

A propos de mes mises en musique sur des poèmes de L. Aragon.

Mais comment en parler surtout que, pour ma part, cela ne relève jamais, d'une sorte de prêt à porter immuable, intangible qui vaudrait pour chacune de mes musiques ? L'art de la composition musicale –même pour la chanson- en est un, justement. Je vais m'efforcer de le prouver.

Du reste je suis toujours interrogatif quant à la « performance » de Georges Brassens créant une musique pour « *Il n'y a pas d'amour heureux* » et la réutilisant pour une autre chanson sur un poème de Francis Jammes « *La Prière* ».

Autre chose, selon moi, est le fait d'avoir des musiques différentes sur un même poème. Par exemple de Schubert à Wolf en passant par Schumann, ils sont nombreux les compositeurs à avoir écrit des musiques très personnelles sur le même poème de Goethe : « *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen* ». Et plus proche de nous, pensons à Thomas Dutronc réécrivant une musique pour « *Est-ce ainsi que les hommes vivent* » sur un poème de qui vous savez. Musique que je trouve pour ma part très réussie et qui n'enlève rien à la qualité de celle écrite en son temps par Léo Ferré.

Cela nous dit des choses à la fois sur le langage musical, ses évolutions voire ses mutations Ainsi qu'y-a-t-il de commun entre la « simplicité » harmonique d'un Schubert par exemple et la dimension beaucoup plus riche de l'accompagnement musical qu'il revêt chez Wolf ? Mais aussi –et ce n'est pas le moins important- sur ce qu'une époque donnée est en mesure d'offrir ou pas, en termes de mise en débat, de la perception qu'un artiste a de son époque et ce que cette dernière lui renvoie. Et enfin, finalement cela nous apprend aussi des choses nouvelles sur un poème, devenu un lieu de nouvelles déambulations sonores comme, par exemple nous pourrions en faire l'expérience tous les jours avec un plan de ville en choisissant à chaque fois, dans ce même cadre, des itinéraires différents.

Alors, quand il y a plus de trente ans en arrière, je me suis lancé dans cette aventure musicale, j'avais en tête quelques points de repère parmi tous ceux que j'ai pu évoquer très succinctement et je me suis efforcé d'y rester fidèle. Une fidélité qu'il ne faut pas entendre comme de la sagesse mais bien plutôt comme une « folie » qui n'est pas sans faire écho à cette fidélité/folie de L. Aragon lui-même qui dérange toujours autant certains et qui a à voir, selon moi, avec ce qu'il nommera dans **Théâtre- Roman**, « *la remise en cause de la chose jugée* ».

Qu'a signifié pour moi qui me suis lancé dans la mise en musique de nombreux poèmes de L. Aragon « *la remise en cause de la chose jugée* » ?

Ouvrir des horizons nouveaux à la chanson, faire qu'elle soit plus encore habitée par le chant. A savoir qu'il prenne possession de tous les éléments la constituant alors que trop souvent la chanson est réduite à l'expression d'un air, d'une mélodie sur lesquels viennent

se greffer –et au gré des « arrangeurs » ensuite- d'autres agrégats sonores (plus ou moins) interchangeables, plus ou moins réussis.

- (1) François Eychart est secrétaire général de la Société des Amis de Louis Aragon et d'Elsa Triolet (SALAET)

Ainsi la main gauche peut être le lieu d'un contrechant à celui qui s'exprime à la voix. C'est notamment le cas dans « *Les Lilas et les Roses* » ou bien encore dans « *La chanson du malheur dit* ». Et/ou aussi en amenant des figures musicales nouvelles dans la chanson : par exemple le **trille** ou des temps de **silence** comme moyens de créer un continuum sonore ou de porter au paroxysme une intensité dramatique rendue nécessaire comme dans « *Sur le Pont Neuf* » où après quatre strophes choisies, arrive :

*« Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Assis à l'usure des pierres
Le refrain que j'ai murmuré
Le rêve qui fut ma lumière »*

Et il y a aussi ces autres innovations que je me suis autorisées par exemple avec **Quai de Béthune**, chanson du début à la fin totalement **a capella**. Une épreuve redoutable pour l'interprète dont se tire à merveille Lucienne Deschamps et de surcroît totalement **atonale** ; mais une atonalité très chantante qui permet de bien rendre compte de cette îlot de calme qui transparait à la lecture à haute voix ou pas :

