



HAL
open science

Reynaldo Hahn et le chant significatif: réflexions intersémiotiques sur la musique vocale et la pratique de la comédie musicale

Roselyne de Villeneuve

► To cite this version:

Roselyne de Villeneuve. Reynaldo Hahn et le chant significatif: réflexions intersémiotiques sur la musique vocale et la pratique de la comédie musicale. *Musurgia: analyse et pratique musicales*, 2017, “Linguistique, rhétorique, stylistique, musique”, vol. XXIII/1-3, pp.67-85. hal-03356027

HAL Id: hal-03356027

<https://hal.science/hal-03356027v1>

Submitted on 9 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Reynaldo Hahn et le chant significatif : réflexions intersémiotiques sur la musique vocale et pratique de la comédie musicale

Préambule : Reynaldo Hahn, un « musicien littéraire »

Dans le débat qui oppose, depuis Hanslick et Wagner, défenseurs de la musique pure et adeptes de la musique à support littéraire, Reynaldo Hahn est un champion du second parti, aux yeux de ses contemporains. Pour Edmond de Goncourt, il joue « une musique littéraire à la Rollinat¹ ». L'adjectif, ainsi que le parallèle avec le poète-musicien du Chat Noir, fondent l'expression artistique sur une interférence sémiotique. Et Proust de surenchérir, en déviant la caractérisation vers l'homme, ce qui élargit le champ des significations possibles : Reynaldo est un « musicien littéraire² ». À plus d'un titre, assurément. Par ses affinités, d'abord ; outre Proust, qui le diffracte dans *Jean Santeuil* entre trois personnages³, il fréquente Daudet, Anatole France, Loti, Hérédia, voire Mallarmé⁴. C'est aussi un grand lecteur, à l'affût des échos intertextuels, qui traque les réminiscences du *Lycée* de La Harpe chez Victor Hugo et les échos de Hugo chez Hérédia⁵. Sa pédagogie du chant requiert également le détour par la littérature ; pour déployer toutes les facettes de l'automne dans les mélodies françaises – car « il y a des automnes de toute espèce⁶ » – et mettre en œuvre une pragmatique de la nuance adéquate, il faut tour à tour faire chanter dans sa mémoire un vers de Lamartine, de Baudelaire ou une phrase de M^{me} de Sévigné⁷. Enfin il est aussi un musicien littéraire par ses pratiques d'écriture ; dans *Notes journal d'un musicien*, on déniche des petites épiphanies versaillaises ou vénitiennes de belle facture, dont une expérience de la réminiscence musicale qui fait songer à la « petite phrase » proustienne :

J'ai parcouru en tous sens Venise et Mozart [...]. Et tout cela s'est résumé pour moi en un aspect, en une phrase, tous deux tranquilles, déchirants, sublimes. [...] le rythme de la rame fit peu à peu s'éveiller en ma mémoire ces notes lentes, voisines, conjointes, qui semblent vouloir figurer un effort pour se dégager, se libérer, l'effort du sentiment longtemps maintenu et qui voudrait s'envoler à travers des lèvres, vers le ciel. [...] C'était la plainte discrète et profonde de la comtesse Almaviva [...]⁸.

L'œuvre musicale dans son ensemble est donc logiquement polarisée par ce désir de « réunion de la littérature et de la musique⁹ ». Vers 1895, Hahn expérimente une sorte d'avatar miniaturisé

¹ Edmond de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. 3 (1887-1896), 18 décembre [1893], p. 895.

² Marcel Proust, lettre à Suzette Lemaire, [20 mai] 1895, *Correspondance*, éd. Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970, t. 1, lettre 242, p. 390, citée par Philippe Blay, « Musique de Proust, musique de Hahn : l'au-delà et l'en deçà », *Bulletin Marcel Proust*, 2004, n°54, p. 91.

³ « [Hahn] s'y démultiplie, comme le souligne avec raison Bernard Gavoty, en Henri de Réveillon, le marquis de Poitiers pianiste amateur, le compositeur italien Daltozzi » (Luc Fraise, « 'Comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît' : Marcel Proust et Reynaldo Hahn », dans Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn un éclectique en musique*, Arles-Venezia, Actes Sud / Palazetto Bru Zane, 2015, p. 95-96).

⁴ Voir Reynaldo Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933, *passim* ; Jacques Depaulis, « Un compositeur français sous-estimé : Reynaldo Hahn », *Fontes Artis Musicae*, octobre-décembre 2006, 53/4, p. 265 ; Philippe Blay, *L'Île du rêve de Reynaldo Hahn*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1999, t. 1, p. 43-47, 69, 88.

⁵ Il décèle ainsi, dans le dernier vers d'« Antoine et Cléopâtre », « Toute une mer immense où fuyaient des galères », le souvenir d'un vers de *La Légende des siècles*, « Tout un vol de vaisseaux en fuite dans le vent » (Reynaldo Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, *op. cit.*, ch. « Juvenilia », p. 77-78).

⁶ Reynaldo Hahn, *Du Chant* [1920], Paris, NRF-Gallimard, 1957, ch. « Le chant descriptif dans la musique moderne » [conférence du 11 mai 1914], p. 203.

⁷ *Ibid.*, p. 204-205.

⁸ Reynaldo Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, *op. cit.*, ch. « Venise », p. 198. Proust et Hahn se retrouvent à Venise en mars 1900.

