



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

Neruda songs

PETER LIEBERSON

Jonathan Schiffman : direction

Amaya Dominguez : Mezzo – Soprano

Renseignements
Thérèse Jaslet
tel. : 02 99 275 283
fax. : 02 23 204 782

Neruda songs



Lorraine Hunt (photo Richard Avedon), Pablo Neruda
Peter Lieberon (photo Myung J. Chun)

Chant d'amour irradiant de couleurs automnales, le recueil des *Neruda songs* constitue une somptueuse offrande musicale. Celle d'un compositeur à sa femme, celle d'un poète à sa bien-aimée.

Sommaire

Le compositeur et sa muse	p.4
Pablo Neruda, poète dans le monde	p.6
Cinq sonnets de bois	p.7
Textes	p.12
Clefs d'écoute	p.15
Sonnet 92 : Mon amour, si je meurs et que tu ne meurs pas	p.21
Pour écrire une musique triste	p.23
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse	p.26
Bibliographie	p.28
Amaya Dominguez, mezzo-soprano	p.29
Jonathan Schiffman, chef d'orchestre	p.30

Le compositeur et sa muse

1997. Les coulisses de l'opéra de Santa Fe, Nouveau Mexique, bruissent des répétitions d'*Ashoka's dream*. Dans le rôle du compositeur, Peter Lieberon, dans celui de Triraksha, la mezzo-soprano Lorraine Hunt.

Né en 1946, d'un père, Goddard Lieberon, compositeur lui-même, ainsi que directeur de la maison de disques Columbia records, et d'une mère, Vera Zorina, danseuse et actrice, le premier incarne l'artiste quelque peu cérébral de l'East coast. Formé à la discipline dodécaphonique¹ héritée de la tradition européenne des années 50, dont son père, proche de Stravinsky et Schönberg, avait promu les enregistrements, il étudie auprès de Milton Babbitt, champion de l'écriture sérielle aux Etats-Unis. Son horizon culturel est également riche d'une fréquentation assidue des harmonies jazz d'un Bill Evans ou des spectacles de Broadway, ou dans un autre registre, de la tradition bouddhiste à laquelle il s'est initié à l'université de Boulder dans le Colorado. Révélé en 1983 par son concerto pour piano il reçoit régulièrement des commandes et enseigne la composition à Harvard jusqu'en 1988, pour se consacrer exclusivement à celle-ci à partir de 1994.

La seconde a vu le jour en 1954, dans une famille d'artistes californiens, respectivement professeur de musique et directeur d'opéra, et professeur de chant. Tour à tour pianiste, violoniste puis altiste, elle finit par embrasser en 1988 la carrière de chanteuse, après que son instrument ait été volé ! Très réputée dans le répertoire de l'oratorio et de l'opéra baroques, dans lesquels elle s'illustre aux côtés de Peter Sellars ou William Christie, elle défend également ardemment la musique contemporaine. Sa présence scénique, sa justesse d'interprétation, la souplesse et le grain de sa voix², proches encore de l'instrument à cordes qu'elle avait pratiqué en musique de chambre, ont fait merveille chez Haendel ou Bach.

Le compositeur et son interprète reconnaissent immédiatement en l'autre l'âme sœur. Par delà le coup de foudre qui les conduit au mariage, peu de temps après, leur rencontre est une rencontre artistique qui sert de révélateur à certaines faces cachées de leur créativité. Elle, développe son activité dans le domaine de la musique contemporaine, et lui, insuffle à ses compositions un lyrisme nouveau, se consacre plus particulièrement à la vocalité, en lui dédiant ses *Rilke songs* dès 2001. Il est probable que le miracle des *Neruda songs* n'aurait pas eu lieu si leurs chemins ne s'étaient croisés, pas plus que la floraison de Lieder de Robert Schumann sans Clara ou, malgré une relation plus tumultueuse, les œuvres de Mahler sans Alma, l'égérie par excellence.

¹ La musique dodécaphonique, née peu après la première guerre mondiale, puis sa radicalisation en musique sérielle, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, abolit toute hiérarchie entre les sons, générant dans la plupart des cas un contexte atonal, (c'est-à-dire, évitant de se focaliser sur des pôles d'attraction). S'y s'exerce au plus haut point, l'art de la combinatoire qui affecte progressivement tous les paramètres du son, mélodie, rythme, intensité et timbre. En refusant la « facilité » de la répétition et en privilégiant un univers en perpétuelle transformation, elle s'est bâti une réputation de musique très exigeante où l'intellect semble prendre le pas sur la spontanéité, voire indifférente à sa réception par le public. Toutes proportions gardées, elle peut être comparée à la révolution de la peinture abstraite succédant à des siècles de peinture figurative. Ses représentants les plus connus sont Schönberg, Berg, Webern, puis Boulez, Stockhausen, Nono, ou Babbitt.

² Pour en entendre un aperçu dans un extrait tiré d'un répertoire bien différent, mais dans une interprétation tout aussi habitée, écouter « *I'm calling you* » du film *Bagdad cafe* sur http://www.youtube.com/watch?v=4_yWIoA8_SM

Comme ces derniers, les noms de Lorraine Hunt et Peter Lieberon seront à jamais unis par une partition terriblement prémonitoire. Mahler a écrit en 1904, dans une période d'intense bonheur conjugal, ses *Kindertotenlieder* (Chants des enfants morts) sur des poèmes de Rückert qui pleuraient la disparition de deux de ses enfants, emportés par la scarlatine. Point culminant du lyrisme tragique du compositeur, il n'a précédé que de quelques années la mort de sa propre fille survenue en 1907. Quant au sonnet 92 de Pablo Neruda, « *Amor mío, si muero y tú no mueres*³ », qui clôt le cycle de Peter Lieberon, il a déjà la tonalité douloureuse de la mort qui emportera Lorraine Hunt, sa dédicataire, un an après sa première audition en 2005. Si elle avait annulé la plupart de ses concerts les derniers mois de sa maladie, elle avait fait exception pour les habits sur mesure que son mari avait tissés pour sa voix. "Nous étions ensemble depuis un moment, c'est pourquoi il était vraiment au diapason de ma voix, et je n'ai pas eu besoin de demander la moindre retouche à ce qu'il avait écrit pour moi"⁴.



pour Lorraine.

« J'ai découvert » confie Peter Lieberon⁵ « les poèmes d'amour de Pablo Neruda par hasard à l'aéroport d'Albuquerque. Le livre avait une couverture rose qui attira mon regard. Comme je jetais un œil sur les poèmes, j'ai immédiatement envisagé d'en arranger certains pour Lorraine. Quelques années plus tard, l'opportunité se présenta, lorsque le Los Angeles Philharmonique et l'orchestre symphonique de Boston me commandèrent conjointement une œuvre, de l'écrire spécifiquement

pour Lorraine. Chacun des cinq poèmes mis en musique, me semblaient refléter une facette différente dans le miroir de l'amour. Le premier poème, « Si tes yeux n'étaient pas couleur de lune, » est pure appréciation de l'aimée. Le second, « Amour, amour, les nuages sont montés à la tour du ciel tels de triomphantes lavandières, » est plein de joie et de mystère, dans son évocation des éléments naturels : le feu, l'eau, le vent et l'espace lumineux. » « Il célèbre le bonheur d'être ensemble en tant que couple »⁶ « Le troisième poème, « Ne t'en va pas trop loin, pas même un seul jour » reflète l'angoisse amoureuse, la crainte et la douleur de la séparation. Le quatrième poème, « Et maintenant tu es mienne. Repose avec tes rêves dans mes rêves, » est d'une grande complexité émotionnelle. D'abord, il y a l'exultation de la passion. Puis des paroles douces et apaisantes qui conduisent la bien-aimée dans le monde du repos, du sommeil et du rêve. Enfin, le cinquième poème, « Mon amour, si je meurs et que tu ne meurs pas, » est très triste et serein à la fois. Un jour viendra, constate-t-il, où il faudra se séparer de ceux que l'on chérit par-dessus tout, quelle qu'ait été la plénitude de son amour. Et pourtant, Neruda nous rappelle que l'amour n'a pas de fin. En vérité, il ne meurt pas plus qu'il ne naît : « Il est comme un long fleuve, changeant seulement de rives, et changeant de lèvres. » Je suis très reconnaissant envers la magnifique poésie de Neruda, car bien que ces poèmes aient été écrits pour une autre,

³ Pour l'écouter dans la version de Lorraine Hunt accompagnée par le Los Angeles Philharmonic, dirigé par Esa-Pekka Salonen : <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=16835783&m=16789072>

⁴ Interview accordée à NPR (National Public Radio) en 2004 : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6696483>

⁵ Cf livret du CD *Neruda songs*, Nonesuch, 2005

⁶ Cf l'entretien de Peter Lieberon du Décembre 2006 « I choose the poems, because... » sur le site de NPR : <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=6696483&m=6697079>

quand je les ai mis en musique, ils m'ont permis de m'adresser directement à Lorraine, ma propre bien-aimée.»⁷Peter Lieberon a à son tour été emporté par la maladie le 23 avril 2011.