*« Connaissez-vous l'île
Au cœur de la ville
Où tout est tranquille
Eternellement*

*La Seine profonde
Dans ses bras de blonde
Au milieu du monde
L'enserre en rêvant
Etc.....*

L'atonalité étant une des voies par lesquelles il est possible de développer le chant. En libérant les notes de tout rapport d'attraction, les unes vis-à-vis des autres, tel que cela se manifeste dans le système tonal (dans lequel baigne la quasi-totalité des musiques que nous entendons), j'ai cherché, en fait à décupler la capacité expressive de chaque note, prise pour elle-même dans **des rapports d'égalité** et non plus de sujétion/domination de l'une envers l'autre. Sous d'autres formes, n'est-ce pas ce que nous donnent à entendre bien des œuvres de Claude Debussy ?

La musique, tout d'un coup, ne se met-elle pas à respirer différemment ? Ce faisant, je ne cherche pas à arracher votre acquiescement forcé à ce que j'affirme. Convoquez seulement les souvenirs que le nom de ce compositeur vous évoque. Par exemple, pensez à sa fameuse **étude pour les quarts**. Cette référence explicite que je fais avec cette œuvre pour le piano n'est pas dénuée d'arrière-pensées. En effet, la musique que j'ai composée sur des strophes extraites du poème « *Après l'amour* » que l'on trouve dans **Le**

Roman Inachevé et auxquelles j'ai donné le titre de *Les paupières bleues* :

*« Je me souviens de cette ville
Dont les paupières étaient bleues
Où jamais les automobiles
Ne s'arrêtent que quand il pleut »*

est basée sur des intervalles de **quarte**. On ne les entend pas forcément car c'est la main gauche qui s'en charge tandis que la main droite fait entendre des arpèges lents et calmes entrant en résonance avec eux, alors que la voix chante une mélodie « toute simple » basée sur des **tierces** notamment, fondement du système tonal. Rien ne grince, rien ne dissonne, par contre –et l'introduction (qui servira aussi de conclusion) de deux mesures construite sur une incertitude tonale de notes très rapprochées y contribue aussi- la chanson baigne dans un halo de douceur propice à ce que remontent les souvenirs à la surface :

*« J'avais ma peine et ma valise
Et celle qui m'avait blessé
Riait-elle encore à Venise
Moi j'étais déjà son passé ».*

Et on peut arriver à cette chose étonnante, à savoir que la musique vient après le poème mais peut donner l'impression que c'est-elle qui fait advenir les mots du poète.

Mes mises en musique se caractérisent également par une étendue nouvelle donnée au **registre sonore**. Il n'est pas rare et dans un espace-temps rapproché, voire en même temps, que cohabitent les graves et les aigus. Comment pourrait-il en être autrement à propos d'une œuvre poétique qui du début à la fin a délibérément ignoré le juste milieu !

Ce qui n'est pas sans poser des problèmes à l'interprète. Et je ne remercierai jamais assez Lucienne Deschamps pour ce que cela lui a demandé de travail et, la difficulté domptée, d'y mettre tout son apport personnel. Car effectivement –et pour ne m'en tenir qu'à la voix- une des dimensions que j'ai imprimées au chant et qui rend si chantantes à l'oreille mes chansons, ce sont bien souvent **ces écarts**. Je me suis souvenu –en m'efforçant de l'intégrer pleinement- d'une bien belle singularité de Barbara dans la chanson française avec cet art si maîtrisé qu'elle avait de faire se côtoyer des amplitudes très vastes et des intervalles très rapprochés. Et bien des fois, jusque dans l'harmonie elle-même, les changements qu'elle y opérait. Que l'on écoute ou réécoute attentivement par exemple une chanson comme *Nantes*.

