l'amour² ».

Or, nous le pressentons, le bestiaire musical ici proposé n'est pas qu'un moment de plaisir vain. Certes, difficile de nier qu'une dimension divertissante le traverse – mais si Breton, en

1 La Bible, Ge 1, 28 : « Soyez féconds, multipliez-vous [...] soyez les maîtres des poissons de la mer, des oiseaux du ciel, et de tous les animaux qui vont et viennent sur la terre ».
(Traduction liturgique de la Bible, <https://www.aelf.org/search/Gn/2>)

2 André Breton, « Poisson soluble », 7, in *Œuvres complètes*, volume I, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 359 : « nous réduirons l'art à sa plus simple expression, qui est l'amour ».

Ceci est la page 1 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à
contact@liedetmelodie.org



moraliste, boude les plaisirs trop faciles, nous nous montrons moins rudes que lui. Il convient de reconnaître le caractère plaisant de la manœuvre, et peut-être, commencerons-nous par là. Ce défilé animalier est source de joie. Joie pour l'oreille, bien sûr, joie pour l'esprit, et pour le cœur ; la musique en est belle et, du fait de la chronologie couverte, toujours diverse. Une heureuse *varietas* empêche l'ennui et tient l'auditeur en alerte. Les bêtes se succèdent, comme autant de petites vignettes contrastées, témoignant avec gourmandise de la diversité du réel. On en sort émerveillé et ravi, les sens en éveil.

Si cette jouissance est déjà, en soi, une réussite, ce récital va plus loin. Les pièces présentées s'organisent au gré d'une dramaturgie subtile dont les tenants et aboutissants, malicieusement, ne se révèlent qu'à la fin. L'on commence, de toute évidence, par le passage d'animaux divers et variés, comme échappés d'une ménagerie poétique : la truite de Schubert, les poissons de Saint Antoine de Mahler, le terrible chien de Schönberg... Et puis, soudain, ces personnages épars se rassemblent : les *Histoires naturelles* de Ravel offrent une première clef de compréhension, que le double *Bestiaire* (Durey et Poulenc) viendra parfaire.

Nous tirerons, donc, pour décrire ce concert, un double fil : celui des textes choisis par les différents compositeurs, et celui de la temporalité des œuvres. Car le récital suit un déroulement chronologique. De Schubert à Poulenc, les pièces se succèdent dans leur ordre de création, mimant ainsi – sous une forme accélérée et fortement synthétique – l'histoire du genre.

Première partie : de Schubert à Busoni (lieder du XIXe siècle)

Tout commence par une sélection d'œuvres de Franz Schubert (1797 – 1828), considéré – à juste titre – comme l'un des pères fondateurs du lied. La thématique animalière justifie le choix des pièces et assure à l'ensemble une unité textuelle. Au gré des lieder, défilent rats, truite ou pigeon voyageur, compagnons ou miroirs de l'humanité.

Sur le plan musical, Schubert fait du lied le prolongement fantasmatique de la chanson populaire, dont il conserve certains éléments : structure strophique – induite par la facture des textes – simplicité apparente et, surtout, évidence mélodique. Les couplets schubertiens s'impriment volontiers dans les mémoires : leur ambitus, souvent situé autour d'un médium, en fait la musique « de tout le monde » et l'accessibilité de leurs lignes autorisent même des voix non lyriques à se les approprier aisément. Immédiats, ils procèdent de ce goût de la première génération romantique allemande pour l'art populaire. Les *Kinder- und Haus-Märchen* des frères Grimm en sont les exacts contemporains (deux tomes, édités en 1812 et 1815) et le grand recueil d'Arnim et Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, les précède de peu (trois volumes, entre 1805 et 1808).

Avec l'évolution romantique, les phrases prennent de l'ampleur, la voix se fait plus lyrique, demandant un effort plus intense à un interprète s'éloignant irrémédiablement du « chanteur domestique » dont la présence était encore palpable chez Schubert. L'ambitus s'élargit, les nuances se développent, allant volontiers interroger les limites de la vocalité (*pianissimi* proches du murmure, *fortissimi* véhéments). Le piano se distingue également, investissant peu à peu les extrêmes du clavier, se distanciant parfois du chanteur. L'harmonie s'enrichit et prend avec les années une importance expressive accrue.

Ces changements sont, déjà, remarquablement audibles dans les pièces de Mahler (1860 – 1911). Ils s'incarnent toutefois particulièrement dans le menaçant *Warnung* qu'un jeune

Ceci est la page 2 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à
contact@liedetmelodie.org