Pablo Neruda, poète dans le monde



Collectionneur de livres rares, d'objets uniques, de figures de proue, de pierres et de bois flottés ramassés sur les plages du Chili, collectionneur de mots, Pablo Neruda est une des voix poétiques les plus universellement connues de l'Amérique latine. En tant qu'auteur assurément (il est d'ailleurs le plus représenté dans les collections Gallimard-poésie et traduit partout dans le monde), mais auteur engagé, puisqu'il a tour à tour œuvré comme militant communiste et diplomate aux quatre coins de la planète.

Né Ricardo Eliecer Neftali Reyes Basoalto en 1904, d'un père cheminot, et très vite orphelin d'une mère institutrice, il publie dès 14 ans et adopte définitivement le nom de plume de Pablo Neruda, en hommage au poète tchèque Jan Neruda. Ses goûts le portent vers l'avant-garde de son temps et ses modèles : Breton, Rimbaud, Lautréamont. Ne pouvant vivre de la littérature, malgré une reconnaissance précoce, il met à profit sa maîtrise du français, alors langue internationale pour embrasser la carrière diplomatique.

Nommé consul à partir de 1927 en Birmanie, puis à Ceylan, Batavia, Singapour et enfin Buenos Aires et Barcelone en 1934, il est relevé de ses fonctions à Madrid en 1936 alors qu'il avait pris parti en faveur des républicains au moment de la guerre civile, au cours de laquelle il voit son ami, le poète Federico Garcia Lorca, fusillé par des rebelles anti-républicains. Après un passage à Paris où il développe l'aide à l'immigration des réfugiés espagnols, il rentre au Chili en 1940 et y commence son *Canto general* tout en s'investissant plus avant dans la politique aux côtés des communistes. Déchu de son mandat de sénateur pour ses prises de position, il passe dans la clandestinité. Son retour en grâce au début des années cinquante lui permet de voyager dans le monde entier. Sa rencontre en 1952 avec Matilde Urrutia, lui inspirera les ***Cent sonnets d'amour*** publiés en **1959** et ouvre une période d'intense activité poétique.

Un temps pressenti comme candidat du parti communiste à l'élection présidentielle de 1969, il s'efface au profit de Salvador Allende qui le nommera ambassadeur à Paris. Le prix Nobel de littérature vient couronner en 1971 son œuvre poétique. Cependant cette reconnaissance internationale ne suffit

⁷ Cf note 5

⁸ <http://pablo-neruda-france.blogspot.com/>

pas à protéger son engagement politique lorsque le putsch de 1973 fait sombrer le Chili dans la dictature. Mis en résidence surveillée, ses maisons sont saccagées et la maladie finit par l'emporter la même année. Ses funérailles sont l'occasion d'une grande manifestation d'opposition à la junte militaire.

Cinq sonnets de bois

Un amour incarné

Les cinq poèmes⁹ des *Neruda songs* appartiennent à un ensemble beaucoup plus vaste, Les *Cien sonetos de amor*, parus en 1959 et dédiés à Matilde Urrutia, troisième grand amour de Pablo Neruda, à laquelle il avait déjà écrit en 1952 les *Vers du capitaine* sous couvert d'anonymat, pour ne pas blesser la femme dont il était alors encore l'époux. Si les premières œuvres de Pablo Neruda sont fortement empreintes d'« ensimismamiento », enfermement dans une subjectivité imperméable qui ne voit en l'autre qu'une projection de son désir, les *Vers du Capitaine* puis les *Cent sonnets d'amour*, expérience faite de l'engagement dans le monde et de la veine poétique épique, (dans le *Chant général*), proposent une autre parole amoureuse, interpellant un être de chair et de sang. La femme à laquelle le poète s'adresse n'est plus une pure et lointaine essence, un idéal désincarné diffracté en de multiples figures de la féminité, mais un être proche, choisi entre tous et fruit d'un territoire d'ici et maintenant. Sa singularité s'incarne dans une matérialité qui irrigue tous les poèmes. Tout d'abord, elle est nommée, dès la dédicace : « *A Matilde Urrutia* », puis dans le corps même du texte :

« Mathilde, nom de plante ou de pierre ou de vin,
nom de ce qui est né de la terre, et qui dure » (sonnet 1)

Bien entendu, Peter Lieberon dans sa mise en musique a écarté ceux des poèmes qui convoquent nommément Mathilde Urrutiaz, puisqu'il se glisse dans les vers du poète pour déclarer sa propre flamme amoureuse à Lorraine Hunt. Loin de trahir l'esprit du texte en usurpant l'identité de Pablo Neruda, il porte l'incarnation au plus haut point, dans la mesure où, sollicitant une interprétation vocale de son œuvre, c'est la voix même de la dédicataire qui donne corps à la partition, qui fait surgir la figure de la bien-aimée. Dépassant la vénération du nom de l'aimée, propre à la lyrique amoureuse¹⁰, qu'on pense aux broderies de Dante sur le prénom de Béatrice, de Pétrarque sur celui de Laure, il porte à incandescence l'amour de la voix.

⁹ Sonnets 8, 24, 45, 81 et 92 : ils sont référencés en gras dans ce chapitre.

¹⁰ Cf Delphine Rumeau, faisant référence à l'essai de Martine Broda *L'amour du nom*, in *Dépolir les bijoux de la tradition lyrique : les sonnets de bois de Pablo Neruda* à consulter en ligne sur http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_132.pdf,

Sensualité du corps paysage

Le nom de la bien-aimée est intimement lié au corps et à la terre qui nourrit ce corps. L'exaltation de son caractère charnel permet d'embrasser l'aimée dans une totalité qui la dépasse :

« [...] tu es le pain que la lune odorante
fabrique en promenant dans le ciel sa farine [...]
Tout ce qui est, je l'embrasse dans ton baiser,
et le sable, et le temps, et l'arbre de la pluie [...]
Tout ce qui est vivant je le vois dans ta vie (sonnet 8)

La métaphore du corps paysage traverse tout le recueil. Il est tour à tour argile, feu, « espace ouvert par les vertus du vent jusqu'à livrer les derniers secrets de l'écume » (sonnet 24), « Poussière sur le blé et sable sur les sables [...] le vent vagabond nous emportait tous deux comme graine embarquée » (sonnet 92).

Loin de s'inscrire dans un paysage rêvé, idéal, la parole amoureuse exalte le plaisir des sens, y compris dans ses impuretés, dans sa simplicité quotidienne, faite de glaise et de blé, de poussière et de sable :

Il y a bien longtemps que te connaît la terre : Comme le pain, comme le bois, tu es compacte, Tu es corps, tu es grappe assurée de substance, tu as poids d'acacia et de légume d'or	Tu existes, c'est sûr, puisque tes yeux d'essor Eclairent le réel comme fenêtre ouverte, Puisque aussi tu es faite et cuite dans la boue [...] (sonnet 15)
---	---

Les yeux de l'aimée, topos obligé de la poésie amoureuse, ne déploient pas de sortilèges, ne donnent pas accès à un au-delà surnaturel, mais éclairent le réel et manifestent la perméabilité entre intimité du corps et paysage : « Les mutations réciproques, l'humain qui s'animalise, se végétalise ou se minéralise, la personnification des règnes naturels, l'échange constant et unanime de leurs états et de leurs propriétés, révèlent [...] une vision organique, une conception globale » au seuil de la mythologie.¹¹

Le sonnet, un écrin précieux pour une poésie de la matérialité

Paradoxalement, Pablo Neruda élabore une ode à la matérialité de la nature en lui offrant un cadre formel des plus sophistiqués. Le sonnet, né au XIV^{ème} siècle en Italie, a connu un âge d'or à l'époque de la Renaissance qui prise sa concision, sa régularité dénuée de toute impropiété, vers faible ou répétition de mots, tout au moins dans sa version la plus régulière. Sa structure fixe s'organise en deux groupes de quatre vers (quatrain) et deux groupes de trois vers (tercets). Les poètes s'en détourneront lorsque la rigidité de ses règles sembleront en figer la beauté, et ce jusqu'à ce que la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle lui reconnaisse à nouveau, cette « beauté pythagorique » louée par Baudelaire qui pratique le sonnet irrégulier : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus

¹¹ Saúl Yurkievich, *L'imagination mythologique de Pablo Neruda*, in : *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, traduit de l'espagnol par F. Campo-Timal, Paris, Gallimard, 1988, p. 157. « Ce que Yurkievich appelle « vision mythologique », c'est le mouvement de la conscience poétique qui revient à un temps mythique où la matière forme un tout, où elle est encore dans un état de perméabilité et de dynamisme vital. » in Delphine Rumeau, *Dépolir les bijoux de la tradition lyrique : les sonnets de bois de Pablo Neruda*. Cf note 10.

intense. [...] Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés»¹². Sur les pas de Pétrarque, Ronsard, Shakespeare, Baudelaire ou Mallarmé, Neruda s'inscrit dans une grande tradition littéraire. Cependant, alors qu'il s'était enthousiasmé, jeune poète, pour la magnificence des sonnets de Shakespeare, et l'orfèvrerie de ceux de Pétrarque, il entend, tout en conservant l'enveloppe formelle de la tradition, dépouiller le sonnet de son luxe et de tout caractère trop ostensiblement savant.