En corollaire de ce que je soulignais à propos des difficultés vocales, il en est aussi que je me suis octroyées pour ce qui est de la partie du piano ! Je pense plus particulièrement à mes musiques pour *Desnos disait* où au glissando montant lui succèdent d'abord des doubles croches et ensuite des triolets de notes répétées descendantes. Il ne faut pas se louer car on est sans filet à ce moment-là (j'ai encore de quoi travailler à ce propos). De même dans *Prose du bonheur et d'Elsa*, la dimension fiévreuse du chant pour les

strophes du début est portée par un accompagnement d'arpèges montants et descendants à la main droite, agrémentés de notes répétées. Ces difficultés n'ont pas pour but de « faire bien » mais elles sont appelées en quelque sorte par le poème lui-même.

*« Tant que j'aurai le pouvoir de frémir
Et sentirai le souffle de la vie
Jusqu'en sa menace
Tant que je mal m'astreindra de gémir
Tant que j'aurai mon cœur et ma folie
Ma vieille carcasse*

..... »

Avec ses répétitions de « Tant » puis de « Quand » qui charrient avec eux, un torrent de souffrances, de colères (?) que sais-je ? Jusqu'à ce moment où le poème va basculer :

*« Déchirez ma chair partagez mon corps
Qu'y verrez-vous sinon le paradis
Elsa ma lumière
Vous l'y trouverez comme un chant d'aurore
Comme un jeune monde au lundi
Sa douceur première*

La musique alors épuise son tumulte en montant vers des sommets nouveaux, qui au fur et à mesure de son élévation, voit son rythme et sa force s'amenuiser et trouve son achèvement vers un pianissimo quand vient : » *Elsa ma lumière* »

Après deux bons temps de silence, sous forme d'un point d'orgue, un « nouveau chant », plus calme se fait entendre, mais avec dans « le lointain » de l'accompagnement du piano, des réminiscences de ce qui fut. L'instrument et la voix créent un dialogue, se répondent de manière apaisée. On est passé de do mineur à son ton relatif majeur de Mib majeur. Et quand la voix finit son chant avec :

*« Egrenez le fruit la grenade mûre
Egrenez ce cœur à la fin calmé
De toutes ses plaintes
Il n'en restera qu'un nom sur le mur
Et sous le portrait de la bien-aimée
Mes paroles peintes »*

Alors, le piano, solitaire va conclure la chanson avec des arabesques tranquilles pour donner à entendre les mots devenus muets du poète. Le tout s'achève dans la lumière de la tonalité de Do majeur qui se caractérise par l'absence totale de dièses ou de bémols. Quelque chose de très épuré, de ténu, devenu presque inaudible qui volontairement

contraste avec l'emportement puissant et dense dans ses sonorités de ce par quoi avait commencé le chant qui voyait l'affrontement marqué de la voix et du piano.

Le but, pour moi, étant avec ces motifs mélodiques un tant soit peu nouveaux dans la chanson de les penser, de les mettre au travail dans le sens de créer de l'**interaction**. Ainsi, il n'est pas rare que mes chansons sur des poèmes de L. Aragon donnent une place importante à ce que l'on appelle communément l'accompagnement mais qui acquiert là une nouvelle importance, **devenant un personnage** à part entière, dialoguant avec le poème, voire le prolongeant. Je pense, en plus de l'exemple précité, à ce que prend en charge le piano dans le refrain de « *Jeunes Gens qui parlez tout bas quand je passe* ».

Et donc de donner à la musique écrite une égale dignité à celle du poème sans pour autant l'étouffer. Ce qui, concernant les poèmes de Louis Aragon n'est pas une mince affaire eu égard à la grande qualité littéraire de son œuvre poétique. Quand, de surcroît vous avez l'audace, comme ce fut mon cas, de vous « attaquer » à des poèmes aussi emblématiques que « *Les lilas et les roses* », « *La Rose et le Réséda* », « *Elsa je t'aime* » ou bien encore le poème d'ouverture du **Roman Inachevé** « *Sur le Pont Neuf* » ainsi qu'à celui qui clôt ce recueil « *Prose du bonheur et d'Elsa* », il faut avoir conscience des périls ! Avoir cette conscience-là, cela a voulu dire pour moi « lâcher les chevaux ».

A ce que j'appellerai la démesure d'Aragon, doit lui correspondre quelque chose de cet ordre sur le plan musical. En d'autres termes et pour le dire crument, on ne peut pas s'arranger avec ces/ses œuvres dans le sens d'aller vers leur rabougrissement. Voilà pourquoi, du reste, certaines compositions musicales que j'avais commencées il y a plus de 30 ans n'ont connu leur achèvement que tout récemment. Plutôt que de faire « n'importe quoi », par respect pour l'œuvre de ce grand monsieur, j'avais préféré abandonner.

