

Avec Paul Claudel à Notre-Dame de Paris

Réflexions d'un compositeur¹

J'avais lu, il y a vingt ans, plusieurs pièces de Paul Claudel et j'avais été frappé alors par la beauté de la langue et sa musicalité. Mais, comme le sens de ce que je lisais m'échappait en partie, je remettais à plus tard - fort d'une hypothétique évolution intellectuelle et spirituelle à laquelle j'aspirais - une lecture plus exhaustive de cet auteur. Aussi, quand Antoine Juliens me proposa il y a quelques mois de réaliser la partie musicale de son oratorio théâtral, *Le Mystère de la Conversion de Paul Claudel*, je sentis que l'heure de ma rencontre avec l'auteur du *Soulier de satin* était venue...

Par goût et par nécessité intérieure, j'aime à aborder un auteur qui me touche et en qui je trouve des résonances de mes propres préoccupations – artistiques, mais pas seulement - dans la globalité de son œuvre. Il ne s'agit pas d'une étude approfondie et complète dans une période donnée – semblable à quelque travail de recherche universitaire – mais plutôt d'un papillonnage exhaustif étalé dans le temps. A un moment donné, tout a été lu, relu, compris si possible, mais surtout senti. Il m'est, en revanche, sauf exception, presque impossible de lire des travaux d'exégèse littéraire (critique, analyse, etc.), aussi intéressants soient-ils. J'ai bien conscience de me priver ainsi d'éclaircissements sans doute salutaires mais, quelque chose d'instinctif me pousse à entretenir avec la littérature une relation exclusive et jalouse, exempte de trop d'influences extérieures. Ayant été amené par ma formation à lire beaucoup d'ouvrages musicaux critiques et analytiques, je n'éprouve pas, en ce qui concerne la littérature - sur laquelle je souhaite conserver un regard vierge - le besoin d'une approche aussi informée. Comme j'ai longuement enseigné l'analyse musicale moi-même, je connais bien aussi les joies et débordements du *commentaire*. Évoluant dans les livres en pur dilettante, j'y trouve matière à ressourcement en un rapport direct, basé sur les failles même de ma propre intellection.

Des essais de jeunesse aux chef-d'œuvres de la maturité, des petits textes de circonstances au *magnus opus*, chaque ligne, chaque mot d'un écrivain semble faire écho à tous les autres et entrer en vibration avec eux dans l'écheveau complexe de la formation du langage. Bien sûr, dominent les plus grands textes, les chef-d'œuvres à l'aune desquels semble devoir se confronter l'originalité de toute œuvre à venir, de l'auteur lui-même et des autres. Mais, je ne saurais « réduire » (si l'on peut employer ce terme quand il s'agit de chef-d'œuvres) la vie d'un créateur à ces moments de grâce, aussi nombreux puissent-ils être. Pour vivre au quotidien moi-même les affres et délices de la création artistique, je sais que l'œuvre d'un homme est finalement la totalité de ses œuvres quelles que soient la nature et la qualité respectives de celles-ci. Ce qui sera accueilli par le public avec la plus grande indifférence ou bien passera totalement inaperçu, se révélera souvent être la source même de l'œuvre connue et admirée dans laquelle l'auteur aura parfois investi bien moins de temps et d'énergie. L'arbre du chef-d'œuvre cache toujours la forêt des innombrables essais (esquisses, « petites » œuvres) qui ont permis sa naissance. Mais que l'on parte de l'essai pour aboutir au point de perfection ou que l'on fasse le voyage inverse, c'est toujours à travers les moments du langage d'un même homme que l'on chemine.

¹ Texte écrit à l'occasion de la création de l'oratorio théâtral d'Antoine Juliens, *Le Mystère de la Conversion de Paul Claudel*, en la cathédrale Notre-Dame de Paris le 1^{er} mars 2005.

