

Le mot et le sens

Gérard CONDÉ

« Prenez soin du sens, les sons prendront soin d'eux-mêmes¹. » Ce conseil, que la Duchesse du Pays des Merveilles assène vertement à Alice (en parodiant le proverbe « prenez soin des centimes [*cents*] et les livres [*pounds*] prendront soin d'elles-mêmes »), il faudrait le faire graver en lettre d'or sur les cheminées de (presque) tous les chanteurs qui sont, par nature, plus soucieux du son que du sens. S'ils aimaient mieux le verbe que le son, ils seraient devenus comédiens, mais ils aiment pousser la note sans trop se soucier de la branche sur laquelle elle se perche. La branche, en l'occurrence, c'est le mot qu'il faut bien prononcer.

La prononciation ? C'est le sujet de ces journées d'étude et, s'agissant de la prononciation lyrique au XIX^e siècle, j'imagine que c'est à mon âge vénérable que je dois d'y être convié. Pourtant, malgré mes cheveux gris et la courbure inquiétante de mon dos, je n'ai pas assisté à la création de *Robert le Diable*, de *Faust* ni même de *Manon*. Ce dont je puis témoigner, en revanche, c'est qu'à l'époque de ma naissance, il y a soixante-dix ans, on ne chantait pas comme maintenant – Édith Piaf se produisait ce soir-là au Grand Théâtre de Nancy, je n'y étais pas pour autant, mais j'imagine que ça n'avait rien à voir avec la manière feutrée de Carla Bruni.

On ne parlait pas davantage comme à l'heure actuelle. Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter l'élocution des speakers de la radio ou des comédiens du Théâtre français, les discours des hommes politiques, les entretiens radiophoniques, et les films, tout simplement.

¹ « *Take care of the sense and the sounds will take care of themselves.* » (Lewis CAROL [Charles Lutwidge DODGSON], *Alice's adventures in Wonderland*, London : Macmillan and co, 1865.)

Les voix qu'on a exhumées des urnes du Palais Garnier témoignent de l'état du chant à l'aube du XX^e siècle, mais, imaginez soixante-dix ans plus tôt : comment chantaient Adolphe Nourrit, Duprez, la Malibran, Cornélie Falcon et, surtout, comment prononçaient-ils ? J'espère bien l'apprendre cette après-midi ou demain matin. Le découvrirait-on que je doute de la pertinence de son rétablissement. Car le but de la prononciation exacte reste de se faire comprendre plus que de retrouver certaines couleurs perdues.

Reste la question de savoir si les chanteurs prononcent pour se faire comprendre ou parce qu'il faut bien faire un sort aux syllabes écrites sous les notes ? Si l'on excepte quelques artistes exceptionnels qui partent du mot pour trouver l'intonation juste, secret de l'éloquence, c'est toujours sur ce point que le bât a blessé. À preuve, la publication des livrets qui doit être à peu près contemporaine des premières représentations publiques d'opéras. Cette publication doit répondre, pour partie, à la vanité des librettistes, soucieux de présenter leurs poèmes dans leur intégrité native, mais, tout aussi certainement parce que la prononciation des chanteurs n'a jamais été assez claire pour qu'on puisse comprendre tout ce qu'ils chantaient. Les critiques s'en sont toujours plaint, parce que c'est leur rôle de trouver à redire, mais ils prêchent dans le désert.

J'invoquerai le témoignage de Berlioz. Oui, Berlioz très attaché à l'exactitude de la prosodie (voir sa critique de la reprise des *Deux Journées* de Cherubini près le décès de celui-ci²) en dépit des licences qu'il s'autorisait et qu'on a prises pour des fautes. Voici donc ce qu'il écrivait dans le *Journal des débats* du 3 février 1852 à l'occasion de la reprise du *Guillaume Tell* de Rossini.

Parlons un peu du discrédit dans lequel est tombée, à l'Opéra, la pauvre langue française. On la traite de Turc à Maure dans le chant et même dans le récitatif. Les chanteurs ne font pas encore de liaisons dangereuses, il est vrai, mais, au train que suivent les choses, cela pourra venir. On supprime déjà volontiers les élisions dans les rencontres de voyelles, composant ainsi des vers de treize et de quatorze pieds, dans le genre de ceux de M. Harpin dans la *Comtesse d'Escarbagnas* :

Je vous envoie un panier de poires bon-chrétien !

Je ne sais pas si vous doutez de mon parfait amour.

On se permet des répétitions de mots qui donnent à la phrase un sens grotesque ou en détruisent le sens.

Morelli dit : « Du ciel tu *me connais* la loi », pour tu *méconnais* la loi ; mon *tresor* pour mon *trésor*.

