

Oser la narration

J'ai l'honneur de ne pas te de-.....-man-derla main

Cette première phrase d'un refrain célèbre d'une chanson de Brassens (*la non demande en mariage*), si admirablement calligraphiée, donne en plus du sens premier du texte, une forte empreinte à la phrase chantée, psychologie sous-jacente qui ne pourrait être perceptible ou admise si elle n'était que dite, sans l'appui de la mélodie, du chant, de la musique.

Il y a là, une adéquation parfaite entre la phrase musicale et tout ce qui définit les relations entre les éléments d'une succession de mots. Superposition sublime des sémantiques musicale et littéraire.

Les exemples sont nombreux dans la chanson française, de Piaf à Bashung. Le chanteur de «variété», l'artiste ! sait manier la langue, cette langue française si peu avenante pour nous, compositeurs dits «contemporains», qui projetons parfois de mettre en musique un texte, tout en ayant l'ambition de ne rien ôter à la narration.

S'écarter de celle-ci éviterait bien des écueils: le texte ne pourrait être qu'un simple «prétexte» à l'élaboration de la pièce, évitant ainsi de faire coexister deux modes de pensée et de perceptions si dissemblables.

La phrase vocale pourrait alors évoluer sans se soucier du ridicule, sur un large ambitus, être composée de notes disjointes, user de mélismes complexes, tant elle s'appuierait sur des mots dont on ne percevrait si peu le sens, mots mutés en phonèmes ou mots perçus comme tel, générateurs de couleurs sonores.

La crédibilité du texte ne serait plus posée, ni celle du chanteur-narrateur, l'oeuvre deviendrait essentiellement musicale, la voix quasi instrumentale.

Dans mes pièces de jeunesse, j'ai souvent eu recours à l'emprunt de textes littéraires (*Io* / 1979 d'après le Prométhée d'Eshyle, *Trois poèmes* / 1977 (pièces heureusement détruites) d'après la *Vita nova* de Dantes, *Ion* / 1982 opéra d'après la tragédie d'Euripide (partition également et tout heureusement détruite).

Io résiste encore, certainement du fait que le texte utilisé soit d'une part en grec ancien et bien peu compréhensible - notamment par les textures polyphoniques employés - et d'autre part parce qu'il évolue sur des archaïsmes (apocryphes) et primitifs propres à caractériser les personnages.

Pour *Ion*, en revanche, la mise en musique de la traduction française de cette tragédie d'Euripide, les échanges entre les protagonistes, la «conversation parlée» transformée en «conversation chantée» confinaient au ridicule, quand bien même j'avais souhaité que le chant puisse naître et se «justifier» des différents états passionnels des personnages ou du chœur.

La langue française n'est pas une langue facile à manier !
son faible ambitus, son absence d'accents, de diphtongues,
l'impression monocorde,
ses «e» muets !

Bien sûr, tout se simplifie en faisant chanter un texte en langue allemande, italienne, anglaise, russe ...

La langue française de nos chanteurs de variété y arrivent bien pourtant ! et ils n'usent pas du *recto-tono* !

Même ceux pour qui il n'est pas coutumier de louer l'avant-gardisme outrancier:

je suisma-la.....de ! com-plè-te-ment ma-la.....de ! (Serge Lama)

Jo le taxi em-bou-TEIL-lage (Vanessa Paradi)

Depuis cette période - *Io* résistant encore - j'ai quelque peu délaissé les grands textes patrimoniaux pour m'engager vers des écrits ou des «dires» dont la nature appartient plutôt au «verbe quotidien», à la conversation courante, parfois vulgaire, parfois poétique, mais bien loin des convenances habituelles liées au genre, une sorte de poésie souterraine.

J'ignore ce qui m'attire à ce point, pour souhaiter me confronter ainsi à un «matériau» si peu propice à toute spéculation musicale, tellement «résistant» et insoumis aux lignes vocales que l'on souhaiterait lui imposer.

S'il est fortement ancré dans une réalité expressément triviale, les mots mis en musique, une fois chantés, peuvent perdre tout ancrage et se noyer dans des circonvolutions incompréhensibles qui ôteront toute crédibilité au chanteur/narrateur jusqu'à rendre son discours inepte ou stupide.

Ce goût, pour ce qui touche au banal, au désuet, à la «petite chose» ! au rien ! à l'emprunt de «textes du monde» plutôt qu'à certains monuments de la littérature, est à conjuguer - dans cette ambition - avec la nécessité que ces «mots», puissent être perçus dans leur entité, entendus et compris mais surtout qu'il y existe une forte empathie entre l'auditeur et le chanteur/narrateur.