« Les sonnets [de Shakespeare] ont été taillés dans l'opale du pleur, dans le rubis de l'amour, dans l'émeraude de la jalousie, dans l'améthyste du deuil. Ils ont été taillés dans le feu, fabriqués avec de l'air, construits en cristal [...] Les sonnets contiennent des clefs infinies, des formules magiques, des extases majestueuses, des flèches rapides. »¹³

« Dans les *Cent sonnets d'amour*, le plus difficile a été de retirer les rimes de ces sonnets, pour qu'ils ne soient ni de bronze ni d'argent, mais de bois. C'est exactement pour cela que j'ai supprimé la rime, cette rime au son diabolique en espagnol »¹⁴.

Le poète pétrarquisant, qui s'abstrait du réel pour accéder à une perfection idéale, miroir tendu à la beauté de la femme aimée, « a recours, pour sculpter son monument, aux matériaux les plus précieux. Mais ces matériaux, paradoxalement, immatérialisent la femme, et l'image de celle-ci qu'on a postulée comme l'Unique, sombre dans le stéréotype. La démarche de Neruda est inverse. Au lieu de reposer sur une épuration du langage des sens, elle est toute entière fondée sur la sensualité. »¹⁵

Dans la dédicace de son recueil, tout en rendant hommage, par un ton volontiers archaïsant, à l'illustre auteur du *Canzoniere*, dont le 20^{ème} sonnet ornaît les murs de sa maison chilienne d'Isla Negra, il s'en démarque en préférant aux pierres précieuses ciselées, l'humble et chaleureuse substance du bois :

« Ma dame très aimée, grande fut ma souffrance à t'écrire ces sonnets mal nommés, qui m'ont coûté grand'peine et grand'douleur, mais la joie de te les offrir est plus ample qu'une prairie. À me les proposer je savais bien qu'à côté de chacun, par goût, par choix, par élégance, les poètes de toujours ont placé des rimes sonnantes, argenterie, cristal ou canonnade. Avec grande humilité moi j'ai fait ces sonnets de bois, en leur donnant le son de cette substance opaque et pure, et qu'ils atteignent ainsi tes oreilles. »¹⁶

Il annonce ainsi une figure prégnante tout au long des *Cent sonnets* : la métaphore du poète charpentier :

« De ces vestiges à l'extrême adoucis j'ai construit par la hache, le couteau, le canif, ces charpentes d'amour et bâti de petites maisons de quatorze planches pour qu'en elles vivent tes yeux que j'adore et que je chante. »¹⁷

« Comme poète charpentier
Je cherche d'abord le bois

La planche que je viens de choisir :
De la planche sortent les vers

¹² Charles Baudelaire, *Lettre à Armand Fraisse* (18 février 1860)

¹³ Œuvres complètes 4 p. 1198

¹⁴ Œuvres Complètes 5, p. 1095

¹⁵ Alain Sicard, *La Pensée poétique de Pablo Neruda* (thèse, Bordeaux III), Lille, Ateliers de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1977, p. 560.

¹⁶ Dédicace des cent sonnets

¹⁷ idem

Rugueux ou lisse, prédisposé :
De mes mains, je touche l'odeur,
Je sens la couleur, je passe les doigts
Dans l'intégrité odorante [...]
En deuxième lieu je découpe
Avec une scie qui crépite

Comme des éclats émancipés,
Parfumés, forts et distants
Pour qu'à présent mon poème
Ait un sol, une coque et un carénage,
S'élève au bord du chemin,
Soit habité par la mer.¹⁸ »

Une poésie pour tous

Le bois renvoie Pablo Neruda à son enfance passée au contact de la nature. Matière vivante et immémoriale, humble et précieuse, le bois de ces sonnets nous parle du monde, rempart contre l'isolement du poète dans une tour d'ivoire. L'artisanat poétique se veut engagement, et n'isole pas l'expression amoureuse mais l'intègre à la communauté des hommes : il y gagne une portée universelle. « Ainsi, la femme aimée, célébrée dans ses poèmes, ne donne pas seulement accès à l'univers naturel, mais aussi [...] à une altérité élargie. Le « nous » qui se construit dans les sonnets ne se réduit pas au duel, il désigne aussi le couple au sein d'une communauté plurielle. »¹⁹ À plusieurs reprises, l'image du pain, symbole même du partage, suggère que le rapport à l'autre si singulier de la relation amoureuse, est envisagé comme un seuil ouvrant sur un monde qui dépasse le couple. Le sonnet 8, premier des *Neruda songs*, s'en fait l'écho, en mettant en parallèle la comparaison de la bien-aimée avec « le pain que la lune odorante fabrique en promenant dans le ciel sa farine » et le baiser qui embrasse « tout ce qui est vivant » à travers elle, laissant affleurer l'engagement politique sous le dialogue avec l'aimée.

Habiter des maisons de bois plutôt qu'un tombeau de marbre

En préférant l'image du bois au minéral dont sont faites les statues, Pablo Neruda fait triompher le vivant sur l'inanimé. Il chante l'amour, non en lui érigeant un hommage pétrifié, comme « une stase du sentiment »²⁰ mais en valorisant le mouvement qui l'anime, des premiers élans à l'inévitable question de la séparation, ce que traduit la division en quatre parties du recueil, correspondant à quatre moments de la journée, le matin (sonnets 1 à 32), tout entier voué à la délectation des beautés de la femme aimée, l'après-midi (33 à 53) célébrant le bonheur d'être ensemble à deux, le soir (54 à 78), inquiété par la crainte de l'abandon, et la nuit (79 à 100) qui laisse entrevoir le voile de la mort, et envisage cet amour au passé. Lorsqu'on parvient au point ultime de la relation amoureuse : la séparation, la perte, autre topos de l'élegie amoureuse, Pablo Neruda, comme ses prédécesseurs postule la transcendance. La mort elle-même n'est pas présentée comme le point final du discours amoureux, mais comme une invitation à laisser l'amour lui-même en héritage, qu'il vogue sur d'autres

¹⁸ Pablo Neruda, *Artes poeticas*, in *Fin de Mundo*

¹⁹ Dixit Delphine Rumeau in *L'adresse amoureuse chez Pablo Neruda : de l'élegie solipsiste au lyrisme collectif*, Delphine Rumeau, Trans – Revue de littérature générale et comparée, à lire à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article349>

²⁰ idem

rives et d'autres lèvres. Là où Pétrarque et Shakespeare offrent le marbre du cénotaphe et du tombeau, Neruda demande que soient toujours habitées les petites maisons de bois du poète charpentier. Il n'en va pas autrement de la musique qui toujours renaît sous les doigts d'autres musiciens, et survit à la mort de ceux qui l'ont écrite ou interprétée.

Soneto 8

Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,
de día con arcilla, con trabajo, con fuego,
y aprisionada tienes la agilidad del aire,
si no fuera porque eres una semana de ámbar,

si no fuera porque eres el momento amarillo
en que el otoño sube por las enredaderas
y eres aún el pan que la luna fragante
elabora paseando su harina por el cielo,

oh, bienamada, yo no te amaría!
En tu abrazo yo abrazo lo que existe,
la arena, el tiempo, el árbol de la lluvia,

y todo vive para que yo viva:
sin ir tan lejos puedo verlo todo:
veo en tu vida todo lo viviente.

Si ce n'était que tes yeux ont couleur de lune,
couleur de jour, avec argile, travail, feu,
si tu n'avais conquis l'agilité de l'air,
et si tu n'étais pas une semaine d'ambre,

si ce n'était que tu sais être l'heure jaune
où l'automne s'élève avec la vigne vierge
et que tu es le pain que la lune odorante
fabrique en promenant dans le ciel sa farine,

oh, ma bien-aimée, moi je ne t'aimerais pas!
Tout ce qui est, je l'embrasse dans ton baiser,
et le sable, et le temps, et l'arbre de la pluie,

tout ce qui est vivant vit pour que moi je vive :
à quoi bon m'éloigner puisque je peux tout voir :
tout ce qui est vivant, je le vois dans ta vie.

Soneto 24

Amor, amor, las nubes a la torre del cielo
subieron como triunfantes lavanderas,
y todo ardió en azul, todo fue estrella:
el mar, la nave, el día se desterraron juntos.

Ven a ver los cerezos del agua constelada
y la clave redonda del rápido universo,
ven a tocar el fuego del azul instantáneo,
ven antes de que sus pétalos se consuman.

No hay aquí sino luz, cantidades, racimos,
espacio abierto por las virtudes del viento
hasta entregar los últimos secretos de la espuma.

Y entre tantos azules celestes, sumergidos,
se pierden nuestros ojos adivinando apenas
los poderes del aire, las llaves submarinas.

