

## “ ça sonne ” ...

par Thibault LAM-QUANG Tu

Traversant toute la Messe un jour ordinaire de Bernard Cavanna, la récurrence de ces deux mots dessine un arc tendu par l'extraordinaire dynamique de cette œuvre particulière à bien des égards.

Arc continu, en effet, car si cette “ messe ” renferme les différentes pièces de l'ordinaire (à l'exception de l'Agnus Dei), le seul arrêt franc entre celles-ci n'intervient qu'entre le Kyrie et le Gloria, et ne dure que quelques secondes.

*L'architecture générale de cette demi-heure de musique apparaît donc, à l'audition, comme faite de quatre grandes phases, décalées par rapport à la découpe annoncée, et alternant tension et détente, ou plutôt, hystérie et apaisement. Et si les grandes phases d'excitation sont composées de multiples vagues d'énergie, celles de calme – le long solo de violon du Gloria s'enchaînant à celui de Laurence qui relance peu à peu l'énergie et les trois dernières minutes de l'œuvre comprenant la récitation d'un poème de Nathalie Méfano sont d'une homogénéité et d'une longueur qui permet de les percevoir clairement.*

Œuvre particulière, qui assemble des textes de nature et de provenance si différentes – celui, en latin de la messe (et ses dégénérescences/dérivés en italien, français, anglais et allemand), le discours de Laurence (texte tiré d'une émission télévisée sur la réinsertion post-carcérale), une phrase immuablement prononcée par Klaus Barbie lors de son procès (“ *Herr Präsident, ich habe nichts zu sagen* ”), le poème lunaire de Nathalie Méfano et enfin, la dérisoire définition d'une certaine sorte de bateau – mais néanmoins articulés, médiatisés par une sorte de jeu de dominos phonétiques – *Eleison-ça sonne, Herr Gott-Herr Präsident* -, ou des relations plus souterraines que l'auditeur établit à sa guise.

Assemblage qui oppose parole consensuelle à parole individuelle, et qui, subtilement, opère une mise en question, une contamination de la première officielle, par la deuxième, qui est celle de l'exclu. On donnera plus loin des exemples de ces perturbations.

Particulière encore par son dispositif orchestral, terriblement efficace si l'on compare la dynamique sonore au nombre restreint de musiciens (15 instrumentistes).

On trouve donc **deux bois** stridents et à l'agilité diabolique – une petite clarinette en mi bémol (alternant pour quelques moments avec la clarinette basse ) et un saxophone soprano (alternant à un seul moment avec un saxophone baryton), **quatre cuivres** – une trompette en si bémol pour sa force, sa capacité de chant pathétique, qui alterne également avec une petite trompette, un cor, un trombone et un tuba souvent utilisés pour leur capacité à produire des sons pesants, grotesques et à réaliser des figures d'effondrement – **un orgue** utilisé dans sa dimension solennelle et écrasante jusqu'à dans la caricature, **une harpe** dessinant souvent des figures de résonances rappelant les mouvements de cloches des percussions, **trois accordéons** dont l'utilisation rythmique a d'indéniables relents de javas ou tangos, et dont la capacité infinie de tenue de sons permet, à l'instar du quatuor à cordes de l'orchestre symphonique, de tisser un riche fond sonore, du plus aigu aux étonnantes profondeurs de leur jeu de 16 pieds, **deux percussionnistes** jouant soit sur des instruments rappelant les sons de cloches ou dérivés (plaques-cloches, glockenspiel, cloches à vache, crotales, etc.) soit sur des instruments militaires (grosse-caisse/cymbale type fanfare, caisse claire, tambour militaire, cymbales), enfin **un violon** traité la plupart du temps comme un instrument soliste, sorte de double instrumental de “ *Laurence* ” et **une contrebasse** également associée à ce personnage écorché vif.

Comme on peut le constater, l'orchestration n'est pas neutre ! et peut-être unique à cette pièce. Bernard Cavanna aime, comme il le dit souvent, se confronter à des rencontres sonores inhabituelles et surtout déséquilibrées.

Du côté vocal, **un chœur mixte à quatre voix** (dont certaines se subdivisent parfois jusqu'à cinq parties) – utilisant le plus souvent la voix chantée (dégénérant parfois en aboiements, scansions fanatiques) et parfois la voix simplement déclamée –, et trois solistes, dont deux n'utilisant que la voix chantée et sorte de caricatures de genres – du ténor verdien pour l'un, et de la soprano hystérique pour l'autre – et la troisième, Laurence, personnage central qui, contrairement au reste des chanteurs, ne s'exprime qu'en français, alternant des passages parlés et chantés souvent écrits dans une grande virtuosité, personnage dramatique, sacrifié pour la tranquillité des autres en concentrant vers eux les forces de destructions réclamant leur tribut<sup>1</sup>.