⁹ Reynaldo Hahn à Édouard Risler, [1894 ou 1895], citée par Philippe Blay, « Douze lettres de Reynaldo Hahn », *Bulletin Marcel Proust*, 1993, n°43, p. 43.

de la musique à programme : « L'idée est assez neuve de faire, en musique, des illustrations pour un livre¹ ». Le texte – *Le Jardin de Bérénice* de Barrès – est alors premier. En revanche, l'étude génétique d'Emmanuel Reibel a prouvé que dans *Le Rossignol éperdu*, recueil de poèmes musicaux paru en 1913, la littérisation de la musique grâce au paratexte est alors une « stratégie éditoriale² » qui se fait *a posteriori*, lors de la mise en recueil. Mais c'est bien sûr dans la musique vocale que l'articulation de la musique à la littérature devient flagrante, à cause du déroulé coextensif et interactif du chant et de l'accompagnement. Selon Proust, cette synergie repose en réalité sur un retournement paradoxal : « C'est à force de respecter les paroles qu'il les dépasse, c'est en s'asservissant à elles qu'il les plie à une vérité plus haute qu'elles contenaient en germe, mais dont la musique seule développera les 'virtualités'³ ». Le discours se transcende dans et par la musique, et le sens se fond dans une signifiante ultime, à moins qu'il ne s'agisse, plus radicalement, d'une « insignifiante suprême⁴ ». La musique est prééminente pour l'écrivain.

Ce souci du texte, évident dans les mélodies, est aussi repérable dans les opérettes, peu étudiées sous cet angle. C'est en effet moins la question du lyrisme qui se pose alors que celle de l'humour, de l'ironie, du métadiscours verbal et musical et ce, d'autant plus quand le librettiste est Sacha Guitry. Hahn et Guitry ont en effet collaboré à deux reprises, pour *Mozart* (1925) et *Ô mon bel inconnu...* (1933). Plus précisément, ces œuvres sont présentées comme des « comédies musicales » à la française, distinctes de l'opérette américanisée de Yvain, Christiné et Willemetz. En effet, en couplant explicitement littérature et musique, cette étiquette génériquement hybride serait un manifeste pour l'opérette « classique », si l'on en croit le critique Paul Bertrand. Reprenant un lieu commun critique (la décadence de l'opérette), il déplore « l'influence du cinéma et du pick-up » qui oriente le public « vers les truculentes manifestations spectaculaires inspirées du music-hall, où texte et musique ne jouent plus qu'un rôle d'arrière-plan ». Par contraste, *Ô mon bel inconnu...* illustre « la conception de l'opérette résolue à rester dans le domaine de la comédie musicale à 8 ou 10 personnages, si en faveur il y a 10 ans⁵ ».

Pour montrer que, chez Hahn, la musique n'est pas une simple figuration du discours par d'autres moyens, mais bien une interprétation ou une recreation au sein d'une démarche intersémiotique, on commencera par examiner quelques concepts-clés d'une conception du chant comme convergence sémiotique, puis on essaiera de prendre Reynaldo au mot, en voyant concrètement comment la musique prend en charge l'hétérogénéité énonciative et, notamment, l'ironie, dans un air de *Ô mon bel inconnu...*

1. Hahn et le chant : réflexions intersémiotiques sur la musique vocale

Le point de départ de sa réflexion est le concept de « 'voix parlée' du chant », distingué du chant « chanté⁶ », que Hahn dit reprendre au chanteur Jean de Rezké mais qui affleure déjà dans sa correspondance de jeunesse. Vers 1895, il écrit à Massenet : « j'en suis à vouloir rendre dans

¹ Reynaldo Hahn à Édouard Risler, [Saint-Germain-en-Laye], [fin juillet-début août 1895], BNF, Mus., LA Hahn 289, citée par Philippe Blay, *L'Île du rêve*, op. cit., t. 1, p. 147.

² Emmanuel Reibel, « Le Rossignol éperdu, entre journal intime et recueil de poèmes », dans Philippe Blay (dir.), *Reynaldo Hahn un éclectique en musique*, op. cit., p. 297.

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », « Essais et articles », p. 556. Cet article fut publié après la mort de Proust.

⁴ Philippe Blay, « Musique de Proust, musique de Hahn », art. cit., p. 93.

⁵ Paul Bertrand, « Bouffes-Parisiens- *Ô mon bel inconnu* », *Le Ménestrel*, 13 octobre 1933, p. 395. Cette argumentation avait déjà été développée par les critiques dix ans plus tôt, lors de la création de *Ciboulette*. Voir Philippe Blay, « Faire revivre la belle opérette française », dans *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, op. cit., p. 393.

⁶ Reynaldo Hahn, *Du Chant*, op. cit., ch. « Comment dire en chantant ? », p. 77.

le chant les plus imperceptibles intonations de la parole¹ ». Mais la tâche est ardue : « Rien de plus épineux que de donner à la voix un accent qui fasse croire à la parole [...] et de faire chanter comme si on parlait². » Génétiquement, c'est la chanson populaire qui a transmis au chant français l'art de « 'dire' en chantant³ ». La musique vocale repose donc sur la coopération de « la mélodie [...] qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d'intensité, de force de délicatesse, de charme, ou d'étrangeté » et de la parole, qui « communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l'esprit et le cœur ». Mais cette « collaboration » est finalement requalifiée en « soumission de la musique à la parole⁴ ». D'où l'impression que la musique est une transposition du texte ; c'est effectivement le mot qui apparaît à propos de Gluck, double provisoire de Hahn : « [Gluck] prétendait s'inspirer directement, en composant, de l'accent vrai, de l'accent parlé, et ne lui faire subir, par la musique, qu'une transformation artiste, une transposition⁵ ». Pourtant, la musique n'est pas qu'un simple transfert sémiotique ; elle est aussi commentaire d'un texte, et intervention sur ce texte :

À peine la signification du mot s'est-elle dessinée dans l'esprit, que la musique, toute saturée de cette signification, agit à son tour, complétant, appuyant, précisant, par des moyens qui lui sont propres et qui n'appartiennent qu'à elle, le sens du mot, – parfois, même, le rectifiant, le réduisant, l'amplifiant lui donnant des dessous étymologiques qu'il n'eût pas possédés à lui seul⁶.