Il eût été facile pourtant d'avertir le chanteur italien des petites incorrections de son langage. Cela ne pouvait le blesser, et il en eût, sans aucun doute, au

² Hector BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Reprise des *Deux Journées* », *Journal des débats*, 13 avril 1842.

contraire, été reconnaissant. On n'est pas tenu de posséder à fond une langue étrangère, et surtout d'en bien connaître l'accentuation. Ceci était du ressort des maîtres de chant. Sans être lettrés, sans connaître l'étymologie et les racines des mots aussi bien que M. Chavée, ils parlent à peu près comme tout le monde, et n'ignorent point qu'on ne dit pas *tesor*. À la première observation, Morelli se fut corrigé. Mais personne ne la lui a faite. « Qu'est-ce que ça me fait ? a-t-on dit ; qu'il s'en tire comme il pourra³ ! »

J'ouvre une parenthèse : je viens de prononcer le nom de Berlioz comme nous le faisons aujourd'hui ; à l'époque on ne prononçait pas le « z » final : lui-même, évoquant le violoniste Bériot l'appelait « mon presque homonyme ». Et l'on se souviendra de la réponse d'Arber à sa voisine incertaine de la nature de la scène entre Benvenuto Cellini et Teresa contrepoincée par les interventions de Fieramosca : est-ce un duo ? un trio ? « Non, c'est un Berlio ! »

Ceci pour poser la question de l'éventuelle redécouverte d'une cantate « Gloire à Berlioz » et de sa prononciation historiquement informée... Les auditeurs sont-ils aussi exigeants sur la compréhension des mots du poème que le sont les critiques ? Je pense à cette aristocrate italienne évoquée par Stendhal dans sa *Vie de Rossini*⁴, qui refusait de lire davantage que le premier vers d'une *aria*. Les livrets imprimés permettaient de suivre puisque les salles restèrent éclairées jusqu'au moment où, vers la fin des années 1880, la propagation de l'esthétique de Bayreuth les plongea dans l'obscurité. Cela étant, j'aimerais retrouver des gravures attestant que les spectateurs de l'Opéra de Paris ou de l'Opéra-Comique avaient des livrets en main. D'ailleurs comme les abonnés revoyaient majoritairement les ouvrages du répertoire, la question de la compréhension du texte était secondaire : ils avaient eu le temps de s'en pénétrer, la question de la prononciation les préoccupait moins que nous.

Même déjà au théâtre parlé on est loin d'entendre tout ce qui se dit. J'en veux pour preuve l'expérience que j'ai faite et dont j'ai été le premier étonné. L'occasion m'ayant été donnée de composer d'importantes musiques de scène pour des représentations de *L'Annonce faite à Marie* puis d'*Andromaque*, j'ai ainsi entendu les pièces de Claudel et de Racine plus de trente fois chacune et presque chaque soir je découvrais des vers que je n'avais pas mémorisés ; pour autant j'avais suivi la pièce.

L'attention flottante est la clef de l'écoute lyrique. Il faudrait éduquer le public. Le sur-titrage a des vertus que je ne nierai pas, mais, outre qu'il sollicite trop la vue (ennemie héréditaire de l'ouïe) il met trop l'accent sur l'accessoire. Les mots ne sont que le prétexte, la musique les exprime. Déjà Meyerbeer demandait à

³ Hector BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra. Reprise de *Guillaume Tell* », *Journal des débats*, 3 février 1852.

⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris : Boulland, 1824.

Scribe de ne pas écrire ce que la musique pouvait traduire. Par exemple (c'est moi qui invente) : « que tu es belle ce soir, je craque » le premier membre de la phrase suffit – un seul mot sur six, même : « belle » ; le ton exprimera qu'il craque...

Selon le témoignage de Marie-Anne de Bovet dans sa monographie⁵, Gounod recommandait aux chanteurs : « surtout pas d'expression » parce qu'il craignait la sur-expression et un demi-siècle plus tard Reynaldo Hahn, dans un article reproduit dans *L'Oreille au guet* :

un chant sans expression est nul ; mais un chant trop expressif est horripilant. Je suis frappé de la façon inconséquente dont on use de l'expression en chantant. Le chant est déjà par lui-même une hypertrophie du langage parlé ; il agit comme un verre grossissant et confère aux mots usuels, même chantés sans expression, une importance souvent excessive. Par le seul fait que les mots ordinaires sont chantés, ils apparaissent transformés, agrandis ou pour le moins soulignés. Il faut donc garder l'expression pour le moment où l'on doit donner à l'accent une signification plus profonde, une puissance plus active et même alors la doser avec soin⁶.

Prononcer, oui, mais pour quoi faire ? 'Pour se faire comprendre ?' Claudel l'a pourtant dit en préface au *Soulier de satin* : « C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau⁷. »

Première constatation : si l'exacte prononciation du mot favorise la compréhension, c'est l'altération ou le gauchissement de la prosodie qui confère un sens au mot. Car on peut prononcer à merveille et ne pas faire sentir ce qu'on dit. L'exemple le plus frappant se trouve chez un compositeur remarquablement soucieux de la prosodie exacte : Massenet qui, dans *Werther*, n'a pas hésité à faire chanter « Pourquoi me réveiller **er** ! au souffle du printemps ». C'est atroce, mais c'est éloquent : c'est le réveil dans toute son énergie, cela semble appeler un port de voix (que Massenet n'aurait pas indiqué ?), du moins ne faut-il pas planter le « er » aigu comme un clou, encore que si le ténor fait vraiment corps avec son personnage tout devient crédible.