On voit bien dans ce dispositif instrumental et vocal, se dessiner des lignes de démarcation par les connotations propres à chaque instrument, d'une part et aux types de textes (sens, nature des langues) confiés aux différentes catégories de chanteurs, d'autre part.

\*

En entrant dans le détail, on se rend compte que le compositeur joue le plus souvent du montage de ces éléments connotés en les caricaturant par fois à la limite du cliché pour créer des rencontres choquantes et alimenter la trame dramaturgique de l'œuvre.

Le Kyrie s'ouvre dans le tumulte fortissimo d'un orchestre divisé en strates, un cris stridents aigus d'alarme, à la petite clarinette, saxophone soprano et trompette ; affirmation imposante, écrasante de l'orgue avec, sur pédale de mi bémol, des motifs en doubles-croches d'une régularité machinale et mécanique, doublés aux glockenspiel par des motifs plus rapides traversant l'espace ; sons pesants en quarts descendantes aux autres cuivres, pédalier de l'orgue et aux accordéons (clusters).

### Ex1 - première page

Composé d'États  
**MESSE, UN JOUR ORDINAIRE**  
Bernard CAVANHA

1. Kyrie

Moderato  $\text{♩} = 72$

(sons écrits)

Pic Clarinette en Sol<sup>3</sup>

Sax Soprano en Sol<sup>3</sup>

Cor en Fa

Trompette en Sol<sup>3</sup>

Trombone

Tuba

Orgue

Harpe

Percussion 1

Percussion 2

Accordéon 1

Accordéon 2

Accordéon 3

Violon

Contrebasse

<sup>1</sup> C'est toute la signification de l'Agnus Dei, omis dans cette messe parce qu'inutile, tant la blancheur du poème quasi-final nous renseigne sur le destin de notre personnage principal.

Cette quarte descendante, intervalle “ pompier ”, pompeux et militaire va parcourir toute l’œuvre et prendra tour à tour des significations particulières, en basse “ bouffonne ” d’un mauvais orchestre d’harmonie, voulant déséquilibrer l’ensemble par des scansions décalées (cf. *Gloria*) ou prendra une couleur bien singulière, dramatique et effrayante lorsqu’il épousera le mot “ *carne* ” à la fin de ce qui peut s’apparenter au *credo* ou davantage encore dans le *Sanctus* (en allemand Heilig) lorsque le chœur doublé des cuivres entonne ce “ chant de stade ” sur une juxtaposition hystérique des mots “ *Car-ne, Sanc-tus Domine Reich Car-ne* ”.

### Ex2

Ch. *ff*

Car - ne Sanc - tus Do - mi - ne Reich Car - ne

Tous les instruments célébrant la parole liturgique (la parole verticale) se trouvent là réunis, soit tous les instruments sauf les cordes. Chaque groupe instrumental évolue donc sur des cellules primitives, réduites à une simple expression, c’est un peu selon l’auteur, *une agitation tonitruante, urbaine et inutile* ; elle s’exprime ici par des réflexes très primitifs.

Si l’on peut considérer que, pour les trois premières mesures, parties instrumentales évoluent en parfaits synchronisme, dès la quatrième mesure, il s’opère des décalages. Des sonneries claires et prétentieusement triomphantes va naître du chaos. Ce chaos va aussi s’exprimer thématiquement avec un motif qui va lui aussi parcourir toute la partition, thème grandiloquent (du moins à sa première apparition).

### Ex3

Tb. *pesante*

*ff sempre*

Ce thème (constitué d’une succession mélodique de sixte mineure et tierces mineures, très significatif de l’écriture de Bernard Cavanna) va effectuer plusieurs tentatives d’ascension mélodique, suivie de chutes d’amplitudes croissantes, avant l’effondrement général des vents qui n’auront plus, avant l’entrée des chœurs, qu’à pousser par trois fois un cri d’alarme-sirène, à l’unisson sur un ré bémol<sup>2</sup>, les accordéons faisant alors clairement entendre des agrégats rythmés, sorte de tango macabre.

Sur ces “ tentatives d’ascension des cuivres, va peu à peu se développer dans une écriture proche de l’hétérophonie, des traits sauvages dont la virtuosité, replacée dans ce contexte “ sacré ”, est littéralement diabolique.

Cette première séquence “ du chaos ” se révélera comme étant l’un des matériaux fondateurs de toute l’œuvre, car hormis les nombreux passages constitués de certains de ses éléments, c’est par quatre fois qu’elle sera reprise quasi-textuellement à différents moments de la messe.