À vrai dire, il est ici question plus de signification que de sens⁷. Le signe est comme extirpé de la linéarité textuelle et la musique opère sur son potentiel expressif et significatif, quasiment plastique et auréolé de virtualités en instance d'actualisation. La musique est alors révélation d'un sémantisme plus ou moins latent ; en ce sens, elle met en œuvre une démarche « étymologique », puisque *étymologie* signifie, étymologiquement, « sens vrai ». Ce concept est important chez Hahn, qui affirme aussi que « Le chant n'est beau [...] que s'il arrive, par une multitude harmonieuse et insaisissable d'allusions et, pour ainsi dire, de ramifications étymologiques, à des suggestions précises⁸ », ou encore que la poétesse Vacaresco « comprend vite et à fond, ayant au plus haut degré le sens étymologique et percevant les moindres répercussions des mots⁹ ». L'« étymologie » renoue ainsi l'alliance antique du beau et du vrai. Inscrire ainsi au cahier des charges de la musique la modulation du dit et l'investigation dénotative aussi bien que connotative, c'est construire sur l'interpénétration de la sémantique et de la sémiotique un modèle de communication musicale. Si, quand il envisage les rapports entre texte et musique, Hahn semble hésiter entre la collaboration réciproque égalitaire et la coopération asymétrique, c'est parce qu'il cherche à « rémunérer le défaut » sémiotique de la musique, code dont l'organisation peut apparaître problématique. L'interaction avec le texte permet alors de modéliser la musique sur la langue ; en s'incorporant le texte, la musique, « toute saturée de signification », absorbe un modèle, structuré clairement par la double

¹ Reynaldo Hahn à Jules Massenet, s.l., [vers 1895], anc. coll. Anne Bessand-Massenet, citée par Philippe Blay, *L'Île du rêve*, op. cit., t. 1, p. 54.

² Reynaldo Hahn à Édouard Risler, [Villers-sur-Mer], [été 1892], citée par Philippe Blay, *ibid.*, p. 84.

³ Reynaldo Hahn, « Chronique musicale. L'ardoise de Beckmesser (chefs d'œuvre) », *Le Figaro*, 20 mai 1936, p. 5.

⁴ Reynaldo Hahn, *Du Chant*, op. cit., ch. « Pourquoi chante t-on ? », p. 18-19.

⁵ *Ibid.*, ch. « Qu'appelle-t-on avoir du style ? », p. 107.

⁶ *Ibid.*, ch. « Le chant descriptif dans la musique moderne », p. 195.

⁷ « Convenons que la signification est une propriété assignée aux signes, et le sens une 'propriété' des textes. [...] un signe, du moins quand il est isolé, n'a pas de sens, et un texte n'a pas de signification » (François Rastier, « De la signification au sens – pour une sémiotique sans ontologie » [en ligne : < http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html>, consulté le 11/09/2015].

⁸ Reynaldo Hahn, *Du Chant*, op. cit., ch. « Qu'appelle-t-on avoir du style ? », p. 105.

⁹ Reynaldo Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, op. cit., ch. « Bucarest », p. 227.

articulation¹, qui est aussi structurant pour elle, puisqu'il semble la reconfigurer de l'intérieur, selon un agencement analogue... à moins qu'il ne parachève une structure équivalente mais jusque-là inaboutie et latente. En somme, Hahn veut penser la musique sur le modèle de la langue (d'où la collaboration égalitaire) mais, comme la structure sémiotique de la langue est plus claire que celle de la musique, elle joue un rôle de révélateur, d'où sa suprématie (et la conception d'une coopération asymétrique). Le chant « n'est beau que s'il est significatif² », et le son même devient significatif. L'efficacité de la musique vocale réside ainsi dans la complexité d'un fonctionnement sémiotique hybride, qui surenchérit dans la signification et active conjointement plusieurs canaux pour viser un effet maximal, car Hahn se montre toujours fort soucieux des questions de réception.

Si cette interaction du langagier et du musical est manquée, la voix fait « bande à part³ ». Hahn fournit quelques exemples de ratage : César Franck dans ses mélodies « n'a pas pénétré l'intention des poètes⁴ » ; Duparc, dans « L'Invitation au voyage », « a écrit une musique vaporeuse et poétique, mais les vers sont massacrés⁵ » ; Massenet a rajouté une « gamme descendante⁶ » par complaisance pour la diva, véritable contresens musical quand il s'agit de transcrire le rire de Manon qui s'égrène, insouciant.

Cependant, la coopération du langagier et du musical s'inscrit dans une pensée plus vaste de la convergence des modes d'expression artistiques. Hahn a, non pas la tête épique, mais la tête intersémiotique, si l'on en croit Mallarmé : « la peinture restitue à ce voyant l'intuition de lignes, d'éclairage et de coloration ou le morceau d'orchestre que, d'abord, elle est⁷ ». La peinture permet certes de penser la musique sur le mode de l'analogie ; la « palette » du peintre et sa « vision » chromatique correspondent ainsi à la « tonalité⁸ ». Mais ce n'est pas tout. Le pictural devient le médiateur qui permet de conjointre la littérature, la musique et les arts plastiques autour du concept transversal qu'est l'« image ». Une mise en œuvre précoce de ce postulat du pouvoir imageant des arts est perceptible dans les *Portraits de peintres* de 1894, dans lesquels Hahn transpose musicalement des poèmes de Proust sur quatre peintres⁹. Puis *Du Chant* le théorise explicitement : « la musique possède [...] le pouvoir de créer des images [...]. Ce sont là des fonctions naturelles à l'art littéraire, qui explique, qui commente, et aux arts

¹ Selon André Martinet (*Éléments de linguistique générale* [1960], Paris, Colin, coll. « Coursus », 2003, p. 13-20), la langue est doublement articulée. Les unités minimales de signification (monèmes ou morphèmes) composent le premier plan d'analyse. Elles peuvent être décomposées en unités plus petites non significatives, les phonèmes ou unités de seconde articulation. La question de savoir si la musique peut être considérée comme un code doublement articulé est débattue. Nicolas Meeüs soutient que c'est possible, à condition de décrocher la signification de la référence et de l'assimiler à la « pertinence analytique » (« L'articulation musicale », trad. de « Musical articulation », *Music Analysis*, juil. 2002, 21/2, p. 4).