Ainsi, j'ai lu et relu certains écrivains (Flaubert, Proust, Faulkner, Bernardt) d'un bout à l'autre de leur œuvre jusqu'à faire véritablement corps avec eux. En surimposant inconsciemment leur langage au mien naissant, il m'a été possible, par un jeu de miroir complexe, de dégager peu à peu des éléments de ce qui pourrait devenir mon propre style et de les approfondir. J'ai trouvé, dans un domaine différent du mien, des échos sublimés – par le biais de la langue et du sens – de ce que, étant donné la nature abstraite de la langue musicale, je n'arrivais pas à formuler. S'agissant de formes artistiques différentes (littérature et musique), il s'agit moins d'influences que d'un jeu subtil et souvent indéfinissable de correspondances et d'analogies. Par exemple, l'on a souvent rapproché mon langage rythmique de celui de Stravinsky ou du jazz – influences que je revendique ouvertement – mais l'on aurait sans doute plus de mal à y déceler des traces de l'univers faulknérien. Pourtant, à un moment donné de mon évolution, j'ai découvert dans les techniques de narration faulknériennes (je laisse de côté ce que j'y ai trouvé de plus personnel) un parallèle littéraire à mes propres recherches. Étant donnée la nature problématique du passage d'un genre à un autre, cette réponse à mes tâtonnements était d'ordre essentiellement métaphorique. Mais, la réflexion ainsi engendrée me poussait à trouver dans mon domaine propre les outils que Faulkner s'était forgés pour lui-même et qu'il avait développés tout au long de son œuvre.

Pour *Le Mystère de la Conversion de Paul Claudel*, mon approche de l'œuvre de Claudel s'est faite au travers de la musique directement. Si le temps m'en avait été donné, peut-être me serais-je davantage imprégné de ses œuvres, peut-être les aurais-je davantage étudiées, avant de les « mettre en musique ». Mais, étant donné les délais qui m'étaient impartis, je n'ai pas eu d'autre choix, une fois le livret lu – et lu une fois seulement – que de me plonger dedans corps et âme pour en réaliser la musique. Et finalement, cette immersion précipitée dans l'univers de Claudel, dans sa spiritualité et sa langue, m'aura été salutaire. En l'abordant par le biais de la sensation seule, de la pure sensation musicale, j'ai mis en branle nombre de corrélations sonores me donnant accès à son verbe. C'est par le prisme de mon propre langage musical qu'a pu se révéler à moi un peu du mystère claudélien. Le découvrant par la lecture seule, sans le truchement émotionnel de la musique que j'y apportais, je doute fort avoir jamais pu y entrer de manière aussi intense. La nécessité de trouver pour chaque mot la sonorité correspondante, mais surtout l'obligation de refléter musicalement le cheminement spirituel de Claudel, m'ont conduit à un état de quasi transe où mots et sons ne formaient dans mon esprit plus qu'une seule et même entité. Je n'en tire pas orgueil d'avoir maintenant une meilleure connaissance de Claudel que quiconque, ni même de l'avoir tout simplement « compris », mais j'ai l'impression d'avoir su par moments rendre compte de cette Grâce que lui-même chaque jour interrogeait. Il ne s'agissait pas pour moi d'apporter une réponse musicale au langage claudélien, mais d'y apporter *la* réponse vers laquelle une nécessité intérieure me guidait impérieusement. Il y a une musique claudélienne particulière, comme il y en a une de tout grand écrivain. Il ne s'agit donc pas d'écraser celle-ci par une autre musique, encore moins de la paraphraser, mais d'y ajouter un contrepoint subtil de sonorités y prenant sa source et la vivifiant en retour. Claudel exprime de manière sublime - c'est-à-dire qu'il *chante* - une réalité concrète, quand bien même il s'agit d'une réalité intérieure liée aux choses de la foi. Et, de ce chant découle une théâtralité presque ostentatoire qui n'est pas sans rappeler les ors et pompes de la liturgie catholique. Puisant tout à la fois dans Rimbaud et le verset biblique, Claudel, qui refuse le carcan de la rime et ses artifices, invente une langue particulière de couleurs et de rythmes, musique elle-même et appelant la musique.