Amour, amour, à la tour du ciel les nuages
montèrent telles de triomphantes lavandières,
et tout brûla en bleu d'azur, tout fut étoile :
la mer, la nef, le jour, s'exilèrent ensemble.

Viens voir les cerisiers dans leur eau constellée
viens voir la ronde clef de l'univers rapide,
viens toucher le feu de l'azur instantané,
viens avant que ses pétales soient consumés.

Il n'est ici que lumières, quantités, grappes,
Il n'est qu'espace ouvert par les vertus du vent
jusqu'à livrer les derniers secrets de l'écume.

Et parmi tant de bleus célestes, submergés,
nos yeux se sont perdus, ils devinent à peine
les puissances de l'air et les clefs de la mer.

Soneto 45

No estés lejos de mí un solo día, porque cómo,
porque, no sé decirlo, es largo el día,
y te estaré esperando como en las estaciones
cuando en alguna parte se durmieron los trenes.

No te vayas por una hora porque entonces
en esa hora se juntan las gotas del desvelo
y tal vez todo el humo que anda buscando casa
venga a matar aún mi corazón perdido.

Ay que no se quebrante tu silueta en la arena,
ay que no vuelen tus párpados en la ausencia:
no te vayas por un minuto, bienamada,

porque en ese minuto te habrás ido tan lejos
que yo cruzaré toda la tierra preguntando
si volverás o si me dejarás muriendo.

Ne sois pas un seul jour loin de moi, il est long
si long le jour, je n'arrive pas à le dire,
ou bien je t'attendrai comme on fait dans les gares
lorsque les trains se sont endormis quelque part.

Ne t'en va même pas pour une heure: en elle
alors s'unissent les gouttes de l'insomnie
et toute la fumée qui cherche une maison
pour tuer mon cœur perdu viendra peut-être encore.

Que ne se brise pas ton portrait sur le sable,
que ne s'envolent pas tes paupières sans moi:
ne t'en va une minute, bien-aimée,

un instant suffirait, tu t'en irais si loin
que je traverserais la terre en demandant
si tu vas revenir ou me laisser mourant.

Soneto 81

Ya eres mía. Reposa con tu sueño en mi sueño.
Amor, dolor, trabajos, deben dormir ahora.
Gira la noche sobre sus invisibles ruedas
y junto a mí eres pura como el ámbar dormido.

Ninguna más, amor, dormiré con mis sueños.
Irás, iremos juntos por las aguas del tiempo.
Ninguna viajará por la sombra conmigo,
sólo tú, siempre viva, siempre sol, siempre luna.

Ya tus manos abrieron los puños delicados
y dejaron caer suaves signos sin rumbo,
tus ojos se cerraron como dos alas grises,

mientras yo sigo el agua que llevas y me lleva:
la noche, el mundo, el viento devanan su destino,
y ya no soy sin ti sino sólo tu sueño.

Tu es mienne. Que ton sommeil repose en mon sommeil
Amour, douleur, travaux, c'est l'heure de dormir.
Et dans la nuit tournant sur ses roues invisibles
comme l'ambre endormi contre moi tu es pure.

Nulle autre, amour, ne dormira avec mes rêves.
Tu iras, nous irons, sur l'eau du temps, ensemble.
Et dans l'ombre avec moi nulle autre voyageuse
que toi, lune et soleil, toujours mon immortelle.

Ouvertes sont tes mains et leurs poings délicats,
de doux signes sans but en sont déjà tombés
tes yeux se sont fermés comme deux ailes grises.

Que filent leur destin la nuit, le vent, le monde,
moi je ne suis en toi que cette eau qui m'emporte
et sans toi je ne suis rien de plus que ton rêve.

Soneto 92

Amor mío, si muero y tú no mueres,
amor mío, si mueres y no muero,
no demos al dolor más territorio :
no hay extensión como la que vivimos.

Polvo en el trigo, arena en las arenas
el tiempo, el agua errante, el viento vago
nos llevó como grano navegante.
Pudimos no encontrarnos en el tiempo.

Esta pradera en que nos encontramos,
oh pequeño infinito! devolvemos.
Pero este amor, amor, no ha terminado,

y así como no tuvo nacimiento
no tiene muerte, es como un largo río,
sólo cambia de tierras y de labios.

Mon amour, si je meurs et que tu ne meurs pas,
Mon amour, si tu meurs et que je ne meurs pas,
n'accordons pas à la douleur plus grand domaine :
nulle étendue ne passe celle de nos vies.

Poussière sur le blé et sable sur les sables
l'eau errante et le temps, et le vent vagabond
nous emportaient tous deux comme graine volante
Nous pouvions dans ce temps ne pas nous rencontrer.

Et dans cette prairie où nous nous rencontrâmes,
mon petit infini, nous voici à nouveau.
Mais cet amour, amour, est un amour sans fin,

et de même qu'il n'a pas connu de naissance
il ignore la mort, il est comme un long fleuve,
il change seulement de lèvres et de terre.²¹

²¹ Les traductions sont celles de Jean Marcenac et André Bonhomme, in *La centaine d'amour*, Poésie / Gallimard 1995

Clefs d'écoute²²

La musique comme chambre d'écho du texte

Le sonnet s'adresse d'emblée aux oreilles, comme le suggère son étymologie issue du verbe italien « sonare » italien. La musicalité y est implicite, résultant de la forme, des cadences imposées et de la rigueur de la rime, inhérente aux choix de sonorités et de rythmes qui fondent la poésie en général. Ailleurs dans le recueil, elle est également explicitement convoquée par Pablo Neruda, lorsqu'il associe métaphoriquement bois et musique, matière et évanescence :

Douce est la belle comme si musique et bois,
agate, toile, blé et pêcheurs transparents,
avaient érigé sa fugitive statue. (sonnet 10)

Peter Lieberon a donc entrepris d'ériger cette fugitive statue, et je gage qu'il n'était pas insensible à l'association bois/musique, tant les instruments de la famille des bois justement, clarinette, clarinette basse, hautbois, basson ou cor anglais interagissent avec la voix. « Si le sonnet privilégie une fixité [...], la musique [...] favorise plutôt un équilibre instable entre la concentration du sens et la dissémination des ressources poétiques mais aussi entre le mouvement et l'arrêt du rythme ; les effets de diversification - hétérométrie plus fréquente, dissémination des sonorités, jeu de reprises... - restituant en quelque sorte une esthétique de la circularité, de la variation et du glissement. »²³

Cette dernière observation cerne bien l'apport de la musique au support littéraire, à travers sa capacité à introduire dans la perception du poème, une mobilité, un espace de circulation du sens, en s'affranchissant du déroulement unidirectionnel du texte. Grâce à la répétition, grâce à la variation, grâce encore au tissage d'un réseau de motifs récurrents, elle amplifie les résonances du texte, met en écho des éléments du discours distants dans le temps, en investissant d'avantage le champ de la mémoire et en obligeant l'auditeur à aller au-delà du texte, sur le terrain de l'indicible que les mots sont impuissants à rendre.

Voici quelques exemples illustrant l'action de la musique, tirés principalement du troisième chant, « *No estes lejos de mi* » basé sur le sonnet 45, centré sur la peur de l'abandon qui assaille tout amoureux.

- Les répétitions successives de certains vers ont vocation à accentuer le caractère du texte ou bien à l'éclairer d'un jour nouveau au fil des réitérations : elles se font tour à tour implorantes sur « *un solo día* » ([ne t'éloigne pas] un seul jour), ou réinterprètent, par exemple, le premier vers « *No estes lejos de mi* » (Ne sois pas loin de moi). Repris dans une variante plus grave (à 0'52)²⁴ et dont l'inflexion divergente sur la dernière syllabe est secondée à la fois par le premier pizzicato de contrebasse et le glissement de l'accompagnement, il introduit une autre facette

²²Pour écouter le premier sonnet : <http://www.youtube.com/watch?v=kg56VxIsVQY> ; le quatrième : <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=6696483&m=6697079>, dans la version de Lorraine Hunt et du Los Angeles Philharmonic dirigé par Esa-Pekka Salonen

²³ Dominique Chaigne, *Le son du sonnet au XVII^e siècle*, revue Loxias : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6315>

²⁴ Les indications chronométriques se rapportent à l'enregistrement Nonesuch déjà cité.

psychologique, à la fois en insistant d'avantage sur « *mi* (moi)» et en teintant la supplique initiale d'angoisse et d'incertitude, dans un registre extrême inconfortable pour la voix.

- La dissémination de motifs récurrents, donne un cadre général unifié au texte, et favorise les liens d'un mot à l'autre : peu après la reprise dans le grave du vers « *No estes lejos de mi* », deux notes de clarinette très légèrement ascendantes et dénuées du rythme incisif caractéristique du motif de hautbois qui les précède immédiatement, semblent surgir d'on ne sait où, à 0'59, et s'évanouir aussitôt. Sur leurs traces, la voix glisse le vers *No sé decirlo* (Je ne sais comment le dire), accompagnée des cordes dans le grave, à la fois statiques et vacillantes en leurs syncopes²⁵ perpétuelles. Cette bribe mélodique réapparaît à l'improviste au violon, dans le sillage du mot « *esperando* ». La répétition de ces éléments mélodiques, même perçus fugitivement, permet d'associer plus intimement les vers 1 et 4, élargissant l'effet des assonances en « o » déjà présentes dans le texte : « *esperando* (je t'attends) », « *desvelo* (insomnie)», « *humo* (fumée)» « *perdido* (perdu)» « *preguntando* (en demandant)» et enfin, explicitant tous les précédents, « *muriendo* (mourant)», et rapprochant des termes qui distillent ce caractère d'incertitude, de flou, d'attente, de possible perte.