[en ligne : <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/Articulation.pdf>, consulté le 11/02/2016].

² Reynaldo Hahn, *Du Chant*, *op. cit.*, « Conclusion », p. 227.

³ *Ibid.*, ch. « Comment dire en chantant », p. 81.

⁴ Reynaldo Hahn, « Les mélodies et leur interprétation, 2 », conférence du 2 décembre 1922, *Conferencia, Journal de l'université des Annales*, 17^e année, 15 mars 1923, n°7, p. 321 [en ligne : <<http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRHconferences.htm>>, consulté le 11/02/2016].

⁵ Reynaldo Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, ch. « Juvenilia », p. 16. Ce jugement de jeunesse sur Duparc sera révisé par la suite.

⁶ Reynaldo Hahn, « Comment interpréter et chanter Manon », conférence du 27 novembre 1926 (répétée le 29 novembre), *Conferencia, Journal de l'université des Annales*, 21^e année, 20 juin 1927, n°13, p. 22 [en ligne : <<http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRHconferences.htm>>, consulté le 11/02/2016].

⁷ Stéphane Mallarmé, « Avant-dire », dans *De la musique encore et toujours !*, textes inédits de Paul Claudel, Jean Cocteau, Paul Éluard, Stéphane Mallarmé, préf. de Paul Valéry, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1946, p. 20-22 ; cité par Philippe Blay, *L'Île du rêve*, *op. cit.*, t. 2, annexe 9, p. 657.

⁸ Reynaldo Hahn, *Du Chant*, *op. cit.*, ch. « Pourquoi chante-t-on ? », p. 26.

⁹ Voir Nicolas Vardon, « *Portraits de peintres* », *une tentative d'union entre les arts*, mémoire de master 2, Paris-Sorbonne, sous la dir. de Michèle Barbe, sept. 2008 [en ligne : <http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsdiversNV.htm>, consulté le 02/03/2016].

plastiques, qui reproduisent exactement les objets¹ ». Le chanteur « doit donc être un visuel ; il faut que les mots soient pour lui comme des précipités d'images, qui, en se dissolvant dans son cerveau, y répandent l'hallucination² ». La réception de l'œuvre musicale s'apparente alors à une contagion des images ; le chant, « ayant subi l'empreinte impalpable d'une image », va « la reproduire, comme en un miroir fidèle, dans l'esprit de ceux qui écoutent³ ».

À la lumière de ces réflexions, il convient désormais de voir, en pratique, comment l'écriture musicale, innervée par un discours qu'elle enrichit en retour, agence en synergie avec le texte des micro-structures et des unités qui, à leur manière, signifient, et acquièrent une fonctionnalité contextuelle (non prédéfinie). Par ailleurs, dans cette conception du « chant significatif », Hahn promeut la richesse d'une signification construite et plurielle, faite de « dessous étymologiques⁴ » insoupçonnés et d'une « multitude harmonieuse et insaisissable d'allusions⁵ » aux dépens d'un message univoque. Il en résulte une extrême attention à l'épaisseur sémantique dénotative et à la virtualité connotative des lexies, particulièrement saillante quand le texte est énonciativement complexe, car la polysémie peut justement être une trace de polyphonie énonciative. C'est pourquoi on étudiera un air marqué, justement, par l'hétérogénéité énonciative.

2. Comment signifier en musique : le traitement musical de l'hétérogénéité énonciative dans un air d'*Ô mon bel inconnu...*

L'ouverture d'*Ô mon bel inconnu...*⁶ annonce un vaudeville. C'est bien le cas, à première vue : un chapelier qui s'ennuie en ménage dépose une petite annonce pour trouver l'âme-sœur. Trois femmes, éprises du bel inconnu, lui répondent : son épouse, sa fille et sa bonne. Sur un mode burlesque, le titre interfère avec celui du roman de Renaut de Beaujeu⁷, dans lequel un chevalier hésite entre plusieurs femmes. Mais la dernière rime de l'acte I, « Faut-il qu'elles soient vicieuses / [...] Faut-il qu'elles soient malheureuses⁸ », infléchit significativement la caractérisation des personnages, et amorce une réorientation générique. L'œuvre glisse ainsi de la farce (duo « vous m'avez pincé le derrière⁹ ») au bovarysme, plus ou moins distancié. Cette dernière rime de l'acte I prépare également l'introduction du thème dans la valse qui sert d'« entr'acte¹⁰ » et qui précède les strophes d'Antoinette. Or ce thème, fondé sur la répétition à la seconde d'un même motif mélodique descendant, principalement en notes conjointes, penche du côté de l'élégie. Perçu comme caractéristique au point de figurer sur une réclame parue dans *Le Matin*¹¹, il oriente la réception de l'œuvre, généralement jugée élégante et délicate¹², alors que les plaisanteries sexuelles appuyées n'en sont pas exemptes¹³.

¹ Reynaldo Hahn, *Du Chant, op. cit.*, ch. « Le chant descriptif dans la musique moderne », p. 192.

² *Ibid.*, p. 197.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, ch. « Qu'appelle-t-on avoir du style ? », p. 105.

⁶ L'œuvre fut créée le 5 octobre 1833 aux Bouffes-Parisiens, l'ancien théâtre d'Offenbach, alors dirigé par Willemetz, sous la direction de Marcel Cariven, avec Aquistapace, Koval, Guy Ferrant, Suzanne Dantès, Arletty et Simone Simon dans les rôles principaux.

