

Récital *The Past and the Future*

Présentation du récital par Marie Favre, musicologue.
Association Lied et Mélodie, Palais de l'Athénée, Genève.

Todd Boyce, baryton
Sonja Lohmiller, piano

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

De vacillants et momentanés vitraux : la musique n'en suscite-t-elle pas, elle aussi, dont les couleurs sonores irisées et mouvantes distraient du malheur et ont pour vocation de consoler ? Une soirée de lied ou de mélodie, particulièrement, ne ressemble-t-elle pas étrangement – du fait de la succession inévitable induite par la brièveté du genre – à la lanterne magique mentionnée par Proust, dès les premières pages de la *Recherche* ? Cet instrument de l'enfance, enchanteur autant que mélancolique, deviendra d'ailleurs pour l'écrivain comme le prototype d'un rapport au récit, à la beauté – puis au temps lui-même, enfin « retrouvé » après près de mille pages... Dans la petite chambre où tournent les images, le temps est fragmenté, et pourtant un. La vie quotidienne rejoint le passé de la légende ; et, patiemment, mûrit déjà l'âge adulte : *The Past and the Future*. Tout est là.

Ce soir, les images sonores dansent autour de nous, dans cette chambre où nous nous tenons. Et quel foisonnement ! Cinq compositeurs, six poètes, trois langues, et plus d'un siècle de musique, courant de 1890 à 2022 – le tout précipité en une multitude de courts fragments musicaux, que leur mise en relation transforme en une chatoyante lanterne magique. Il est essentiel, aux portes d'un récital au programme si fertile, de rendre grâce à cette *varietas*, et d'en souligner l'originalité : les auditeurs traverseront des esthétiques contrastées et seront confrontés à des réalités sonores parfois très éloignées les unes des autres. En effet, passer de la généreuse ampleur post-romantique des *Lieder eines fahrrenden Gesellen* à la sobriété parfois radicale de Britten, c'est vivre une expérience déroutante...

Toutefois, si cette stimulante diversité se doit d'être saluée, il convient également – et ce sera l'objet principal de cette brève intervention - d'envisager quelques aspects permettant de nouer ces œuvres en un bouquet cohérent. Après tout, les images disparates de la lanterne magique ont pour mission de conter une histoire unifiée. Nous proposons deux axes à cette réflexion :

- Le premier consiste en une attitude singulière des compositeurs présentés ce soir, lesquels incorporent spectaculairement la matière poétique, au point de s'effacer devant elle, via des choix formels puissamment expressifs ;

Ceci est la page 1 du document.

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



- Le second se déploie dans une parenté thématique unissant toutes les pièces, autour de la question de l'innocence et de sa perte.

1. Des formes ambiguës

A deux exceptions près – Poulenc et Mahler, nous y reviendrons – les compositeurs de ce jour ont tous fait le choix, dans les œuvres ici retenues, de s'intéresser à des poètes de premier plan que plusieurs décennies – voire plusieurs siècles – séparent pourtant de leur quotidien. Le cas le plus extrême est bien sûr celui de Maurice Ravel, musicien du premier XX^e siècle mettant en musique Clément Marot ; mais on observe que plus d'un siècle sépare également Benjamin Britten de William Blake, et plusieurs décades Jules Supervielle de Guy-François Leuenberger.

Loin de l'immédiateté née de la contemporanéité – et ce que cela induirait de potentielle parenté esthétique, de sensibilité partagée – la convocation du passé littéraire induit une fructueuse distance. Le musicien choisit, en toute liberté, parmi la vaste production existante, une voix lui parlant dont il se fait dès lors le traducteur. Cette béance temporelle, les compositeurs – loin de vouloir la gommer – l'accusent en valorisant de manière étonnamment visible et démonstrative les textes retenus et leurs auteurs. A l'inverse d'une partie des artistes romantiques qui, à partir d'une parole poétique donnée, élaborent une œuvre qui affirme son indépendance vis-à-vis de la source première, les cycles ici présents clament haut et fort leur dette à l'égard des poèmes originels et de leurs auteurs, jusqu'à les incorporer à leur identité propre.

Ainsi, les formes poétiques – épigrammes, proverbes – deviennent les intitulés des mélodies basées sur elles. De même, les noms des poètes font partie intégrante des titres : le cycle de Britten est en ce sens emblématique, *Songs and Proverbs of William Blake* ; mais les *Épigrammes de Clément Marot* de Ravel ou les *Trois poèmes de Supervielle* de Leuenberger font de même. La mélodie de Ravel isolée, *Ronsard à son âme*, voit elle aussi le nom de son poète figurer dans son titre. C'est comme si la musique faisait sienne la poésie au point de « jouer à lui ressembler » : les épigrammes de Clément Marot sont soudain l'œuvre de Ravel ; les poèmes de Supervielle, de Guy-François Leuenberger. Et déjà, le vitrail vacille...

Cette assimilation du poème et de son auteur par le musical est d'autant plus impressionnante que l'essentiel des textes se révèle profondément opposé à la fluidité régulière comme à la généreuse simplicité généralement associées à la musicalité poétique. Il s'agit d'une poésie savante, résolument vouée au papier. Le vocabulaire y est dense et complexe, serti de mots rares. Supervielle est en ce sens caractéristique : « ardre », « paroare », « rollier », « calandre »... Loin de se faire oublier derrière une apparence de naturel, la langue est ostensiblement présente.

La musique, à l'inverse, cherche, elle – par des procédés paradoxalement fondamentalement très musicaux – à se faire presque oublier. La prosodie de Britten est ainsi souvent anti lyrique, retenue, dans des ambitus restreints ; les phrases de Leuenberger, bien que très larges, sont souvent syllabiques, comportant peu de vocalises. Ravel fait du piano accompagnant son *Ronsard* un élément d'une rare sobriété, des quintes vides constituant l'essentiel de la partition. Le chanteur se fait diseur, dans tous ces cas – et l'on en viendrait presque à oublier qu'il chante...

Ceci est la page 2 du document.

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