Ce même fragment de clarinette achève la pièce, la laissant en suspens, dans une texture qui s'étirole peu à peu, sans parvenir à résoudre l'interrogation centrale du poème repoussée au derniers vers « *no sé decirlo ... si volveras o si me dejaras moriendo* » (Je ne sais dire (vers 2) si tu vas revenir ou me laisser mourant (vers 14)).

Un autre court-circuit de sens résultant du rapprochement de deux vers distants, révèle la capacité de la musique, en raison de sa nature polyphonique et de sa sollicitation constante de la mémoire, à révéler les ressorts cachés du texte. Ainsi, les répétitions de plus en plus graves de la fin du dernier vers « *muriendo* (mourant)» sur de brefs motifs vocaux à 5'04, sont superposées au souvenir, transposé aux violons, du tout premier vers « *no estes lejos de mi* » entendu à 0'13. Si la mélodie qu'ils réactivent est devenue purement instrumentale, celle-ci n'en est pas pour autant muette, car elle porte en elle la mémoire du texte que la voix lui avait confié au début du poème. La musique parvient à incarner véritablement le lien de causalité entre l'abandon et la mort. Le rapport de successivité des différents instants du texte, est enrichi d'une résonance simultanée.

- Le passage du non-dit à la verbalisation peut se traduire par une anticipation des motifs du texte dans la musique. Par exemple, celui des « gouttes de l'insomnie », scandant comme un supplice l'attente angoissée qui décourage le sommeil, est suggéré, bien avant d'être énoncé à la voix, sous forme de pizzicati²⁶ de contrebasses ponctuant « *y te estare esperando* (et je serai en train de t'attendre) », « *se dormieron los trenes* (se sont endormis les trains) », et enfin « *en esa hora se juntan* (las gotas del desvelo) (en cette heure s'unissent (les gouttes de l'insomnie)) ».

²⁵ Une syncope est un décalage rythmique du temps fort vers le temps faible dont la vocation est de déstabiliser.

²⁶ Mode de jeu qui consiste à pincer les cordes au lieu de les frotter avec un archet.

De même, le jour sans fin « es largo el dia », s'étire dans les notes immobiles des cordes dès le début du chant, plaçant tout le poème, et non le seul temps de l'énonciation du mot qui la désigne, sous le signe de l'angoisse de l'attente. Le futur de la perte fantasmée est ressenti au présent : « je ne sais pas le dire, non se decirlo », mais la musique ne cesse de le proclamer : tout amour est intranquillité. Les ellipses du texte, cette part d'indicible qui fait tout le sel de la poésie apparaissent dans l'entrelacs de motifs passant de la voix aux instruments traités comme de furtifs solistes, aussi fugaces qu'un doute traversant l'esprit, à peine formulé, aussitôt évanoui.

Ainsi, la musique introduit une temporalité plus souple, en contractant ou en dilatant, quittant la logique discursive du texte pour adopter les tours et détours de la pensée, à la fois dans son ressassement et ses brusques sauts par association d'idées.

Une orchestration sensuelle

Dans un autre ordre d'idée, l'orchestration, en enlaçant voix et instruments, décuple la sensualité du texte. Bien que formé à l'école atonale²⁷ la plus ascétique, d'avantage orientée vers le plaisir intellectuel de la combinatoire et de la structure que vers la jouissance du son pour le son, Peter Lieberon confie avoir écrit ces sonnets amoureux « avec beaucoup de spontanéité en oubliant beaucoup de contraintes »²⁸. La formation choisie élargit l'orchestre classique²⁹ en enrichissant le pupitre des cordes de la harpe et celui des bois de leur extension vers l'aigu (flûte piccolo) ou le grave (cor anglais, clarinette basse). Il étoffe en outre les percussions des résonances de crotales, et de cymbales suspendues, mais également d'instruments à hauteurs déterminées tels le vibraphone, le glockenspiel ou bien encore le piano, traité ici non pas comme un soliste mélodique, mais pour ses qualités à la fois harmoniques et percussives, et enfin des attributs de la bossa-nova qui s'imisce dans le quatrième sonnet : surdo (tambour basse à deux membranes) et maracas. La palette des timbres cultive donc à la fois la luxuriance chaleureuse des couleurs automnales évoquées dans le premier sonnet (tu sais être le moment jaune où l'automne s'élève avec la vigne vierge) grâce aux timbres graves des vents, le scintillement de la pluie d'étoiles éclairant « les nuées à la tour du ciel » du deuxième sonnet, ou encore la sensualité de la danse latine, ode au couple, uni par ses songes mêmes.

Voyage amoureux, cycle infini

Prenant à son compte le ton personnel de Pablo Neruda qui unifie les cent sonnets, Peter Lieberon instaure une cohésion tout au long des cinq pièces, qui couraient pourtant le risque, fragments arrachés à une entité plus grande et issus de groupes thématiques différents, de rester étrangères les unes aux autres. En effet, le premier et le second poèmes (sonnets 8 et 24) appartiennent au chapitre du Matin, le troisième (sonnet 45) à celui du Midi, le quatrième (sonnet 81) à celui du Soir, et le dernier (sonnet 92), à celui de la nuit. Il envisage la progression d'un poème à l'autre, comme un

²⁷ cf note 1

²⁸ Cf l'entretien radiophonique avec Peter Lieberon, évoquant les circonstances d'écriture de sa pièce, sur : <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=16835783&m=16844359>

²⁹ composé de cordes (violons 1 et 2, altos, violoncelles et contrebasse) et de vents par deux (associant les bois : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons et les cuivres : cors, trompettes), auxquels s'ajoute la percussion des timbales.

mouvement, un voyage, des premiers instants de l'amour à la séparation inévitable, rendant plus prégnante encore le rapport des poèmes au paysage.³⁰ L'alliage constant de la voix à l'orchestre assurent une homogénéité qui est surtout renforcée par la présence de fils conducteurs motiviques qui irriguent de façon sous-terraine (ou sous-marine pour reprendre les derniers mots du sonnet 24) l'ensemble du recueil. Les techniques d'associations d'idées au sein d'un poème, évoquées plus haut, sont reprises à plus grande échelle et permettent d'établir des correspondances d'un moment à l'autre, donnant un souffle ample à ce qui aurait pu n'être qu'une succession de petits modules fermés sur eux-mêmes. De nombreux compositeurs romantiques en ont fait de même au XIX^e siècle, pour ne pas briser l'élan entre les différents mouvements d'une même œuvre, comme par exemple Schumann et Schubert dans leurs cycles de Lieder. Voici un motif en particulier qui se laisse entrevoir, ses différents travestissements dans chacune des cinq mélodies, imprimant aux différentes facettes de l'amour son ton mélancolique :

1 *Si no fuera* :

- ébauche du motif au cor anglais à 3'23

2 *Amor, amor, las nubes* :

- las llaves submarinas (les clefs sous-marines) v 14 à 5'06

3 *No estes lejos de mi* :

- « No te vayas » ne t'en vas pas, v 5 à 4'05, se prolongeant sur « bienamada » bienaimée, 4'19
- « que yo cruzare toda la tierra » que je traverserais toute la terre, v 13 à 4'46
- commentaire du hautbois sur muriendo à 5'34

4 *Ya eres mia* :

- interlude orchestral séparant les deux quatrains des deux tercets à la suite de « siempre viva, siempre sol, siempre luna (immortelle, toujours le soleil, toujours la lune) », à 3'29, 3'35, 3'45, 4'00, puis 5'06 « La noche, el mundo, le viento (devanan su destino) la nuit, le monde le vent (suivent leur destin) » et enfin 5'23 apothéose du motif toujours traité en cascade descendante

5 *Amor mio, si muero y tu no mueres* :

- « devolvemos » nous (y) voici à nouveau v10 à 3'35 exemple musical présenté page 18
- « y de labios » (l'amour change de rives) et de lèvres 4'40

La clef de cette permanence est révélée dans les derniers vers : l'amour y est montré dans sa capacité de renaissance perpétuelle par delà la mort, « changeant seulement de terres et de lèvres ».