Ce mélange de matériel et de sublime, d'intériorité et de théâtralité, n'a, à mon goût, jamais trouvé de véritable résonance dans les nombreuses tentatives qu'on a faites – du moins celles que je connais – de mettre ses textes en musique. Même quand lui-même y participait - je pense, bien sûr, à ses collaborations avec Milhaud et Honneger – il ne me semble pas qu'il y ait jamais eu de véritable adéquation entre sa langue et la musique, aussi belle fut-elle, qui l'accompagnait. Il est normal que Claudel ait été attiré par des compositeurs dramatiques, d'une nature proche de la sienne, mais il me semble, à l'image de certaines réactions chimiques, que la somme de deux tempéraments par trop dramatiques ait tendance à entraîner l'émoussement de l'un par l'autre. (Qu'on ne voit pas dans ces impressions la moindre marque de condescendance de ma part. Seulement, ces musiques étaient parfois trop expressives, trop belles même, pour ne renvoyer *in fine* à rien d'autre qu'à elles-mêmes, oubliant en chemin le texte qui leur avait donné naissance). Une œuvre me paraît significative à cet égard, il s'agit de *Dialogue de l'ombre double* de Boulez. Celle-ci, purement instrumentale, n'utilise pas un texte de Claudel mais renvoie, dans sa conception, à la scène du *Soulier de Satin* où l'ombre « double » d'une femme et d'un homme interpelle ses propriétaires. Ici, la clarinette solo dialogue avec sa propre image sonore transformée, déformée, son « ombre », par le biais de l'électronique. Si l'idée et sa réalisation sont séduisantes, je ne peux m'empêcher de penser au gouffre qui sépare Claudel de Boulez, le compositeur le moins « théâtral » (je ne dis pas *dramatique* car sa musique l'est puissamment) – par son refus de l'anecdote et sa soif mallarméenne de « pureté » - qu'on puisse imaginer...

Le Mystère de la Conversion de Paul Claudel est entièrement basé sur des textes poétiques et dramatiques de Paul Claudel choisis et assemblés par Antoine Juliens. Il ne s'agit donc pas d'une œuvre particulière de Claudel mise en scène et en musique, mais d'un rituel autour de sa langue et dont la conversion serait le centre. C'est une *composition* de textes de Claudel à la manière d'une œuvre musicale construite sur des thèmes empruntés - grégoriens par exemple - donnant naissance à une œuvre non point *d'après* Claudel, mais *avec* lui. Outre la nécessaire cohérence dramatique, il importait que cet assemblage trouve aussi, à travers des textes d'époques et de genres différents, une cohérence stylistique représentative de l'évolution du langage claudélien. Le développement littéraire de Claudel étant inséparable de la révélation, c'est à un voyage initiatique à travers le langage que le public est convié.

L'oratorio met en scène trois périodes du cheminement spirituel de Claudel vers la foi catholique. La première, *Le choc du Révolté*, nous montre le Jeune Claudel en proie à l'individualisme et au matérialisme de son époque, hanté par le désespoir. Seule lueur de vérité au sein de cette confusion - et préfiguration de la conversion à venir - la poésie de Rimbaud « ...à qui je dois une éternelle reconnaissance... » Puis, c'est le choc de la conversion : Notre-Dame de Paris, le 25 décembre 1886.

« ... Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable. »

La deuxième période, *Au cœur du Combat, la Grâce...*, évoque les quatre années de lutte spirituelle intense avant la soumission : « *Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face !* »

Dans la troisième période, *Nef triomphale, voici ton fils !*, nous voyons Claudel s'abandonner dans les bras de la Sagesse :

*« J'appartiens à la Mort,
il me faut retourner vers la Mère.
Quelle place maintenant est la mienne parmi vous ?
Je suis descendu jusqu'au fond
qui est la racine de toute solidité, j'ai touché
La base qui est au-dessous de la fondation
et maintenant,
reprenant mon bâton de voyageur,
Je gagne les lieux hauts. »*

Le *Mystère de la Conversion de Paul Claudel* est un oratorio théâtral, expression encore inusitée, il me semble, qu'Antoine Juliens et moi-même réservons pour nos propres spectacles. Même si certains oratorios du XX^e siècle font appel au texte récité (*Oedipus Rex*, *Jeanne au Bûcher*), ce genre reste à notre époque encore essentiellement musical, comme il l'était depuis ses débuts au XVII^e siècle. La présence du texte récité et joué l'emportant sur celle de la musique, il nous a paru bon d'insister sur l'aspect d'abord théâtral du *mystère*. La musique est ici plus réduite que dans l'oratorio traditionnel, mais par là-même plus frappante à chacune de ses apparitions. En raison des moyens qu'elle met en œuvre, et surtout de son caractère fortement expressif, elle est aussi beaucoup plus qu'une simple musique de scène. Ponctuant l'action de manière régulière, elle associe au déroulement dramatique un découpage particulier, une temporalité singulière, qui renforcent le caractère rituel de l'œuvre. La musique commente le texte dont elle tire sa substance et le transforme par ses moyens propres : étirement, compression, spatialisation, etc. A plusieurs reprises, voix parlées et chantées se mélangent, ajoutant à la polyphonie proprement musicale une multitude d'expressions dramatiques, écho du combat intérieur que se livre Claudel. Ces différentes fonctions de la musique relient le *Mystère de la Conversion de Paul Claudel* aussi bien à la tragédie grecque qu'au théâtre Nô, et surtout – cadre et sujet aidant – aux mystères médiévaux.

