

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 8 (1947)

Heft: 7-8

Artikel: Poètes et musiciens

Autor: Desjoyfaux, Noël

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955779>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Poètes et musiciens

Le différend, courtois d'ailleurs, qui oppose encore de nombreux poètes aux musiciens, est ancien. Sans remonter à la querelle des Gluckistes et des Piccinistes que domina, bien que voilé, le côté littéraire, on voit au siècle dernier, et même de nos jours, cette controverse rebondir à l'occasion d'une oeuvre nouvelle, opéra, drame lyrique ou mélodie.

Au cours d'une réunion d'artistes où l'on parlait de musique, Leconte de Liste déclara un jour: «Trop de compositeurs connaissent mal l'importance de nos formes poétiques et maltraitent la langue française». Et Léon Dierx ajouta plus tard: «leurs harmonies détruisent la musique de nos vers qui se suffit à elle-même». Voilà donc des griefs articulés par deux éminents représentants de la poésie, cette collaboratrice de toute oeuvre chantée. Certaines raisons expliquent ces critiques, mais, fondées en partie, elles ne sont pas toutes imputables aux seuls compositeurs qui peuvent leur trouver des excuses ou, tout au moins, des circonstances atténuantes.

Dans le passé lointain, d'abord. Dans le plain-chant qui, avec les «bardits» bretons, fut probablement la première révélation de la musique aux Gaulois. Peu à peu, à une époque impossible à déterminer, le chant liturgique passa, avec des déformations inévitables, de l'église dans les campagnes, et c'est ainsi que naquit notre chant populaire, notre folk-lore, puisqu'il faut employer — pourquoi? — le nom anglais qui ne fait que le traduire. Ce furent, au début, de lentes mélopées de chant uniquement. Plus tard seulement, des paroles, souvent en dialectes locaux, vinrent se placer, tant bien que mal, sur les chants primitifs imprégnés, pour la plupart, de modes grégoriens. Et les bergers, dans la solitude des pacages d'été, chantèrent alors leurs joies ou leurs peines. Telle cette admirable cantilène que répétaient encore, il y a peu d'années, les échos de nos montagnes d'Auvergne, et dont voici les naïves paroles:

Adieu, mon beau pays d'amour;

Adieu, je te quitte sans retour.

Je m'en vais loin, bien loin vers les plaines,

Pour y mieux cacher mes peines.

Je m'en vais loin, bien loin, je pars pour toujours.

Adieu, ma mère, adieu, mes amours.

C'est donc avec ces plaintes de plein vent, aux paroles mal adaptées, que naît le désaccord du chant et du verbe. Mais, de plus, il existe entre

la musique et la poésie une différence essentielle que rien ne pourra faire disparaître entièrement: il est seulement possible d'en réduire les inconvénients. La voici.

La langue française, à l'encontre des grands idiomes classiques, le grec et le latin, ne possède pas de syllabes longues et brèves: dans notre métrique, tous les pieds ont la même valeur. Le français n'a pas, non plus comme l'allemand ou l'italien, de syllabes plus accentuées qui influent sur la diction parlée, et à plus forte raison, musicale. Pourtant, que d'intonations, que de nuances impondérables peuvent donner à nos poésies une souplesse, un accent personnels qui prêtent à la déclamation une variété infinie. La même fable de La Fontaine, dite jadis par Bartel et par Got, était un exemple frappant de la liberté que le vers français laisse à ses interprètes, malgré sa rigidité apparente. La musique, au contraire, est soumise à deux lois fondamentales: verticalement, le rapport constant de la hauteur des sons entre eux dans notre gamme chromatique; horizontalement, celui de la valeur relative des notes, rapport régi par une progression qui a le nombre deux pour raison.

De cette différence absolue entre le chant et la parole vient l'inévitable controverse. Au lieu d'être prosodiés de façon égale, les pieds de nos vers prennent avec la musique des longueurs variables qui n'ont aucune commune mesure avec la métrique, ou même avec les flottements de la diction. La parole chantée devient forcément une suite de longues et de brèves de valeurs diverses, mais toutes mesurées, qui la dénaturent.

Nos musiciens du XVII^e siècle s'appliquèrent déjà à respecter le vers; puis, avec la magnifique oeuvre de Gluck, on pouvait espérer un rapprochement durable, sûrement souhaité par les parties en cause. Mais avec Piccini et l'école italienne, dont l'influence fut longtemps prépondérante en France, avec ses ritournelles, gruppetti, vocalises et autres ornements du bel canto, la dispute, apaisée un instant, s'aggrave de nouveau.