⁷ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 2000.

⁸ Sacha Guitry et Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu...*, comédie musicale en 3 actes, réduction chant et piano, Paris, Salabert, 1934, acte I, p. 44, mes. 69-70 et 74-76.

⁹ *Ibid.*, acte I, p. 35-38.

¹⁰ *Ibid.*, acte II, p. 45-48.

¹¹ Encart publicitaire, *Le Matin*, 5 octobre 1933, p. 5.

¹² Voir le dossier critique concernant *Ô mon bel inconnu...* sur l'*Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France, 1918-1944* [en ligne : <<http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=227>>, consulté le 04/02/2016].

¹³ Par exemple sur les chapeaux trop étroits qu'on enfile à grand peine...

Après la rêverie bovaryste (le thème), le passage à l'acte : les strophes d'Antoinette¹ consacrent la sortie du vaudeville convenu et légitiment polémiquement, contre les discours ambiants, le désir féminin et sa satisfaction dans l'infidélité, pour éviter d'être « malheureuse » justement, ou pour l'être moins. La pièce adopte une forme strophique à variations sur 4 strophes. Au sein de cette structure, le traitement de la dernière strophe est plus spécifique, ce qui correspond à la typographie du livret (une strophe redoublée avec une ligne blanche médiane), même si le texte noté dans la partition resserre le texte de Guitry². L'efficacité de l'argumentation se fonde sur l'hétérogénéité énonciative³, évidente dans le texte mais également prise en charge par la musique.

La dialogisation, c'est-à-dire la structuration dialogale qui travaille le discours, est signalée dans le livret par le blanc typographique qui isole le dernier vers de chaque strophe :

C'est très vilain d'être infidèle
C'est infâme et c'est révoltant...
Voilà la chose sur laquelle
On est d'accord depuis longtemps, bien entendu.
D'ailleurs, c'est plus que révoltant
C'est défendu...

C'est bien pour ça que c'est tentant !⁴

Dans les trois premières strophes de la partition, elle est signalée, au même endroit, par les changements d'armure qui donnent à voir les « splendeurs et misères » des infidèles et qui constituent ainsi une forme musicale marquée de l'hétérogénéité. La vision dysphorique de l'adultère correspond au mi mineur mélodique descendant, tandis que sa légitimation est proclamée en mi majeur. Le recours aux gammes homonymes s'avère donc particulièrement adéquat puisque le discours traite d'un seul sujet (tonalités en mi) tout en présentant deux prises de position divergentes (mineur/majeur) sur ce même sujet ; il transcrit ainsi la dissociation énonciative typique de la rhétorique délibérative. Or le délibératif vise la prise de décision et l'action, et tend au mouvement. C'est probablement pour cela que la pédale de tonique statique sur 4 mesures, qui conforte le début des deux premières strophes, disparaît ensuite au profit d'un accompagnement plus dynamique.

Cette bipartition mi mineur / mi majeur des strophes 1 à 3, qu'il faudrait tempérer à cause de la labilité et de la complexité du parcours tonal, se combine avec deux écritures mélodiques différentes, qui scénarisent les deux points de vue opposés sur l'adultère. Les séquences dysphoriques évoluent dans un ambitus mi3/mi4 et privilégient les notes conjointes, sur lesquels tranchent de grands intervalles ascendants. En revanche, le contour mélodique est bien distinct dans les séquences pro-adultère, l'ambitus (do3/do4 ou ré4 selon la strophe) y est comme déporté d'une tierce vers le grave et la proportion d'intervalles conjoints diminue sensiblement, d'où une ligne mélodique plus libre et plus variée, de plus en plus associée au triolet au fil des strophes, qui semble transcrire la libération de l'expression du désir. La tentation est grande alors de considérer que les jugements « anti-adultère » (ambitus mi3/mi4) se cantonnent dans les rails de la portée parce qu'ils sont « dans les clous » de la norme sociale, tandis que les prédications en faveur de l'adultère s'échappent de la portée (avec le do3 et sa ligne supplémentaire), comme s'ils s'affranchissaient d'une norme. S'agit-il d'un figuralisme

¹ Sacha Guitry et Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu...*, *op. cit.*, « Strophes », acte II, p. 49-52.

² Sacha Guitry, *Ô mon bel inconnu...*, *Théâtre*, Paris, Le Livre contemporain, 1961, p. 279.

³ Plus précisément, il s'agit ici de « l'hétérogénéité montrée », qui inscrit « de l'autre dans le fil du discours » et dont les formes peuvent être soit marquées graphiquement (« discours direct, guillemets, italique, incises de glose »), soit non marquées (« discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation... ») (Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 1984, vol. 19, n°73, p. 98 et n. 2).

⁴ Sacha Guitry, *Ô mon bel inconnu...*, *Théâtre*, Paris, Le Livre contemporain, 1961, p. 279.

intentionnel ? Difficile de le dire. Quoi qu'il en soit, le do³, note pivot des séquences « pro-adultère », est en général chez les sopranos une note à la limite de la tessiture, qui fait appel à la voix de poitrine, ce qui apparaît comme une expression vocale de la sensualité délibérée : « ce qui indique la fin d'un registre et le commencement d'un autre, c'est un changement de timbre assez notable ; chez les femmes, il est surtout sensible entre la voix de poitrine et la voix mixte ; il arrive très souvent qu'à cet endroit se produit comme une brisure [...] »¹.