La musique est écrite pour ensemble vocal mixte, orgue de chœur et grand orgue. La différence de fonction des deux orgues - qui tient compte de l'architecture et de l'acoustique particulière de Notre-Dame - est primordiale. Les chanteurs se tiennent debout près de l'autel, d'un côté différent de celui-ci à chaque période. L'orgue de chœur se trouve plus loin derrière eux, à une dizaine de mètres environ. Hormis quelques passages solistes, il a surtout une fonction de soutien harmonique. Situé quelque quatre-vingt mètres plus loin, à l'entrée de la nef, le grand orgue est en hauteur derrière le public. En raison de cette distance, il eut été périlleux de vouloir le faire participer de manière trop conséquente aux morceaux chantés. Il a donc essentiellement un rôle de soliste – chaque partie comprend un important solo de grand orgue - même s'il intervient à plusieurs reprises dans les passages du chœur.

Inspirée par le texte de Claudel, la musique l'est aussi par le lieu auquel elle est destinée : lieu sacré, témoin privilégié de l'histoire d'une foi ; lieu au centre de la ville qui semble avoir ramifié à partir de lui ; lieu imposant par la masse de son édifice et sa hauteur, construit non à échelle de l'homme mais de sa force spirituelle. Cette grandeur de Notre-Dame (sans oublier les problèmes de réverbération et de distance entre les interprètes) m'a suggéré une musique particulière, tout à la fois ostentatoire et introspective : musique de circonstance, liée à un cérémonial particulier, elle se projette avec véhémence vers le public ; musique pour un cheminement spirituel, elle aspire à l'intimité et à la retenue.

Construite sur un matériau simple, de courtes échelles diatoniques constamment augmentées et permutées, la mélodie est traitée de manière complexe du point de vue rythmique. Si elle vise la pureté et la sinuosité de la mélodie grégorienne, elle ne s'inscrit pas moins cependant dans un jeu d'accents et de syncopes issu tout à la fois du jazz, de la musique répétitive et des musiques pygmées ou balinaises.

François Narboni
avril 2005

La partition du *Mystère de la Conversion de Paul Claudel* comprend dix-sept morceaux :

Première période : *Le choc du Révolté*

I,1 Vexilla Regis prodeunt : voix d'homme, orgue de chœur

J'ai choisi de ne traiter qu'une petite partie de l'hymne (premier et dernier verset) pour ne pas créer un déséquilibre entre texte parlé et chanté dès le début. Les voix d'hommes à l'unisson (« *Vexilla Regis prodeunt...* ») encadrent un solo de ténor (« *O Crux ave, spes unica...* »).

I,2 ... un puissant et terrible coup de tonnerre pour grand orgue solo : grand orgue

Ce premier solo de grand orgue s'enchaîne directement au morceau précédent. La musique suit le texte pas à pas : *Déchirant soudain le chant, un terrible et puissant coup de tonnerre – comme sur la route de Damas – foudroie l'univers du Zénith au Nadir. Il retentit alors longuement dans l'air, avant de remplir intérieurement, secrètement, les âmes...*

I,3 Le fils est parti : voix de femmes, orgue de chœur

La parabole de l'Enfant prodigue, chantée par les voix de femmes - en un jeu de répons sur des rythmes complexes - fait écho aux déchirements intérieurs du Jeune Claudel.

I,4 Kyrie eleison : chœur, orgue de chœur

Sur fond de longues tenues d'orgue, le chœur, où voix d'hommes et de femmes se joignent pour la première fois, alterne chaque période du *Kyrie* avec les interventions de la communauté (*Les Hommes & les Femmes*) jouée par les comédiens.

I,5 Du front suintent des gouttes de sang : soprano solo, orgue de chœur

La soprano (*La Femme*) alterne avec les voix parlées de *L'Homme* et du *Jeune Claudel*.