³⁰ Cf note 6

Cinq facettes de l'amour

Le premier sonnet « **Si no fuera** » déploie les couleurs ambrées de l'orchestre pour dresser un portrait admiratif de l'aimée, à la manière des blasons poétiques. Il oscille constamment entre deux aspirations intimement liées : matérialité et élévation. La première, à travers les images de l'argile, du travail, du feu, puis du sable, fait surgir la seconde, couleur de lune, agile comme l'air, s'élevant avec la vigne vierge, en une multitude d'élans ascendants. Les couleurs sombres des instruments graves aux tournures mélodiques tortueuses s'épanouissent en gerbes lumineuses portées par les harpes, les flûtes ou les violons dans l'aigu, culminant à deux reprises sur le mot « bienamada » qui ouvre le premier tercet, repris par le compositeur à la fin du poème dans un écho aux yeux couleur de lune du premier vers. La bien-aimée y est adorée non seulement pour elle-même mais parce qu'elle donne accès à tout ce qui est vivant, conjuguant les contraires comme le suggère le premier tercet : « dans ton baiser j'embrasse tout ce qui existe, le sable, le temps, l'arbre de la pluie » traduit par la superposition d'amples mouvements ascendants et descendants simultanés, sous l'« *agilidad del aire* » par exemple. À l'image de cette totalité comprise dans un seul être, le poème entier est placé sous le signe de cette bien-aimée, grâce au motif ascendant récurrent qui lui est attaché : il apparaît ainsi à la voix (à 0'25, « *tienen color de luna* », 1'15 « *semana d'ambar*, mais surtout magnifié sous « *bienamada* » à 2'13 et 3'53) mais est également anticipé à la clarinette ou repris en écho au cor dans les derniers instants de la pièce.

Le deuxième sonnet « **Amor, amor, las nubes a la torre del cielo** » est tout entier voué aux éléments naturels vibrant à l'unisson du transport amoureux. La vivacité des vocalises parties à l'assaut des nuages « *subieron* » y alterne avec des phases de plénitude statique sur des colonnes d'accords répétés au piano, image sonore de l'azur à 0'55, 2'25 et, particulièrement céleste, à 4'03 et 4'40. La musique amplifie ici magistralement l'impression de contemplation hors du temps dans un espace infini suggérée par le poème, tout en distillant dans les derniers mots, « les clefs sous-marines », l'anticipation du motif de la peur de l'abandon du poème suivant.

Le troisième sonnet « **No estes lejos de mi un solo día** », dit dans une parenthèse quasi immobile, l'angoisse de la séparation, renonçant au lyrisme des autres chants pour se réfugier dans une déclamation inquiète interrompue de silences. Le rapport au texte ainsi que le travail motivique sont abordés page 13.

« **Ya eres mía** », le quatrième poème, mêle déclamation passionnée, sensualité de la danse, et caractère onirique, tandis que la roue de la nuit « tourne sur ses roues invisibles ». Le compositeur entrelace ainsi bossa nova aux accents subtilement déhanchés, apogée lyrique dans un interlude orchestral qui se souvient du motif de la séparation, et orchestration éthérée de cordes, halo tremblant autour des rêves mêlés. L'unité est ici assurée par la ponctuation d'un motif cristallin de quatre notes au piano qui laisse la pièce en suspens.

Ultime chant, le sonnet 92 « **Amor mio, si muero** » interroge la finalité de l'amour et l'inéluctable mort, dans une méditation d'autant plus poignante que la réalité a apporté plus tôt qu'escompté son implacable réponse. À la fois mélancolique et serein il installe un temps suspendu dans un tempo très

lent, habité de motifs en noires égales, et de glissements ou d'oscillations ralentis de basse, reprenant çà et là les punctuations sourdes des « gouttes de l'insomnie » aux contrebasses du troisième poème qui se surimposent au mot « dolor » du vers 3, nouvel exemple de court-circuit de sens.

Une section centrale plus agitée évoque par des vagues de tremolos³¹ de cordes la fragilité des trajectoires humaines, mais magnifie ce « petit infini » dans un crescendo d'orchestre dont le lyrisme exacerbé reprend le motif de la « bienamada » présenté dans le premier sonnet, en le superposant cette fois au leit-motiv poétique « amor ». Il plane désormais sur un balancement assez statique entre deux accords, l'installant dans une intemporalité qui transpose musicalement le caractère infini attribué à l'amour par delà la mort, tandis que le motif de la séparation de « No estes lejos de mi »³² est quant à lui réactivé en contrepoint de « devolvemos (nous voici à nouveau) ».

L'inscription de cet amour dans un temps cyclique est enfin perçue métaphoriquement grâce à une reprise légèrement variée, dans le dernier tercet, de la musique du premier quatrain, qui vient confirmer la confusion de l'autre et du même (principe fondateur de la variation) dans une éternelle renaissance.

Afin de saisir les aménagements résultant du travail de mise en musique d'un texte, le schéma ci-dessous propose une lecture chronologique du sonnet 92. Les épisodes instrumentaux sont signalés en vert tandis que les duplications de texte dues au compositeur le sont en rouge. Sous chaque vers les éléments musicaux marquants sont consignés.

³¹ Effets de tremblement obtenu par des mouvements rapides d'archet.

³² Cf la recension de ses occurrences page 16

Sonnet 92

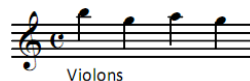
- v1 Amor mío, si muero y tú no mueres,
- v2 amor mío, si mueres y no muero,
- v3 no demos al dolor más territorio :
- v4 no hay extensión como la que vivimos.

- v5 Polvo en el trigo, arena en las arenas
- v6 el tiempo, el agua errante, el viento vago
- v7 nos llevó como grano navegante.
- v8 Pudimos no encontrarnos en el tiempo.

- v9 Esta pradera en que nos encontramos,
- v10 oh pequeño infinito! devolvemos.
- v11 Pero este amor, amor, no ha terminado,

- v12 y así como no tuvo nacimiento
- v13 no tiene muerte, es como un largo río,
- v14 sólo cambia de tierras y de labios.

Brève introduction de l'orchestre motif **a** aux violons :



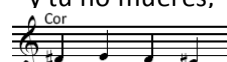
Violons

v1 Amor, **amor** mío, Amor, **amor** mío, si muero y tú no mueres,



()

) glissement chromatique (



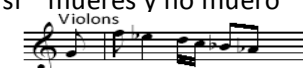
Cor

de la basse sur « muero »

v2 amor mío, si mueres y no muero



(



Violons

doublent la voix)

v3 no demos al dolor más territorio:

() doublent la voix, pulsation sourde de basse en pizzicati)

Clarinettes



Violons et cor



amor

A - mor

v4 no hay extensión como la que vivimos.



Violons

v3 no demos al dolor



harpe cor

motif (Cf v3); dissonance



Violons et hautbois

Interlude prolongement de « territorio » puis motif **a** :

v4 no hay extensión como la que vivimos.

motif **a**

rupture : tempo plus rapide

Interlude cordes et instruments à vent graves en syncopes, rythmes heurtés
basse plus animée en notes répétées



violoncelles et contrebasses

v5 Polvo en el trigo, arena en las arenas

tremolo subito des cordes : accompagnement statique et voix en rythme non mesuré (tremblement soudain)

v6 el tiempo, el agua errante, el viento vago
(trille flutes) (tremolo cordes)

v7 nos llevó como grano navegante.

Mouvement ascendant chromatique et crescendo (toujours en tremolo)

v7 nos llevó como grano navegante.

idem

v8 Pudimos no encontrarnos en el tiempo
idem amplifié

v1 Amor mío, si muero y tú no mueres,
v2 amor mío, si mueres y no muero,
v3 no demos al dolor más territorio :
v4 no hay extensión como la que vivimos.

v5 Polvo en el trigo, arena en las arenas
v6 el tiempo, el agua errante, el viento vago
v7 nos llevó como grano navegante.
v8 Pudimos no encontrarnos en el tiempo.

v9 Esta pradera en que nos encontramos,
v10 oh pequeño infinito! devolvemos.
v11 Pero este amor, amor, no ha terminado,


v12 y así como no tuvo nacimiento
v13 no tiene muerte, es como un largo río,
v14 sólo cambia de tierras y de labios.

v9 Esta pradera en que nos encontramos,

punctuation puis cordes toujours en tremolo, en retrait, crescendo

de basse en tremolo attente

v10 oh pequeño infinito! [devolvemos.]

punctuation  amplitude maximale de l'orchestre,
qui oscille entre deux accords

v10 oh pequeño, pequeño infinito! devolvemos. devolvemos. devolvemos.

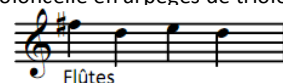


reproduit le motif précédent en
poursuivant la chute mélodique
dans le grave.

v11 Pero este amor, amor, no ha terminado,

variation de la musique du premier quatrain :

- dans un registre plus grave
- avec une ligne vocale moins discontinue, plus souple, dans l'esprit de la ligne de violoncelle
- avec un nouveau contrechant ondoyant de violoncelle en arpèges de triolets
- en confiant le motif a des cordes aux flûtes



v12 y así como no tuvo nacimiento

idem

v13 no tiene muerte,

es como un largo río,

même glissement chromatique sur « muerte » que sur « muero » v1 rappelle le glissement de v2,

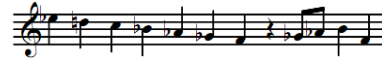
auquel répond un mélange des motifs du 1^{er} v2 et v10 joué aux cordes de même que « largo río »

(fusion de «no demos al dolor» et «oh pequeño infinito»)

décalque «amor mio»

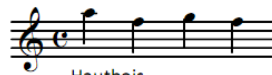
v14 sólo cambia de tierras y de labios.

v de labios. v de labios.