Cette bipartition n'est cependant pas une simple juxtaposition d'arguments *pro* et *contra*. Il s'agit en réalité d'un retournement, d'une réorientation du matériel argumentatif et tonal, qui se traduit par un travail sur la cohésion et la transition entre points de vue divergents, tant au plan du discours verbal que musical. Au plan linguistique, il se manifeste par l'anaphore démonstrative focalisée par la phrase clivée : « c'est pour ça que c'est tentant² ». Au plan musical, le changement d'armure se fait avant la dernière syllabe du dernier vers anti-adultère et non après. L'orchestre assure ensuite la transition en énonçant le sujet, qui sera repris en réponse par le jugement favorable à l'infidélité.

La dernière strophe, entièrement pro-adultère, se démarque argumentativement des précédentes, ce qui se traduit par la majorisation et l'homogénéisation tonale. Elle marque l'achèvement du processus délibératif et la nécessité, voire l'urgence, du passage à l'acte. Elle se distingue par une écriture fondée sur l'imitation mélodique à la seconde ou à la tierce supérieure ; ainsi « combien de femmes à ma plac³ » est l'antécédent de « courageuses, ont résisté⁴ », tandis que « Car les saisons, ça passe, passe⁵ » est repris par « et rien ne peut les arrêter⁶ ». D'où un effet de marche dramatique et de crescendo, confirmé par l'indication « un peu plus animé », qui vise à transcrire le passage du temps et l'urgence à vivre qui en découle. La cellule rythmique caractéristique (3 doubles croches-croche) se veut pressante. Elle est reprise par une imitation par augmentation afin d'évoquer le vieillissement imminent et pousser à l'action : « l'automne vient⁷ » (3 croches-noire). Or la matrice de cette écriture imitative est une figure textuelle microstructurale, la répétition « passe, passe », qui devient grâce à une sorte d'extrapolation musicale le principe même de la sémiotisation du cliché littéraire (« le temps qui passe »). Le cliché est donc exhibé par l'amplification musicale (on se souvient que, pour Hahn, la musique a le pouvoir d'amplifier le mot), pour décupler son pouvoir de légitimation de l'action.

Si la dialogisation est une forme d'hétérogénéité énonciative signalée visuellement par la typographie et le changement d'armure, il n'en va pas de même pour l'ironie. Cette question intéresse le conférencier Hahn, qui traite de l'« ironie musicale⁸ » à propos de Ravel. Dans les strophes d'Antoinette, l'ironie est d'abord signalée par des marqueurs d'emphase musicale. Le début jette l'opprobre sur l'infidélité : « C'est très vilain d'être infidèle / C'est infâme et c'est révoltant... ». Mais le librettiste tend en réalité un piège énonciatif au spectateur, car ces propos qui empruntent à l'air du mari les adjectifs « infidèle » et « infâme⁹ » doivent être dans un second temps réinterprétés comme polyphonie ironique puisque « c'est bien pour ça que c'est

¹ Reynaldo Hahn, *Du Chant, op. cit.*, « Comment dire en chantant », *op. cit.*, p. 87.

² Je souligne. Sacha Guitry et Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu...*, *op. cit.*, « Strophes », acte II, p. 49, mes. 15-17.

³ *Ibid.*, p. 51, mes. 52-54.

⁴ *Ibid.*, p. 51, mes. 54-55.

⁵ *Ibid.*, p. 52, mes. 60-62.

⁶ *Ibid.*, p. 52, mes. 62-63.

⁷ *Ibid.*, p. 52, mes. 67-68.

⁸ Reynaldo Hahn, « Les mélodies et leur interprétation, 3 », conférence faite le 9 décembre 1922, *Conferencia, Journal de l'Université des Annales*, 17^e année, 1^{er} avril 1923, n^o8, p. 360.

⁹ Sacha Guitry et Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu...*, *op. cit.*, « Air » de Prosper, acte I, p. 41, mes. 28-29 et p. 43, mes. 58-59.

tentant !¹ ». Les premiers vers manifestent donc un point de vue masculin (ou social) et, simultanément, sa distanciation. Ils amorcent également un maillage lexical axiologique négatif qui assure la cohésion isotopique du texte. Au plan musical, cette cohésion est obtenue grâce au marquage de ces termes évaluatifs par de grands intervalles ascendants, qui, fonctionnellement, transcrivent l'axiologique ainsi que l'accent d'insistance. La scalarité inhérente à l'évaluation est donc figurée spatialement comme une distance sur l'échelle de la portée, dans une recherche de transposition au plan musical de la saillance sémantique.

Strophe 1	vi-lain	In-fâme		Ré-vol-tant	Plus que ré- vol-tant	Adjectifs
	Quarte juste ascendante	Quarte juste ascendante		Sixte majeure ascendante	Quinte juste ascendante.	
Strophe 2				Blâ-mer	Tom-ber	Infinitifs
				Sixte majeure ascendante	Quinte juste ascendante.	
Strophe 3	Con-sé-quences	Cha-grins	Re-mords	Douleur	Pe-rdons	Substantifs majoritaires
	Quarte juste ascendante	Quarte juste ascendante	Quarte juste asc.	Sixte majeure ascendante	Quinte juste ascendante	

a. Correspondances entre le lexique axiologique et les intervalles dans les strophes 1 à 3

Ce marquage de la lexie axiologique par l'écart mélodique ascendant est récurrent dans *Ô mon bel inconnu*. Dans l'air de Prosper, « infidèle » correspond à une sixte² tandis que, dans les couplets de Marie-Anne, les mots « mal » et « bien » sont marqués par une tierce mineure et une quarte juste³, notant aussi l'intonation ascendante de la modalité interrogative.