Cela fut le cas, par exemple pour « *La Rose et le Réséda* ». J'avais trouvé de suite la mélodie originelle qui est restée la même, mais comment continuer, comment aller au bout ? J'étais dans une impasse. Et puis un samedi après-midi chez Lucienne Deschamps (il y a environ 18 mois) qui avait convié Francis Combes qui nous avait présentés l'un à l'autre, je les entends deviser sur ce poème. Je n'en menai pas large car j'avais en tête ce qu'il faut bien appeler mon échec à ce moment-là. Mais à un moment donné leur propos m'a éclairé notamment concernant la fin, le final comme on dirait en musique:

*« L'un court et l'autre a des ailes
De Bretagne ou du Jura
Et framboise ou mirabelle
Le grillon rechantera
Dites flute ou violoncelle
Le double amour qui brûla
L'alouette et l'hirondelle
La rose et le réséda ».*

A savoir le changement qui s'est opéré dans le poème, sa transfiguration. Il n'est plus là où il a commencé. **Traduisant** pour moi ce qu'ils disaient, **un mot de la pensée musicale**

m'est venu : *moduler. Il faut moduler !* ». Et pas une modulation « honteuse », de passage pour vite revenir au bercaïl. Non, tout au contraire. Une œuvre musicale s'est imposée à moi comme référence à ce qui tout d'un coup était devenue une évidence : **le Boléro** de Maurice Ravel.

Mais qu'est-ce que cette œuvre pouvait –elle avoir comme lien avec ce qui précède ? Eh bien cette **modulation** tout à la fin, confiée à la trompette (cela s'entend en général une trompette dans un orchestre ! Moment redoutable et redouté par celui ou celle à qui est dévolu ce rôle), crée une **rupture avec ce qui précède** de manière totalement **inattendue** et va permettre la **conclusion** de l'œuvre. Pour l'anecdote, enfin pas tant que ça, Ravel disait qu'un élève très doué du conservatoire national supérieur de Paris aurait sans aucun doute su trouver ce thème, son principe invariant qui existe, vit à travers les entrées successives des différents instruments de l'orchestre, mais que lui, Maurice Ravel était, seul, en mesure de trouver cette conclusion.

NB : Quitte à ne pas me faire que des amis, je dirais que dans la chanson aujourd'hui il y a sans doute beaucoup(?) d'élèves (très?) doués mais peu de Maurice Ravel en regard du postulat qui est le mien depuis le départ, **à savoir que la chanson est, peut être un art majeur.**

Ayant donc fait sauter un premier verrou mental, je me trouvais confronté à un deuxième : ce qui relève de l'instrumental ne s'applique pas comme cela à la voix. Alors, un deuxième compositeur s'est mis à « trotter » dans mon cerveau : Schubert et notamment ses Lieder avec cet art incomparable qui est le sien de faire d'une modulation, un moyen de continuer la phrase musicale et de la faire respirer d'une manière nouvelle, d'ouvrir l'espace musical encore plus à l'imaginaire. Et je me suis replongé avec délice dans un de ses plus grands Lieder ô combien emblématique (composé à 17 ans et sur un poème de Goethe, excusez du peu !) : **Erlkönig** (Le roi des Aulnes).

Comme lui, j'ai repris la cellule mélodique qui constitue la colonne vertébrale de la chanson mais en lui donnant au moment choisi, une nouvelle fonction harmonique. Elle se trouve alors entraînée vers une tonalité tout à fait nouvelle passant de ré mineur (avec un seul bémol) à lab. mineur (avec sept bémols). Ce changement harmonique, à son tour permet une accélération du tempo qui, lui-même et grâce à la **vitesse** nouvellement acquise, nous fait passer de lab. mineur très facilement, presque naturellement à la mineur (sans aucun bémol ni dièse). Et pour couronner le tout, dans ce final, j'ai insufflé dans la basse à la main gauche, des touches de différenciations entre lab. mineur et la mineur pour souligner que ces changements harmoniques doivent aussi provoquer des couleurs nouvelles dans la musique. Il y a donc aussi, présent dans mon esprit, un souci **des détails** parce qu'un **son** n'est pas réductible à la note qui le porte.