I,6 Venite, venite : chœur, orgue de chœur, grand orgue

Ce long morceau choral clôt la première période. A la fin, le « *venite, venite* » plusieurs fois répété aboutit sur une longue note grave du grand orgue qui fait la transition avec la période suivante.

Deuxième Période : *Au cœur du Combat, la Grâce...*

II,1 Éclate le commencement : 2 soprani soli, orgue de chœur

C'est un duo, d'abord homophone puis en canon, des deux soprani représentant la *Muse*.

II,2 Sainte Mère de Dieu : soprano solo, chœur, orgue de chœur

Le chant de la soprano et les exclamations du chœur (« *Priez pour nous!* ») se superposent à un motif rythmique immuable de l'orgue.

II,3 Ô, ami ... : chœur, orgue de chœur

Essentiellement a cappella, ce morceau d'une grande douceur, confie les paroles suivantes : « *Ô ami, je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de toute parole!* »

II,4 *Il faut que tu prennes mon cœur* : soprano solo, orgue de chœur
La Muse, chantée cette fois par une seule soprano, alterne avec les voix parlées de *La Sagesse* et des *Enfants*.

II,5 *Miséricorde !* : chœur, orgue de chœur, grand orgue
C'est le point central de l'œuvre. Après la confession du vieux Claudel, le chœur - auquel répond au loin le lourd martèlement d'une note puissante du grand orgue - marque l'« *Entrée individuelle et progressive dans le cri « miséricorde » des Femmes, Hommes, enfants...* » Puis, « *du cœur de l'absolu silence naît le souffle qui grandit et envahit l'espace entier avant de revenir au silence.* » La voix de Claudel se superpose alors à un motif musical de quatre notes (« *A Dieu parce qu'il est bon confession et confiance sur les quatre notes ascendantes !* ») - chaque syllabe du mot « miséricorde » tenue par un des pupitres (basses, ténors, altos, sopranos) – répété indéfiniment en boucle, envahissant l'espace peu à peu, puis disparaissant... Le « chœur » des comédiens fait écho aux chanteurs dans le cri « *Miséricorde !* ».

II,6 *Salut, Lumière d'Or* : soprano et ténor soli, orgue de chœur, grand orgue
Dans ce passage, la soprano (*Les Enfants*) et le ténor (*L'Homme*) improvisent avec le grand orgue des variations autour d'une note donnée. Sur la dernière tenue des chanteurs, les deux orgues explosent en une improvisation frénétique.

II,7 *Conclusion* : grand orgue solo
Ce solo de grand orgue, qui remplace le *long silence* indiqué dans le livret, fait rejaillir toute l'énergie accumulée dans cette période.

Troisième Période : *Nef triomphale, voici ton fils !*

III,1 *Magnificat* : chœur, orgue de chœur
Dans la première moitié du *Magnificat*, les voix se superposent à un motif rythmique à cinq temps de l'orgue de chœur. Le ton est âpre, l'écriture volontairement dissonante. Ensuite (« *Et misericordia...* »), voix et orgue, évoluant à quatre parties en un strict parallélisme, font entendre une musique d'une grande douceur.

III,2 *Mais, après l'abondance* : voix de femmes, orgue de chœur
Dans l'esprit d'un récitatif, soprano et alto soli chantent le texte en alternance. Après un solo au caractère improvisé de l'orgue de chœur, elles sont rejointes par les autres voix féminines et terminent en une longue vocalise sur le mot « *Dieu* ».

III,3 *Mon âme paie au Seigneur* : chœur, orgue de chœur, grand orgue
Ce dernier chœur reprend dans sa première moitié la musique de celui d'ouverture, *Vexilla Regis prodeunt*, qu'il développe abondamment. En alternance avec les exclamations du chœur des acteurs (*Les Hommes et Les Femmes*), voix masculines et féminines sont d'abord présentées successivement puis simultanément, sur des tenues d'orgues de plus en plus fournies. Associée au caractère rythmique haletant du texte chanté, la superposition progressive des voix, aussi bien chantées qu'instrumentales, donne à ce morceau un aspect proprement monumental. En parfait contraste avec celui-ci, la deuxième partie (« *Il a pris dans ses bras Israël son enfant...* ») est un morceau d'une grande intimité. Les voix chantent le texte sur un rythme invariable à trois temps, puis le grand orgue vient superposer une mélodie à l'accompagnement de l'orgue de chœur. Alors, les voix s'éteignent progressivement en répétant « *jusqu'à jamais* »...