N'insistons pas trop sur les livrets. Leurs auteurs savent d'avance que leurs poèmes seront sacrifiés: aussi les écrivent-ils parfois sans souci littéraire et trop fréquemment sans grand soin. Dans le livret des Huguenots, par exemple, écrit par Scribe pour Meyerbeer, on trouve ces vers, par trop elliptiques:

Ses jours sont menacés! Ah, je dois l'y soustraire;

Non pas pour lui, mon Dieu, mais pour l'honneur d'un père.

Et dans une comédie lyrique, heureusement peu connue, Armand Sylvestre a laissé passer ce coq à l'âne: «... Il prend la main de sa fille et la tête du cortège.»

Avec ces livrets, les libertés prises au profit de la musique s'excusent. Elles se pardonnent moins lorsque les poèmes offerts aux compositeurs sont

écrits dans une belle langue, et surtout quand les librettistes intercalent dans leur oeuvre personnelle des passages entiers, pris dans des tragédies classiques dont les vers très connus et admirés sont alors coupés, hachés par des chevilles, des «oui, hélas, ah!» ou par des répétitions et reprises regrettables.

Cependant, dès le milieu du XIX^e siècle, une évolution musicale importante commence à se manifester sous divers aspects. Tout en cherchant l'amélioration de la prosodie, elle va conduire la musique entière vers des voies nouvelles. D'abord, les textes sont plus respectés, les récits mieux phrasés, les formules et cadences surannées peu à peu délaissées. Enfin, les airs et ensembles deviennent moins fréquents, ainsi que les ornements vocaux: ils sont limités aux ouvrages ou aux pages de style particulier, comme *Samson et Dalila* et son admirable final. Ils ne tarderont pas à disparaître, au moins sous leur forme ancienne. En même temps, l'orchestre abandonne son rôle limité jusque là aux ouvertures et aux discrets accompagnements pour prendre plus d'importance et devenir intéressant par lui-même, mais sans cesser, pour cela, de suivre et d'étayer le chant qui domine encore la symphonie et demeure l'élément essentiel du drame lyrique. Puis paraissent les deux innovations qui vont permettre à cet orchestre de jouer un rôle indépendant: le rappel de thème dont Gounod a fait un grand et bel usage, et surtout le thème conducteur. On les trouve déjà dans les préludes de Liszt, dans *Samson et Dalila* et dans *Carmen*.

Le rappel de thème est la reproduction exacte de phrases se rapportant à des scènes importantes; il n'appelle pas de remarques particulières. Le thème conducteur auquel on préfère en France — pourquoi? — son synonyme allemand, leitmotiv, doit, dans le nouveau rôle dévolu à l'orchestre, remplacer le chœur de la tragédie grecque. A l'encontre des rappels de thèmes, les leitmotive, dont le nombre varie avec les ouvrages, se transforment constamment. Ils s'appliquent aux personnages, soulignent les fluctuations de leurs caractères et de leurs pensées; ils commentent l'action, ses phases, son dénouement; ils allègent ainsi les expositions et suppriment même des développements nécessaires confiés, jusqu'alors, à de longs récitatifs dont le débit, souvent rapide, est encore un écueil pour la prosodie chantée. Dans cette forme nouvelle, l'emploi des thèmes conducteurs se justifie, surtout s'ils ne vont pas jusqu'à devenir, comme l'écrivait Louis de Fourcaud, les béquilles de l'inspiration. Employées très judicieusement, très copieusement aussi par Richard Wagner, élevés par lui à la hauteur d'un système, ils sont devenus les guides indispensables de tout auditeur pour la compréhension de la *Tétralogie*. Et c'est ce répertoire sonore de l'anneau des *Nibelungen* que Claude Debussy qualifiait de Bottin musical. Car Debussy n'accepta jamais la tutelle de cette théorie soit disant tyrannique. Sa conception lyrique, toute autre, s'appuie sur son seul génie. Il a créé une atmosphère orchestrale unique pour accompagner *Pelléas et Mélisande*. La maîtrise de sa technique lui a permis de donner à sa pensée ce caractère si spécial

qui marque toute son oeuvre, et de pousser en même temps très loin la recherche de la déclamation lyrique. Mais Claude Debussy restera seul capable de réaliser cette expression de la musique, et tous ses imitateurs, dont les essais semblent de pâles reflets du modèle envié, sont voués à l'oubli.

Somme toute, cette fin de siècle, étape de l'évolution lyrique, a certainement amélioré la diction chantée; elle a été illustrée en France par les oeuvres de Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Lalo, Massenet, Franck, Debussy, pleiade inoubliable!