<sup>2</sup> Ces sonneries ponctueront d’ailleurs trois fois l’ouvrage (deux fois dans le *Kyrie* et une dernière fois pour clore le *Gloria*, sur le solo de violon)

\*

C'est donc dans ce climat de chaos, d'alarme, dominé par le chromatisme et dont les multiples connotations donnent des airs de fin du monde, qu'interviendra, à juste raison, l'imploration du chœur à la pitié divine. Le texte gréco-latin s'épanouira dans un climat recueilli, religieux pourrait-on dire, que crée la plénitude sonore de superbes harmonies "à facettes" autour d'une tierce majeure (do-mi) puis de l'accord parfait de la mineur enrichi aux sopranos d'un si bémol, puis à la basse, d'un do dièse grave. Cet apaisement, toutefois légèrement dérangé par des relents de figures chromatiques aux accordéons, n'est que de courte durée (une minute) et est suivi par un retour d'éléments appartenant à la première séquence mais pensé cette fois-ci comme un stupide et jubilatoire interlude.

Suit alors un solo de la soprano qui va s'emparer du texte liturgique, davantage pour vocaliser qu'à exprimer la prière. Ici la parole est d'ailleurs détournée, les mots sont découpés et perdent leur sens ; en fait, elle se plaît à chanter un récitatif imaginaire à partir de bribes de liturgie, par la seule volonté de se mettre en avant, d'agir en *leader*. A l'écouter, le chœur va aussi modifier son "comportement" et évoluer sur des harmonies moins "orthodoxes". La surexcitation de la soliste va conduire l'ensemble à une première dérive hystérique, dans un climat proche de l'introduction. La fin de ce Christe ne conduira pas aux sonneries de ré bémol mais sur des sons extrêmement graves, sons peu identifiables, notamment la trompette qui donne un contre-contre si bémol grave, les accordéons eux se stabilisant sur une superposition d'harmonies "froides", constituées de quintes et quarts, harmonies qui s'opposera constamment aux harmonies "chaudes" constituées de tierces et de sixtes, tout au long de la messe.

Ainsi l'entrée de *Laurence*, cinq minutes après le début du *Kyrie*, se fera sur ce type d'harmonies. Elle s'exprime en français. La soprano soliste, intriguée par cette intrusion, répètera, inquiète, comme paralysée "ça sonne, ça sonne, ...". Le chœur se tait, mais témoigne lui aussi de son hébétement par le fait qu'il réponde à ce qu'il prend pour une exhortation de la soprano/leader (confusion entre "ça sonne" et "Eleison"). Voici donc un premier exemple de ce que nous annonçons plus haut comme perturbation de la parole consensuelle par la parole individuelle.

La messe s'appuie principalement sur cette opposition entre la parole de *Laurence* et la parole liturgique, parole individuelle, minime, humaine, négligeable, contre parole collective sûre de ses valeurs, de son dogme, de sa puissance ; parole horizontale contre parole verticale. Cette parole verticale est à prendre au sens large, il s'agit là d'une parole "générique" qui peut épouser tout autant la parole religieuse rigide et dogmatique, que les discours ultra-libéralistes ou les leurres engendrés par les idéologies collectivistes. De même la parole de *Laurence* ne se réduit pas à sa simple et horrible destinée, elle aussi notre histoire, notre parole, celle de l'individu qui interroge, questionne, doute et subit les dérives de notre monde.

C'est encore plus dans ce contexte que s'ouvre la seconde et principale partie de la messe avec le *Gloria*. La liturgie se teinte de "bouffonnerie", d'éruccations flamboyantes sur le mot *Gloria* ou ses dérivés, rires stupides d'opéra ou d'opérette etc. Le compositeur jouera d'ailleurs de nombreux détournements phonétiques aux connotations plus accentuées ou hystériques : le mot *Rex* déclenchera des sortes d'aboiements du chœur (réflexe de Pavlov) sur *Roi Roi Roi Jésus Roi Roi*, ... ; le mot "King" fera l'objet de scansion fanatiques, qui accompagnées de crotales, feront références à certaines sectes ; de même l'expression "Heiliger Geist" (Esprit Saint) émergera violemment de sinistres "Heil!" ; etc.

\*

Caricatures, donc. Connotations à la limite du cliché facile pourrait-on presque avancer. Cette Messe un jour ordinaire ne serait peut-être que l'habile travail d'un provocateur doué si la partition ne renfermait pas des pages d'une toute grande beauté dont certaines doivent être ici évoquées.

\*

Outre les entrées des chœurs du *Kyrie* déjà décrites plus haut, le long solo central de violon (Gloria), déchiré, s'élevant progressivement vers l'extrême aigu, révèle une maîtrise dans l'utilisation de cet instrument, où rivalisent lyrisme et raffinement (modes d'attaques, choix des cordes pour leurs timbres spécifiques, harmoniques, etc...).