Néanmoins, la première strophe est la seule incontestablement ironique. Les deux autres caractérisent l'adultère comme une expérience ambivalente, mêlant tourments et jouissances, sans que l'ironie soit à coup sûr présente. Or cette spécificité de la strophe liminaire justifie l'introduction, uniquement dans cette strophe, d'une séquence de *recto tono* qui contraste fortement avec les grands intervalles pour en dégonfler l'emphase. Il en résulte une discordance analogue à celle obtenue par la sape de l'hyperbole excessive en régime textuel ironique.

b. *Recto tono* et ironie (mes. 6-13)

Le *recto tono* correspond ici à l'adverbe modalisateur « bien entendu », qui prolonge sémantiquement « on est d'accord depuis longtemps », prolongement transcrit musicalement par la pédale sur si dans une section modulante. L'adverbe est un opérateur pragmatique de

¹ *Ibid.*, « Strophes » d'Antoinette, acte II, p. 49, mes. 15-17.

² *Ibid.*, « Air » de Prosper, acte I, p. 41, mes. 28-29.

³ *Ibid.*, « Couplets » de Marie-Anne, acte III, p. 112, mes. 6-7 et suivantes.

connivence, mais à retournement : il invite à adhérer à un point de vue implicite qui dénonce la bêtise du jugement explicitement asserté. Au plan musical, le signal de la discordance énonciative est ici la perturbation rythmique introduite par le triolet associé à la planéité mélodique. Chez Hahn, obsédé par la voix parlée, le *recto tono* est souvent capital et polyfonctionnel. Cette « ligne mélodique neutre¹ » sert en effet à « mettre en valeur des phrases-clé du livret² », comme l'a montré Philippe Blay au sujet de *L'Île du rêve*.

Une autre spécificité de la première strophe est la structure close qui correspond à l'assertion liminaire « bête et bornée » :

c. ironie et imitation (mes. 1-5)

La mesure 4 est une imitation par mouvement contraire de la mesure 3 : elle réécrit la ligne mélodique sous une forme symétriquement inversée par rapport à un axe, la ligne du sol. D'où une structure bipartite et close, qui souligne à la fois la solidarité syntaxique de la dislocation droite et la fermeture des esprits. Combinée à l'adjectif modifié en degré « très vilain », soutenue par une coloration plagale à l'accompagnement à effet archaïsant ainsi que par la pédale de tonique statique, elle outre la réprimande infantilissante pour dénoncer les jugements obtus de l'inamovible bien-pensance.

À l'autre bout de la partition, au terme du cheminement délibératif, la cadence constitue la réponse polémique du sujet à ce jugement liminaire du « ON-locuteur³ » et l'ouverture vers l'action. Véhémement, la revendication « c'est pour ça que je le fais » est portée par une cadence parfaite signifiante :

d. Une cadence polémique (mes. 80-84)

La quinte descendante à la voix finale inverse polémiquement tous les grands intervalles ascendants « axiologiques » de la première strophe. Elle est préparée cependant dès la fin de cette première strophe par la quinte descendante qui valorise l'attribut « c'est tentant⁴ ». Par ailleurs, la quatrième strophe procède à une inversion argumentative puisque les grands intervalles ne soulignent plus l'opprobre de l'infidèle, mais le tourment de celle qui n'a pas eu le cran d'être infidèle, légitimant du coup cette « chute » sociale qu'est l'adultère féminin. Car

¹ Gottfried R. Marshall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1988, p. 68, cité par Philippe Blay, *L'Île du rêve*, op. cit., t. 1, p. 396.

² *Ibid.*

³ On définit le ON-locuteur comme un ensemble de sujets parlants partageant les mêmes stéréotypes et formant une communauté linguistique, à la suite de Jean-Claude Anscombre dans « Le ON-Locuteur : une entité aux multiples visages », dans Jacques Bres & al. (dir.), *Dialogisme et Polyphonie*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005, p. 75-94. Anscombre couple la notion à celle de « communauté linguistique », chaque individu pouvant appartenir à plusieurs communautés.

⁴ Sacha Guitry et Reynaldo Hahn, *Ô mon bel inconnu...*, op. cit., « Strophes », acte II, p. 49, mes. 17.

la cadence¹, par figure étymologique, c'est très congrûment ce qui tombe, « la chute », d'où la complexité sémiotique de cette cadence qui *dit* la chute, qui *est* chute. Le rythme, qui sert à « maintenir l'attention au point où il faut qu'elle soit pour ne rien perdre du discours poétique et musical² », est également décisif. On repère en effet une sorte de collocation entre le triolet et le verbe *tomber* dans tout le morceau (3 occurrences³). Le triolet évoque un trébuchement (rythmique) et déclenche pour ainsi dire la chute. La cadence, parfaite et donc magistralement assumée, joue ainsi des interférences entre la sémantique et des moyens d'expression musicaux (triolet, quinte descendante) pour claironner l'affirmation du sujet et de son désir, perçue par la société comme la chute d'une femme qui tombe.

Or ce verbe *tomber* est à la fois la clef de voûte lexicale du texte, un vecteur d'ironie prépondérante et un opérateur de retournement argumentatif, d'où le soin particulier que Hahn consacre à son traitement musical. Outre le marquage par le triolet, l'infinitif fait l'objet d'une syllepse sémantique dont la visibilité est accusée par la partition. Dans le livret, elle est suggérée par la disposition typographique des vers :

Et c'est ce qui
Parfois, mon Dieu, nous fait tomber
Sur Dieu sait qui [...]