Voix à découvert amplifiant

« oh pequeño infinito » et « devolvemos »



Interlude motif a :

Hautbois

v11 Pero este amor, [amor] no ha terminado,

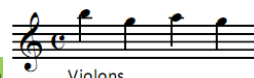
reprise plus littérale (bien que dans un registre plus grave) de la musique des premiers vers « Amor, amor mio »

v12 y así como no tuvo nacimiento

reprise libre de la voix à découvert de v14

v13 no tiene muerte,

es como un largo río,



ultime retour à la hauteur initiale de a

Violons

cf v13

encore plus littéral

v14 sólo cambia de tierras y de labios.

V1 Amor,

Amor,

Amor



Retour du motif de « muerto » au cor, conjugué avec la reprise d'«amor»



Pour écrire une musique triste

“The saddest music in the world: 6 tunes to make you teary-eyed”³³. Ainsi s’intitulait la chronique *Deceptive cadence*, en date du 27 Septembre 2010 sous la plume d’un producteur de la National Public Radio³⁴ proposant un florilège des musiques plébiscitées pour leur impact émotionnel. Ce palmarès enrichit celui du critique britannique Thomas Larson³⁵, établi à partir des votes d’auditeurs de la BBC en 2004³⁶, en y incluant *Amor mio, si muero*, conclusion des *Neruda Songs* de Peter Lieberon qu’il fait figurer aux côtés des œuvres suivantes :

PURCELL Mort de Didon, à la fin de l’opéra *Didon et Enée*³⁷

SCHUBERT Lied « Der Leiermann » dans le recueil *Winterreise*³⁸

MAHLER *Rückert Lieder*³⁹ auquel on pourrait substituer ses *Kindertotenlieder* ou bien encore l’adagietto de sa *Symphonie n°5*

CHOSTAKOVITCH Largo de la *Symphonie n°5*⁴⁰

BARBER *Adagio* pour orchestre à cordes⁴¹

De la symphonie au Lied en passant par l’opéra, plusieurs genres sont ici représentés et ni la catégorie formelle, ni la présence d’un texte ne constituent les critères uniques permettant à ces œuvres de figurer à ce palmarès. Outre un support textuel, dans le cas des musiques vocales, traversé par les thématiques de la mort, de l’abandon, de la perte, et en dépit de leur singularité, les pièces listées ci-dessus partagent un certain nombre de caractéristiques musicales qui pourraient bien constituer les ingrédients indispensables pour accéder au panthéon de la déploration.

On peut partir à la recherche, à travers l’écoute du dernier chant des *Neruda songs*, des composants constituant l’archétype de la musique « triste » :

- Un tempo lent à très lent, donnant l’impression de s’abstraire de la trépidation du monde pour se retirer en son for intérieur et favoriser l’introspection, couplé avec une grande homogénéité de l’intensité sonore, bannissant ruptures et contrastes violents.
- Des figures rythmiques reposant sur des valeurs très longues, créant un temps suspendu comme chez Barber, Chostakovitch, ou encore dans *No estes lejos de mi*, le troisième des *Neruda songs*.

³³ « Les musiques les plus tristes du monde : 6 morceaux qui vous amèneront la larme à l’œil »

³⁴ National Public Radio, principale radio non commerciale des Etats-Unis

³⁵ *The saddest music ever written :The Story of Samuel Barber's "Adagio for Strings,"* Pegasus Books, September 2010.

³⁶ Lequel s’établissait ainsi, sur la foi des auditeurs participants : 1- Barber *Adagio pour cordes* (52.1%), 2-Purcell *Mort de Didon* (20,6%), 3-Mahler, *Adagietto de la 5^{ème} symphonie* (12.3%) 4- Billie Holiday *Gloomy Sunday* (de Rezzo Seress) (9.8%) et 5- Richard Strauss *Métamorphoses* (5.1%).

³⁷ à écouter sur http://www.youtube.com/watch?v=1S_84NOV81U

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=pze4NxCOjg0>

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=zdIhK2KgFu0>

⁴⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=8Y29oya3Qxs&feature=fvst>

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=IV3SHBFyDZM>

- Des répétitions lancinantes : bourdon et motif tournoyant du piano, évoquant la vielle à roue d'un vieillard transi dans le Lied de Schubert, basse obstinée⁴² de l'accompagnement dans la mort de Didon de Purcell, motifs « non te vayas », « porque como », « moriendo » dans *No estes lejos de mi*, des *Neruda songs* ou encore motif a initial des violons dans *amor mio*.
- Un registre grave particulièrement sollicité : voix d'alto des Lieder⁴³ de Mahler, de mezzo-soprano des *Neruda songs* ou une prépondérance de mouvements mélodiques descendants. Ceci est moins vrai pour l'adagio de Barber, en ce qui concerne la mélodie, mais se vérifie dans son accompagnement. (repérer également les motifs descendants dans *No estes lejos de mi*, des *Neruda songs*)
- Une orchestration qui suggère la solitude en mettant à découvert des timbres d'instruments solistes se détachant d'un accompagnement compact : dans le largo de Chostakovitch ou *amor mio*.
- Des timbres mats, comme étouffés de douleur sourde, à l'image du cor anglais⁴⁴ dont le timbre un peu voilé prend un accent tragique, au début du Lied de Mahler *Ich bin der Welt abhanden gekommen* tiré des Rückert Lieder, ou dans les *Neruda songs* (*No estes lejos de mi*), alliages sombres d'instruments à vent tels clarinette, cor ou basson chez Mahler ou Lieberson, neutralité des cordes dans la symphonie de Chostakovitch ou l'adagio de Barber.
- Un statisme résultant d'un renoncement au mouvement mélodique de l'accompagnement grâce aux pédales⁴⁵ : bourdon de Schubert figé d'un bout à l'autre du Lied, ou tenues immobiles des pièces de Chostakovitch, Mahler et Lieberson, nombreuses notes répétées implorantes sur « remember me » dans la mort de Didon de Purcell.
- Des thèmes insaisissables : infiniment variable chez Purcell, fragmenté en multiples motifs chez Lieberson ou s'étirant en une volute infinie chez Barber et Chostakovitch, ils échappent à toute velléité de les chanter, créant ainsi cette impression d'être à la fois enveloppé par la musique et dépassé par elle.

« La plupart de mes symphonies sont des monuments funéraires » a déclaré Chostakovitch dans ses mémoires. Le fait d'attribuer un caractère triste, voire funèbre à une musique, même s'il relève de mécanismes intimes liés à la personnalité de chaque auditeur, ou aux choix d'interprétation des musiciens, est fortement conditionné par des données culturelles, qui déterminent des procédés d'écriture obéissant à une véritable rhétorique musicale. Ainsi, par delà les siècles et les mutations esthétiques, des traits invariants traduisent une même émotion, ici la dérélition, apportant à la musique une dimension universelle.

⁴² Cette répétition, obstinée donc, du même fragment mélodique à la basse de la polyphonie, donne à cet air conclusif la forme de la passacaille.

⁴³ Pour mémoire, Lieder est le pluriel de Lied qui signifie chanson en allemand, équivalent donc des (*Neruda*) songs.

⁴⁴ Version grave du hautbois

⁴⁵ Longues notes tenues à la basse

Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse

***Alba Blabla & moi*, Alex Cousseau, Anne-Lise Boutin, Rouergue 2011**



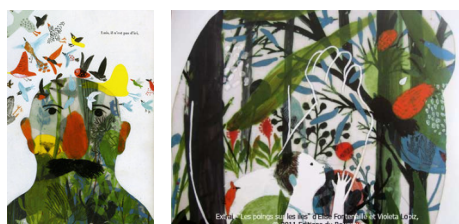
Cette histoire d'amour entre un garçon affligé d'un trouble du langage et une bavarde invétérée mêle légèreté et gravité. La bouche du premier ayant fui, il se réfugie dans le silence tout en ébauchant en son for intérieur, un blason amoureux de celle de son aimée, de cette bouche qui peut grignoter des myrtilles, boire, grimacer, et surtout papoter, tandis qu'il est lui-même réduit au mutisme. Surmontant son appréhension, le petit personnage finit par se rapprocher de celle qu'il aime et découvre que sa bouche, qui l'avait quitté, habite désormais celle de son amoureuse. Au-delà du sujet du livre, sa forme se prête à une lecture musicale, en raison d'une part de son graphisme stylisé, à la limite de l'abstraction, mais également parce qu'il se déroule dans un univers tissant un réseau de motifs graphiques qui enrichissent la narration de résonances, de non-dits. Ainsi le paysage devient un miroir de l'âme du personnage principal, reflétant dans la feuille d'un arbre, dans un ballet de nuages, ou encore dans le chemin qui le sépare de l'objet de son amour les pensées qui le submergent mais qu'il ne peut exprimer.