Un son est à la musique ce qu'est le mot dans le vers d'un poème : selon sa place qui lui est accordée, il ne sonnera pas de la même manière. Et tout le vers, voire tout le poème en sortira modifié, transformé.

Je crois que c'est Mallarmé qui soulignait que « la poésie ne s'écrit pas avec des idées mais avec des mots ». En poésie (en tout cas de ce que j'en comprends) le mot c'est l'idée comme en musique le son, est l'idée. Voilà pourquoi à mes yeux et surtout à mes oreilles,

la hauteur d'un son, sa durée, son intensité, sa couleur doivent pleinement irriguer les notions de mélodie, d'accompagnement, de thème (appelez cela comme vous voulez). C'est quand même un des grands apports que l'on doit à Beethoven d'avoir fait accéder les sons à cette nouvelle dignité et d'avoir réinventé le langage musical à partir de ces quatre caractéristiques. Pour s'en convaincre, il suffit par exemple de se remettre en mémoire sa troisième symphonie « Eroïca » et plus particulièrement son premier mouvement. Ce faisant il tourne définitivement le dos au style classique, non pas pour devenir un romantique mais être inclassable. C'est ce grand point en commun qu'il a avec Aragon : INCLASSABLE !

Toujours est-il que, pour ma part, je n'ai pas d'orchestre à disposition. Et je dois dire que j'envie beaucoup par exemple les instrumentistes à cordes qui sont capables non seulement de maintenir très longtemps un seul et même son, mais de surcroît de le faire entendre de manière différente avec le vibrato de leur main au contact des cordes et de l'autre avec le va-et-vient de l'archet. Mais l'intérêt du piano –outre que c'est l'instrument sur lequel j'ai appris la musique et qu'il possède malgré tout un registre expressif et polyphonique très large, c'est –ô paradoxe- qu'il ne donne pas cette possibilité. J'aime faire de cette contrainte un stimulant pour écrire. Mais aussi parce que j'ai appris en user.

Voilà pourquoi je voudrai rendre hommage à Sergio Ortega, compositeur chilien, trop tôt disparu qui fut directeur de l'Ecole Nationale de Pantin et y enseigna aussi la composition. En effet avec lui, j'ai travaillé cet art de la contrainte ; par exemple ne prendre pour matériau d'écriture que cinq notes qui se suivent et s'en tenir à elles pour composer un morceau, quelques lignes ou une pleine page ! Et donc j'ai appris d'abord par nécessité à tirer d'un matériau assez sommaire, le plus réduit possible, le maximum d'expression possible. De cette nécessité j'en ai fait un stimulant au sens où, pour moi comme pour celles et ceux qui sont amenés à écouter mes compositions, voir et entendre les effets que cela produit sur l'auditoire, me permet de vérifier le potentiel intrinsèque d'un thème, d'un motif, d'un air, d'une mélodie.

Cela m'amène à aborder un dernier point qui me semble important sur mes mises en musique, mon écriture musicale : le fait que le compositeur que je suis, n'est pas l'interprète vocal de ce que j'ai écrit. Cela évite le risque toujours possible –quand on connaît un tant soit peu ses possibilités et surtout ses limites, (et donc que l'on s'efforce d'être honnête, lucide avec soi-même) de ne pas y circonscrire ce que j'écris mais bien d'aller le plus loin possible dans ce que porte en lui le poème.

Prenons un exemple : **Fugue**, extrait de **Feu de Joie**.

*« Une valse éclate en trois temps mesurés de la lyre
Une joie éclate au bois que je ne saurai pas dire*

*Tournez têtes tournez rires
..... »*

J'ai trouvé un thème très jazzy et quand pour la mise en musique, je reprends ensuite les vers du début, il y a une dimension de swing. Cela ne poserait pas trop de problèmes en soi si, après avoir écrit la mélodie, et me demandant quel accompagnement lui donner, il

ne m'était pas tout d'un coup passé par la tête une idée totalement « saugrenue ».