Une des licences les plus courantes (particulièrement fréquente chez Berlioz ou Lalo) consiste à anticiper le saut vers le haut : de faire chanter *sol do do* pour « de sa haine » au lieu de *sol sol do* pour « de sa **haine** » (exemple inventé pour la démonstration). Dans de tels cas, la question de la prononciation historiquement informée importe peu parce que ces licences se trouvent non pas dans des récitatifs stricto-sensu, mais dans des airs ou dans des passages de

⁵ Marie-Anne DE BOVET, *Charles Gounod. His Life and his Works*, Londres : Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1891.

⁶ Reynaldo HAHN, *L'oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1924.

⁷ Paul CLAUDEL, *Le Soulier de satin*, Paris : Gallimard, 1929.

déclamation lyrique où c'est soit la ligne mélodique qui l'emporte (dans les airs) soit, dans la déclamation lyrique, l'éloquence du gauchissement qui compte.

J'ai longtemps justifié mon admiration pour Massenet (car il fallait encore s'en justifier à l'époque !) par la parfaite adéquation entre la prosodie naturelle et la ligne mélodique. J'ai bien dû constater que, dans ses derniers ouvrages, le respect de la prosodie n'était plus sa préoccupation. J'attribuai d'abord cela au fait que, ses ouvrages étant de plus en plus joués à l'étranger, donc traduits, il était plus important que la ligne mélodique soit éloquente. Surtout dans les airs, naturellement. Auber ne procédait pas autrement : on relève, dans *Le Domino noir* ou dans *Les Diamants de la couronne* des épisodes de conversation en musique admirablement prosodiés ; preuve d'une parfaite maîtrise et du souci qu'on ne perde pas un mot du livret si spirituel de Scribe. À côté de cela, dans les airs, les syllabes faibles appuyées, les mots coupés à tors et à travers, la syntaxe malmenée ne se comptent pas. Exception faite, naturellement, quand l'air raconte une histoire, ainsi le savoureux « Je suis sauvée enfin » d'Angèle au dernier acte du *Domino noir* où Auber réussit à laisser passer le texte malgré la force d'attraction d'une mélodie qui se suffit à elle-même et n'a pas de rapport très direct avec les paroles.

Pourquoi cette remarque ? Parce que la musique lyrique est – qu'on me pardonne ce néologisme – *librettivore*. Il n'est pas rare d'entendre un metteur en scène fredonner le passage qu'il veut faire reprendre sans souci d'y mettre des paroles. Mais on me pardonnera d'évoquer ma propre expérience de modeste compositeur lyrique si elle me permet d'enfoncer le clou : pendant les répétitions de mes opéras, la metteuse en scène, qui était aussi l'auteure du livret et insistait pour que les mots soient compréhensibles (et ils l'étaient en général) indiquait un passage à reprendre en chantonnant la mélodie (« tu sais : la-la-la-la ») dont les vers lui étaient sortis de l'esprit. J'irai plus loin. Encore par expérience personnelle, j'ai dû mettre en musique des paroles d'un style négligé ou simplement ridicule. Que faire quand le librettiste ne trouve rien de mieux ? Il ne reste plus qu'à museler le texte en l'accolant à une musique si attractive que l'oreille portera toute son attention sur l'emballage. Je l'ai fait à plusieurs reprises et, si je l'ai fait, comment ne pas imaginer que d'autres l'aient fait avant moi... Quelques mots surnagent et cela suffit.

Conclusion

Est-il nécessaire de prononcer correctement pour se faire comprendre ?

Ainsi l'élosion de la première consonne a du bon, voire le remplacement d'une consonne par une autre plus sonore. J'en appelle au savoir faire des ci-devant crieurs du Palais Garnier, véritables bêtes de scène qui lançaient dans les

escaliers comme les walkyries leurs ohyo to ho ! : « euhémandez m'program', euhéprogram' d'a soiréuh, hi fran' m'program' » Le ton était tellement impératif qu'on se serait senti coupable de ne pas acheter le fascicule. Les programmes partaient comme des petits pains alors qu'ils contenaient tout juste la distribution et un résumé de l'action plus ou moins obsolète. À présent que les programmes de salle débordent de textes musicographiques et que les crieurs ont été remplacés par d'inoffensifs étudiants en musicologie nourris des ouvrages de Pierre Fouché, les bougres ont beau annoncer impeccablement : « DEMandez LE proGRAMme, LE proGRAMme de la soirÉE » eh bien, les ventes ne sont plus ce qu'elles étaient.

© Gérard CONDÉ