Il pourra s'agir d'une parole extraite d'un interview d'une femme à la dérive , confrontée à la parole hiératique d'une liturgie (*Messe un jour ordinaire* d'après un interview repris d'un film de Jean-Michel Carré, *Galère de femmes*), de récits minutieux et quotidiens tirés de journaux intimes (*La confession impudique*, *Les Chants cruels* d'après le roman de Tanizaki, *La Clef*), de petites annonces lues dans un journal (*Sept annonces pour choeur et tuba*), un petit drame de banlieue (*Raphaël reviens ...*) ... ou ce que j'ambitionne pour les années à venir, de faire chanter, par trois ténors, le court pamphlet d'une verve inouïe de Louis-Ferdinand Céline à l'encontre de Jean-Paul Sartre (allias J.B.S.), *A l'agité du bocal*.

A ce propos, le texte de Céline (le bien-haï écrivain du siècle, entaché de mille maux, l'impressionnant Céline...) est évidemment un texte travaillé, étranger à la conversation banale, texte sublime écrit d'une main meurtrie et violente, d'où se dégage cependant une forte gouaille bien loin des écrits poétiques de salon !

Céline, parlant de la langue française, l'associait au «vulgaire» et souhaitait faire passer la langue parlée dans la langue écrite: «*Faudrait comprendre une fois pour toutes (assez de pudibonderie !) que le français est une langue vulgaire depuis toujours, depuis le traité de Verdun. Seulement ça, on ne veut pas l'accepter et on continue de mépriser Rabelais. «Ah ! c'est rabelaisien» qu'on dit parfois ; ça veut dire, hein, attention, c'est pas délicat, ce truc-là ... ça manque de correction ... Délicat, délicat ... / ... La langue de Rabelais aurait pu devenir la langue française. Mais il n'y a plus que des larbins : ils sentent le maître et veulent parler comme lui. Vive l'anglais, la retenue plate !*» (Céline, entretien avec Guy Betchel pour le Club du livre, 1958)

Ce qui me prédispose à me tourner plus naturellement vers cette parole «populaire», «quotidienne» ou «vulgaire» pour reprendre le mot de Céline, est certainement lié à mon aversion à ce que l'on nomme le «verni», la «préciosité», «le compliqué pour rien», «*l'enculage de mouche*» pour reprendre encore une fois une expression de Céline.

J'appartiens au «vulgaire» et je m'y complais ! quand bien même j'appartiens aussi à une famille artistique où la complexité et «*l'enculage de mouche*» sont de mise.

J'aime la complexité mais suis peu insectivore dans mes déviances.

Chercher la petite musique comme Céline cherchait toujours sa «*petite musique*» entre les mots revient, non pas à superposer ou calquer une phrase vocale sur l'exacte linéarité de la phrase mais, comme les chanteurs de variété me l'ont appris, à inventer un tout autre contour.

Picasso reprenant *l'odalisque* d'Ingres n'imagine pas autrement et invente une autre odalisque.

Suivons donc cet illustre exemple.

Dans mon opéra, *la Confession impudique* (1986-92), l'écriture vocale est en tout point, bien loin de ce que qu'il est convenu d'appeler la tradition française : tradition que l'on pourrait caractériser par un assujettissement des caractères de notre langue à la ligne mélodique.

S'agissant du type d'élocution qui est choisi, les déplacements d'accents sont nombreux, permettant d'offrir une autre vision du texte, en étirant en quelque sorte, les mots pour les modeler sur les émotions qu'ils projettent, tout en prenant garde à ce que ce procédé ne mette jamais en péril la compréhension de la langue.

Cet opéra repose donc sur un curieux équilibre constant entre le lyrisme de la phrase, sa compréhension, son émotion et sa crédibilité ; non seulement comprendre le texte mais surtout croire aux personnages. N'oublions pas que ce texte est constamment quotidien et qu'une légère maladresse dans la prosodie peut le décaler et provoquer des réactions contraires à l'effet souhaité. De même, dans l'interprétation, je me suis toujours opposé (presque toujours) à ce que l'on accentue la dernière syllabe d'une phrase, comme c'est souvent le cas dans la déclamation classique.

Décrire par les mots une musique n'est pas aisé ! il faudrait avoir à l'écoute le début des *Chants cruels* qui reprennent l'opéra sous l'angle subjectif d'un des personnages du roman de Tanizaki. Des extraits sont proposés sur mon site (www.bernardcavanna.com) et le CD se trouve encore sur certains sites.

Prenons pour exemple la première phrase de ce chant :

«*J'ai délaissé son journal à la veille du premier mai, jour où mon mari a disparu*».