A savoir que sous une mélodie qui a pour rythme une croche pointée suivie d'une double croche pour un temps, j'ai mis pour le piano une succession de triolets dans la même durée (donc a priori qui ne sont pas synchrones avec le chant). Et le passage en question se finit dans une tonalité autre de celle dans laquelle chante la voix ! Ainsi, la voix chante en si mineur (deux dièses) alors que le piano passe en ré mineur (un bémol) ! Mais ô miracle, tout cela fonctionne, en fait, à merveille ! Ça pétille, c'est léger, c'est drôle.

Quand Lucienne Deschamps, qui, maintenant y arrive très bien, y prenant même beaucoup de plaisir, me disait au début que pour elle c'était inchantable, je lui ai dit deux choses : d'une part qu'à sa place j'aurai sans aucun doute eu la même réaction car c'est vraiment très très difficile et d'autre part, je lui ai parlé de ce moment où Beethoven avait composé ses trois quatuors à cordes opus 59 (les quatuors 7, 8 et 9) et les avait donnés à travailler pour les jouer ensuite au quatuor Schuppanzig. Ces quatre musiciens s'étaient récriés, fulminant, piétinant leurs partitions (Lucienne, à mon avis, n'a pas été jusque-là !) car pour eux, ce n'était pas de la musique, etc. Et Beethoven de leur répondre tranquillement : « que m'importent vos pauvres doigts quand la musique souffle en moi ».

J'espère juste au moment de conclure que mon propos n'aura pas trop paru abscons au profane. Je me suis efforcé de donner à voir, à lire un certain envers du décor de l'acte de créer : cet artisanat très noble qu'il est avec ce que cela suppose de travail, de connaissances et/ou de culture acquises ou à conquérir. Cet artisanat est fait de méandres, de pauses, de phases d'accélération où bien souvent la linéarité, la chronologie n'ont pas forcément leur place et appellent également à ouvrir l'écriture musicale d'une chanson à d'autres sources que celles auxquelles elle s'abreuve traditionnellement. Et ce d'autant quand cela concerne l'œuvre de L. Aragon. En effet, ayons toujours à l'esprit que c'est le même homme qui écrit :

« La plus banale romance m'est l'éternelle poésie » (Le Roman Inachevé)

et proclame aussi dans son recueil **Les Poètes** :

*« Les murs sont faits pour les sauter
On ne court jamais assez loin »*

Celui qui, dans le même roman **La Mise à Mort** peut évoquer un récital du pianiste soviétique Sviatoslav Richter jouant **Carnaval** de Robert Schumann et un concert d'Eddy Mitchell.

Enfin, il n'est pas inutile de rappeler ce qu'il y a de pensée dans la création artistique. N'est-ce pas, du reste, ce que proclamait Aragon dans **Une vague de rêves**, écrivant –et j'en avais fait l'exergue d'un article précédent- *« il n'y a pas de pensée hors les mots »*.

La pensée –on en a tous fait un jour, à de multiples occasions, l'expérience – peut relever du surgissement, de la soudaineté et aussi de moments de latence, de sommeil où rien ne se passe en apparence. Comme, par exemple je l'ai relaté à propos de la mise en musique du poème » **La Rose et le Réséda** «.

La pensée qui a aussi besoin de se construire dans l'échange, le dialogue avec autrui.
Ceux d'aujourd'hui comme ceux d'hier.

Cela me remet tout d'un coup en mémoire cette idée de Heiner Müller(2), homme de théâtre est-allemand : « continuer le dialogue avec les morts tant qu'ils n'ont pas restitué aux vivants la part d'avenir qui a été enterrée avec eux ».

Et dans cette part d'avenir qu'Aragon n'a pas fini de porter en lui, il y a d'avoir créé une œuvre –pour reprendre la belle expression d'Olivier Barbarant- qui est une **poésie-monde**. J'ai le sentiment, par les temps qui courent, que nous (je suis passé du je au nous) avons besoin plus que jamais de sa compagnie, de sa présence.

Si mes musiques peuvent y contribuer même modestement, je serai le plus heureux des hommes.

Hervé FUCHSMANN

Compositeur de chansons

- (1) Après la chute du mur de Berlin, il devint le directeur du Berliner Ensemble –fondé par Brecht-et en assumait la direction jusqu'à son décès survenu en 1995