Dans le solo de Laurence qui suit, et en particulier des mesures 326 à 354, on assiste à des moments d'une grandeur et, osons le mot, d'une humanité pathétiques. Au centre de ce passage, Laurence et son texte bouleversant, mais aussi ces vagues chromatiques de tout l'orchestre qui donnent le vertige et nous font perdre l'équilibre, comme on devine qu'il est difficile pour cet être de reprendre pied dans cette société<sup>3</sup>, et enfin, ces appels pathétiques de la trompette, sonnante comme de funestes présages.

Au cœur du Credo et d'un contexte d'une grande crudité (la chair est désignée par le mot viande), la soprano perce au-dessus de cette mêlée scandaleuse par un chant d'une grande intensité sur un texte allemand (" ich glaube an die Wiederauferstehung " - je crois en la résurrection de la chair).

#### Ex4

Nous sommes depuis la fin du solo de violon passés de l'Oratorio-Bouffe à une action dramatique proche de l'opéra, le point de cassure est peut-être cet effrayant trille aigu du cor (sol/la bémol) donné mesure 230.

#### Ex5

On peut manifestement, à la lumière de ces exemples, se garder d'une conception totalement satirique de l'œuvre et de son compositeur vis à vis des questions métaphysiques que traite, à sa manière, la messe catholique.

Enfin, le poème de Nathalie Méfano chanté par Laurence est un dernier grand moment, avec en fond de faibles tenues sur des harmonies composées de quarts et quintes ou sixtes et tierces des accordéons, sortes de visions kaléidoscopiques, raréfaction de la vie que parcourent les ultimes sursauts nerveux du violon. A la voix, une blancheur (" détimbrée ") avec en son centre un dernier élan, touchant regard vers le ciel ... La parole de Laurence jusque là horizontale, par son ancrage dans la réalité la plus prosaïque, finirait-elle " verticalisée " par la poésie, à l'instar des autres protagonistes de cette Messe ? L'ultime intervention *Laurence* et cette définition de la Marie-Salope, " *petit bateau draguant les sables ...* ", nous privera d'une possible consolation.

<sup>3</sup> Notons au passage, cette curieuse parenté avec le début du livre d'Alfred Döblin, *Berliner Alexander Platz* où l'on voit Franz, cet autre anti-héros, pris de vertige par la ville et ses maisons, après quatre années d'emprisonnement.

\* \*  
\*

Si l'on se rapporte à plusieurs de ses définitions<sup>4</sup>, la messe catholique est un “ sacrifice du corps et du sang ”, “ un acte de propitiation ”, d'imploration du pardon divin.

Sous ces rapports la Messe un jour ordinaire – mettant en scène un personnage sacrifié et un groupe/société implorant – n'usurpe donc pas son appellation, malgré toutes ses apparences “ peu orthodoxes ”.

Pierre Mac Orlan, dans sa préface à la traduction du Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin<sup>5</sup>, dit de ce dernier : “ il a écrit un livre profondément vivant, un vrai livre sur le peuple qui ne comprend en littérature que le lyrisme ”.

On est tenté, ici, de reprendre ces mots à propos de Bernard Cavanna et de sa Messe un jour ordinaire. En effet, se saisissant d'un fait divers témoignant d'un des fléaux de notre fin de siècle, l'exclusion, et en l'éclairant de sa qualité de musicien, il a écrit là une musique dans détours, exempte d'autosatisfaction, résolument dynamique, profondément lyrique.

Le large usage de connotations dont il fait preuve, de façon souvent caricaturale, n'empêche pas de nous acculer, à la fin, à être sincèrement touchés.

Touchés avant tout par la destinée de Laurence, certes, mais aussi par ce que sa confrontation au groupe révèle de l'apocalyptique de notre temps.

Dans ce domaine, nous nous permettrons de citer l'édifiant livre de Xavier Emmanuelli, “ *Dernier avis avant la fin du monde* ”<sup>6</sup>, dont les étonnantes correspondances avec l'œuvre qui nous occupe ici démontreront à tout incrédule toute la vérité, l'actualité de l'œuvre de Bernard Cavanna.

“ ça sonne ”, certes, “ mais ça répond pas ... ”

Thibault LAM-QUANG Tu

Séminaire d'Eveline Andréani sur l'opéra contemporain/Janvier 1997/Université de Paris 8/Saint-Denis.

---

<sup>4</sup> Petit Robert, ou plus sérieusement, *Explication des prières et cérémonies de la messe* de Pierre Lebrun (Paris 1716, réédité en 1976)

<sup>5</sup> Collection de poche Folio

<sup>6</sup> Editions Albin Michel, 1994. Le Dr Xavier Emmanuelli fut médecin de la prison de Fleury (où Laurence fut incarcérée) avant de diriger l'antenne médicale du centre d'accueil des SDF à Nanterre, le SAMU Social qu'il a créé.