Un accent ou une note tenue avec un *vibrato* démesuré sur « premier mai » ou « succombé » contrediraient le sentiment du personnage et rendraient sa position moins crédible. Au contraire l'accentuation ici repose sur d'autres syllabes : « pre-mier mai » ou « suc-combé ».

Toutes les lignes vocales de l'opéra ont été travaillées dans ce sens, à la fois pour donner une fragilité aux personnages, une retenue parfois, une direction.

J'ai souhaité donner ce sentiment que les personnages s'approprient eux-mêmes la phrase, que l'on sente la direction de leur pensée, le sentiment qui les nourrit et ne pas les laisser confiner dans une déclamation lisse et égalitaire qui agirait là en total contresens comme dans cette « sacro-sainte » tradition française. (Cela sonnerait tout aussi faux que certains discours politiques tout en langue de bois, où chaque syllabe est prononcée avec un soin précieux et sur-joué comme pour prétendre au sentiment sensé l'animer). Dans ce nouveau type de déclamation, l'interprète est rarement conduit à sur-jouer son texte. Au contraire, il est presque

contraint de comprendre le sentiment inscrit dans la phrase avant de pouvoir la chanter.

Dans ce premier « air » d'Ikuko (personnage féminin du roman), elle hésite à prononcer certains mots, puis les ayant soudainement prononcés se précipitent sur d'autres comme pour faire oublier au plus vite la cruauté ou la dureté de sa confession :

« comme nous nous sommes ai...més, don' ..donnés ..donnés l'un à l'autre trompés mutuellement et ... comme nous sommes tombés dans les pièges que nous nous tendions jusqu'à ce que ... »

Par ailleurs, la linéarité de la phrase n'est pas seulement contredite par l'accentuation ou le rythme, mais aussi et surtout, par sa place qui circule sans cesse entre les différents registres de la voix.

La phrase, bien que disjointe, reste cependant inscrite dans un espace musicale clos, où de nombreux sons référents demeurent, où les points d'appui existent pour lui donner aussi une meilleure assise. J'ai cherché ainsi à, en dehors d'effacer tout effet égalitaire de la ligne vocale, d'exprimer l'excitation, le trouble du personnage et d'amplifier au fond (très amplifier) les mouvements naturels de la voix parlée.

Chaque intervention chantée est construite soit comme un lent jodl alternant saut de septièmes ou de neuvièmes et notes en mouvements conjoints ; bégaiements d'angoisse, peur, fatigue, hésitation, gêne, colère ou empressement sont présents en permanence à travers un discours musical qui demeure parfaitement naturel.

La voix évolue alors dans des contours et registres qui n'existent évidemment pas dans notre langue parlée. Celle-ci devient écartelée et rejoint pourtant certains modèles entendus dans la chanson française.

Un dernier exemple pour terminer, tiré de *Messe un jour ordinaire*, l'une des premières phrases de *Laurence*, héroïne malgré elle du film de Jean-Michel Carré, *Galère de femmes*. Elle ne veut plus vivre en foyer et effectue des démarches pour trouver un hôtel au mois auprès d'une association caritative.

Voici la phrase :

«ça sonne, ça sonne mais ça répond pas ! alors d'après vous il faut qu'j'attende vendredi, c'est l'mieux ? bon ! Vendredi matin, vendredi matin oui mais ... oui mais ... vous êtes sûr de trouver quelque chose ! parc'que moi parc'que ... je vais pas me retrouver avec mes bagages à la rue !

Cette dernière phrase, ici soulignée, évolue dans ma «transcription» quasiment sur deux octaves : du *sol* grave de la soprano jusqu'au *fa* une octave + une 7e au-dessus !

D'entrée de jeu, faire chanter une telle phrase avec un tel ambitus, devrait confiner au ridicule ou tout du moins ne pas attirer l'empathie !

Il n'en rien ; nous avons joué souvent cette pièce et les nombreuses réactions du public me confirment que ce personnage résonne parfaitement dans la salle et ce n'est pas faire preuve d'une immodestie caractérisée que de l'affirmer ici.

Ce personnage de *Laurence*, est transformé. Il garde l'essence, l'outrance, la violence des mots, la verve, le jus !

Mais tous les contours des mots sont bousculés, transformés, écartelés, jetés à mille lieues des sensations monocordes de la langue française.

Le personnage de *Laurence* est alors transcendé. Elle devient une autre *odalisque*.

La narration est bien là, dans sa grande vulgarité, et bien chantée pour le coup !

Et j'ai l'impression que bien que disparue et enterrée dans une fosse commune, *Laurence* continue à nous questionner.

Merci Brassens.

Bernard Cavanna

2 février 2011