Et nous savons
Ce que bien souvent nous perdons
Quand nous tombons...⁴

Le blanc de fin de vers qui isole l'infinitif de la strophe 2 induit de prime abord une interprétation intransitive, *tomber* signifiant alors « s'écarter de la vertu, fauter ». Mais l'enjambement engage parallèlement une lecture transitive, *tomber sur* signifiant alors « rencontrer ». Cette syllepse est confortée par le polyptote « tomber » / « tombons », puisque le premier sens est actualisé dans la strophe suivante. Dans la partition, la seconde syllabe de l'infinitif marque le sommet de la ligne mélodique, avec une valeur relativement longue à la voix (par rapport aux doubles croches qui précèdent), ce qui induit un temps d'arrêt, comme si le verbe n'avait pas de complémentation :

e. Traitement musical de la syllepse (mes. 25-29)

Du coup, « Dieu sait qui », démarqué par le rythme (triolet) et l'intervalle de septième, apparaît comme un rajout, un décrochage, avec un effet d'hyperbate à la fois au plan textuel et musical, le sens transitif se surajoutant au sens intransitif *a posteriori*. L'intervalle de septième descendant est de surcroît un figuralisme : les amants ne sont pas toujours à la hauteur et l'on tombe de haut, parfois... On voit comment la musique, pour paraphraser Hahn, peut préciser et amplifier le sens du mot, ici le double sens du mot, grâce à des moyens qui lui sont propres.

¹ Via un emprunt à l'italien, le mot procède du bas-latin *cadentia*, flexion du verbe *cadere*, qui signifie « tomber », puis « terminer ».

² Reynaldo Hahn, *Du Chant*, op. cit., ch. « Du Goût », p. 218.

³ Les deux autres occurrences se trouvent p. 50, mes. 28-29 et p. 51, mes. 46-47 dans les « Strophes ».

⁴ Sacha Guitry, *Ô mon bel inconnu...*, Théâtre, op. cit., p. 279.

Elle accuse la saillance du tremblé énonciatif ironique, le sens relativement familier venant dégonfler le sens moral¹ (le vrai risque, ce n'est pas tant de *tomber*, que de *tomber sur un raté*). L'hétérogénéité énonciative est donc repérable ici, à la fois textuellement et musicalement, sous une forme marquée, la dialogisation qui épouse le cheminement délibératif, et sous une forme non marquée, l'ironie (terminologie de J. Authier-Revuz). Cette dernière est cependant perceptible dans l'exploitation axiologique-hyperbolique des grands intervalles contrastant avec la fausse neutralité du *recto tono* et constituant un système oppositif avec une cadence polémique, ainsi que dans l'écriture par imitation ou le traitement musical très subtil de la syllepse sémantique. Dialogisation et ironie constituent ainsi des formes de négociation avec l'altérité, plus ou moins risquées, dans la mesure où les contours de cet autre sont plus estompés dans l'ironie que dans la dialogisation. Grâce à ce jeu avec les voix normatives de l'époux ou de la société, ce détour par l'autre permet *in fine* la constitution du sujet féminin, dans et par l'affirmation de son désir propre.

Comme pour désamorcer l'image du petit-maître 1900 qui lui est trop souvent attachée, Reynaldo Hahn élabore, à l'orée de *Du Chant*, un ethos fondé sur le « naturel », fondé sur l'« instinct² ». Cet ethos du « naturel » cautionne deux concepts-clés interdépendants, celui de « la voix parlée du chant » et celui de l'« expression », emprunté à Victor Cousin : « La grande loi des arts, c'est l'expression³ ». La primauté de l'expression autorise Hahn à décloisonner la musique classique, en la rapprochant des autres arts, de la musique populaire voire du sonore en général⁴. Surtout, elle lui permet de concevoir une modélisation de la musique par la langue (par « innutrition » en quelque sorte) qui vient parfaire la configuration sémiotique de la musique afin d'optimiser son effet pragmatique. En retour, la musique, qui explore et révèle les virtualités du mot, acquiert une fonction heuristique. Parce que, dans cette investigation des possibles de la langue, elle récuse l'univocité, elle introduit un jeu supplémentaire dans un texte qui, déjà, fait jouer les mots les uns avec les autres. L'hétérogénéité énonciative est en réalité un des aspects d'une poétique textuelle et musicale du jeu, qui passe aussi par le jeu de mot ou la parodie, notamment celle des codes de l'opéra (fréquente dans l'opérette). Ainsi, dans le septuor qui constitue le finale de l'acte II, l'impératif « partons », calque du célèbre *andiamo*, suscite une dérivation qui combine figure étymologique et syllepse autour du mot « département » (dont un des sens en ancien français est « départ »), puis une prolifération de jeux de mots – le texte *part* en vrille – sur les départements français, qui s'entrechoquent de voix à voix dans le déploiement polyphonique. L'expression n'est donc pleinement aboutie que dans le chant, car la musique est plus bidimensionnelle (paradigmatique et syntagmatique) que le texte (principalement syntagmatique). Le jeu ne se réalise pleinement que dans la musique, au sein d'une œuvre qui entrelace, sur un mode jubilatoire, création et métacreation⁵.

Roselyne DE VILLENEUVE
Université de Paris-Sorbonne
EA 4509 STIH

¹ Ce qui, dans le livret mais pas dans le texte de la partition, est également traduit par le frottement réducteur des deux occurrences de « Dieu » (« Mon Dieu ! », « Dieu sait qui ») (*ibid.*).

² Reynaldo Hahn, *Du Chant*, *op. cit.*, ch. « Pourquoi chante-t-on ? », p. 14-15.

³ *Ibid.*, p. 18. La citation est approximative ; Cousin écrit : « L'expression est la qualité constitutive de l'art » (*Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853, 9^e leçon, p. 202). En revanche, Hahn se démarque de Cousin quand il s'agit de définir ce qui est exprimé car, pour Cousin, c'est le beau idéal (soit, dans la perspective de Philippe Blay, une position qui se rapprocherait plus de celle de Proust. Voir « Musique de Proust, musique de Hahn : l'au-delà et l'en deçà », art. cit., *passim*).

⁴ Hahn affirme que Stravinsky « décompose » et « puise une nouvelle idée musicale » dans les bruits du quotidien (*Du Chant*, *op. cit.*, ch. « Pourquoi chante-t-on ? », p. 16).

⁵ Je remercie Mathilde Vallespir et Laure Bizien, qui ont accepté de relire des passages de cet article.