Mais la roue tourne toujours et d'autres théories se succèdent. On parle couramment de musique savante, avancée, voir même de science musicale. C'est une erreur. La musique n'a de commun avec la science que les lois déjà citées, dont les compositeurs n'ont nul besoin de connaître les données d'ordre mathématique et que, sauf exceptions, ils ignorent, sans inconvénients d'ailleurs. Non, la musique n'est pas une science, mais un art. Sa technique, son écriture, en un mot son métier, ne relèvent que de l'expérience et sont constamment variables parce qu'ayant pour base unique la tolérance de l'oreille humaine. Toutes les règles de l'harmonie ne sont faites que pour éviter de la froisser. Or, cette tolérance se modifie avec l'âge de l'individu et les conditions de la vie. Les enfants, par exemple, souffrent physiquement de certaines interférences de sons qu'adultes ils ne perçoivent plus. Mozart et ses contemporains auraient, sans nul doute, été abasourdis par la composition et la puissance de nos orchestres.

Parmi ces théories, nous avons vu préconiser successivement la mélodie continue, puis, avec Liszt et César Franck, la forme cyclique chère à Vincent d'Indy. Enfin, de petites chapelles se sont fondées, dont les thuriféraires, groupés par la mode, sont trop fréquemment des amateurs dont l'admiration commence là où leur compréhension finit. La musique, du reste, ne demande pas à être comprise du grand public, mais sentie, aimée. Tout auditeur a le droit absolu de dire: telle oeuvre me plaît, telle autre me déplaît, sans avoir besoin, pour affirmer son goût, de s'appuyer sur une facture, un métier qui lui sont inconnus.

Sortant un jour de l'Institut où le Prix de Rome venait d'être décerné, Gounod, interrogé dans un salon ami, parla longuement de cette grande séance. Il donna les noms du lauréat et de ses concurrents; puis, soudain rêveur, il ajouta: «Ils sont très forts tous ces jeunes gens; leur métier est solide; mais je me demande s'ils pourraient, ou surtout s'ils oseraient encore écrire une belle mélodie de seize mesures, bien chantante et dans le même ton». Cette boutade du maître fut-elle une prophétie? Dans certaines formes offertes aux mélomanes avides de nouveautés, formes vers lesquelles

WERBEN AUCH **SIE** FÜR DIE «**SINFONIA**»

il serait bien regrettable de voir le drame lyrique s'orienter et se fixer, l'intérêt musical passe de plus en plus de la scène à l'orchestre. Comme conséquence, la mélodie, vocable désormais désuet auquel on substitue le mot phrase, ou même, mal à propos, son nom german *lied* — pourquoi? — la mélodie, chantée ou non, ébauchée par la voix ou les instruments, s'amenuïse, s'efface. Elle s'arrête dès son apparition comme si elle n'osait plus prendre son essor; elle devient fragmentaire et volontiers atonale. Quand elle subsiste, elle perd beaucoup de son caractère et de son importance en entrant dans un orchestre où elle est noyée sous le flot des thèmes et dessins entrelacés.

D'autre part, la voix, cet instrument incomparable, cède le pas à d'autres timbres. Elle ne chante plus, mais est réduite par une sorte de récitatif continu, à articuler des syllabes sur des notes qui n'ont pas toujours grand lien entre elles, et cela pour chercher, sans jamais y parvenir, à atteindre la souplesse et les intonations de la déclamation parlée. Johannes Brahms, sur ces vieux jours, disait déjà avec tristesse: «La reine est devenue une servante».

Si même on devait pousser à l'extrême ces tendances exagérées et quelque peu dangereuses, on arriverait à généraliser une forme jusqu'ici exceptionnelle dont l'Arlésienne de Bizet est un exemple caractéristique: la musique, toute entière, montant de la fosse orchestrale et, sur la scène, la parole seule, libérée des entraves du chant.

La mélodie et la voix méritent-elles cette déchéance, cet ostracisme? nous ne le croyons pas. Si le problème posé par la déclamation lyrique ne peut avoir de solution définitive, si même il reste entier dans certains esprits irréductibles, un accord, cependant, fondé sur des concessions réciproques, doit pouvoir donner satisfaction aux poètes et aux musiciens.

Sur ce point, l'élite de nos compositeurs nous donne largement raison, Fauré, Debussy, Maurice Ravel, ou encore André Messager, Gabriel Pierné, Reynaldo Hahn nous montrent tous que la technique la plus raffinée, l'écriture la plus élégante, l'orchestre le plus fouillé n'excluent ni l'élévation de l'inspiration, ni la recherche d'une déclamation lyrique, aussi respectueuse que possible du vers, tout en laissant au chant lorsqu'il intervient, son rôle particulier et primordial.

*

Pour conclure, après avoir exposé quelques aspects d'une vieille querelle sans cesse renaissante, nous répondrons aux critiques trop sévères des auteurs des Poèmes barbares et des Lèvres closes: La meilleure excuse que peuvent avoir les compositeurs de maltraiter les termes poétiques et le vers français, c'est de leur ajouter l'enchantement inexplicable, l'émotion profonde et unique que seul peut créer en nous cet art mystérieux: la Musique.

Noël Desjoux