***La rue qui ne se traverse pas*, Henri Meunier, Régis Lejonc, Notari 2011**



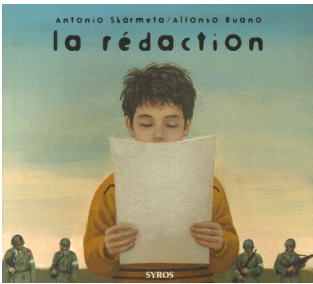
Une rue sépare deux enfants qui s'aiment, qui croient s'aimer ? Leurs seuls intercesseurs sont des moineaux qui volètent d'une fenêtre à l'autre. Cet amour les transporte, les nourrit comme une plante, et les fait communiquer par rêve interposé. Un jour enfin, ils quittent leurs balcons respectifs et se rencontrent, s'aiment, dans un temps soudain accéléré qui projette le lecteur dans un futur lointain : sur la page même qui les voit échanger leur premier baiser, apparaît déjà le vieux couple qu'ils formeront peut-être, et qui semble déjà quitter ce monde. « Leurs deux fenêtres étaient deux tableaux vides, étrangement parfaits. Comme une œuvre achevée, l'aboutissement. Ou comme une toile neuve, le commencement. Impossible de dire. » La poésie elliptique du texte, les couleurs chatoyantes des illustrations, les rappels motiviques d'une page à l'autre, et l'inscription dans des temporalités multiples (passage des saisons signalé par le traitement des couleurs, longue attente débouchant sur une accélération du temps) ou encore le questionnement sur l'amour comme commencement ou aboutissement constituent un contrepoint passionnant aux Neruda songs.

***Les poings sur les îles*, Elisabeth Fontenaille, Violeta Lopiz, Rouergue 2011**



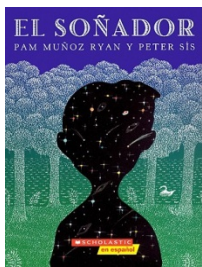
Il est ici question d'amour filial, de ce qui unit un grand-père exilé à son petit-fils dont il parle peu la langue mais avec lequel il partage la contemplation du monde. Le grand-père semble se fondre dans la nature, homme paysage traversé par des nuées d'oiseaux ; lui qui n'a pas appris à lire, sait déchiffrer les secrets du monde végétal et animal et invite son petit-garçon à y faire grandir son âme. Les illustrations somptueuses proposent une plongée dans un monde onirique foisonnant qui amplifie plutôt qu'il ne décalque servilement le texte.

La rédaction, Antonio Skarmeta, Alfonso Ruano, Syros 2003



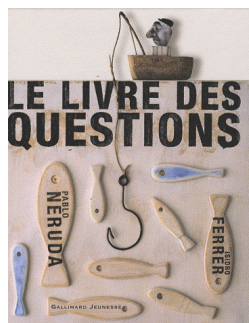
Evocation des années de dictature au Chili, sans doute, puisque l'auteur est chilien, mais qui pourrait se situer sous n'importe quel régime autoritaire, poussant insidieusement les enfants à dénoncer leurs propres parents, dans un climat de menace permanente. La connaissance de l'histoire de son pays permet de mieux cerner la notion de poète engagé qui s'applique à Pablo Neruda.

El soñador, (le rêveur) Pam Muñoz Ryan, Peter Sis, Scholastic press 2010



Ce livre (pas encore publié en français) combine des éléments de réalisme magique ainsi que biographiques, poétiques, littéraires et sensoriels. Depuis sa plus tendre enfance, Neftali, nom d'origine de Pablo Neruda, entend l'appel de voix mystérieuses. Il sait qu'il ne peut pas les ignorer: sous la canopée luxuriante de la forêt, sur la mer effrayante, il écoute...

Le livre des questions, Pablo, Neruda, Isidro Ferrer, Gallimard 2008



Ce testament de papier est une invitation à la poésie constituée de questions tour à tour enfantines, graves, surréalistes qui interrogent la nature, le monde animal, l'exil, l'amour ou bien encore l'engagement politique. De même que ces phrases restent sans réponse, les illustrations captent d'avantage le caractère énigmatique, lunaire, qu'elles n'explicitent le texte. Ça et là, le visage de Pablo Neruda s'immisce à travers les collages de bois sculptés, taillés, lissés ou à peine rabotés mêlés à des fragments de livres, de cartes ou de papiers imprimés, nous faisant entrer en résonance avec l'univers du poète. La poésie y surgit de la matière elle-même, dans ce qu'elle peut avoir de plus simple.

<http://pablo-neruda2-france.blogspot.com/2008/11/le-livre-des-questions.html>

L'amour et l'amitié en poésie, anthologie Folio junior 1998



Lieu par excellence des turbulences du cœur, la poésie décline au fil des siècles le verbe aimer. L'anthologie est ici assortie d'un dossier sur le discours amoureux, permettant d'appréhender les éclairages changeants projetés par les différentes plumes rassemblées autour de ce sujet inépuisable.

Bibliographie

La centaine d'amour, Pablo Neruda, traduction française de Jean Marcenac et André Bonhomme
Poésie Gallimard, édition bilingue, 1959, 1995

Pablo Neruda, de la poésie à la lutte, EPM 2006, extraits de la centaine d'amour, lus par Pablo Neruda,
Maria Casarès, Laurent Terzieff, CD 2, page 1

<http://pablo-neruda2-france.blogspot.com/>

L'adresse amoureuse chez Pablo Neruda : de l'élegie solipsiste au lyrisme collectif, Delphine Rumeau,
Trans – Revue de littérature générale et comparée, à lire à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article349>

Dépolir les bijoux de la tradition lyrique : les sonnets de bois de Pablo Neruda, Delphine Rumeau in
Revue Silene http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_132.pdf

Amaya Dominguez, mezzo-soprano

Amaya Domínguez, mezzo Franco-espagnole née à Strasbourg, a étudié et obtenu son prix de chant au CNSM de Paris dans la classe de Glenn Chambers.

Elle remporte le Prix des Jeunes Talents de Strasbourg et est lauréate du Festival Musical d'Automne de Jeunes Interprètes. Amaya Domínguez a fait ses débuts sur la scène dans le rôle de l'Esprit dans *Curlew River* de Britten (Opéra du Rhin, Strasbourg), *Le Pierrot Lunaire* de Schönberg (création en Lettonie), *Vénus et Adonis* de Blow, *Bastien et Bastienne* de Mozart, le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Ottavia), Idamante dans *Idoménée* et Sesto dans la *Clémence de Titus* de Mozart (festival de l'Estrée de Ropraz) (Suisse) sous la direction d'Eric Tappy.

William Christie la découvre et l'invite à participer, avec le Jardin des Voix, à la tournée internationale des Arts Florissants (Londres, Madrid, Francfort, Lincoln Center de New-York). Elle a fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence, puis Monte-Carlo et Bordeaux dans des œuvres de Monteverdi sous la direction de Kenneth Weiss.

Plus récemment, elle a chanté la seconde sorcière dans *Didon et Énée* (Lille, Aix-en-Provence, Opéra-Comique) sous la direction de Kenneth Weiss, Juliette 2 dans le *Roméo et Juliette* de Dusapin dirigé par Alain Altinoglu, Dorabella dans *Così fan tutte* de Mozart en tournée dans toute la France avec l'ensemble Philidor, Léonide dans *La Pastorale* de Pesson au Théâtre du Châtelet, Cybèle dans *Atys* de Lully avec la Symphonie du Marais, Cristeta dans *La Clementina* de Boccherini (Teatro Real de Madrid, Bilbao), le rôle-titre de l'Enfant dans *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel (Nancy), Marta dans *Un retour* (Festival d'Aix-en-Provence), Vénus dans *Orphée aux enfers* d'Offenbach (Aix, Dijon, Versailles), et le rôle-titre de *Carmen* (Debrecen).

Prochainement, elle interprètera le rôle d'Alceste dans *Idomeneo, re di Creta* (Opéra de Vevey, Suisse), Agathe dans *Les Enfants Terribles* (Bordeaux), les *Neruda songs* avec l'Orchestre de Bretagne, *Concert Ravel* avec l'Orchestre Symphonique de Lorraine.

Jonathan Schiffman, chef d'orchestre

Après deux saisons en tant qu'assistant de Kurt Masur à l'Orchestre National de France et d'Ivan Fischer au Budapest Festival Orchestra, Jonathan Schiffman tient le poste de Directeur Musical à l'Orchestre Lyrique de la Région Avignon-Provence de 2007 à 2010.

En février 2006, Schiffman donne son premier concert avec l'Orchestre National de France et fait ses débuts avec l'Opéra National de Lorraine et l'Orchestre National des Pays de la Loire.

Pendant la saison 2009-2010, Schiffman collabore avec divers orchestres parmi lesquels l'Orchestre de Paris, le Northern Sinfonia avec Sarah Chang au Royal Albert Hall et le Gävle Symphony Orchestra. Il se rend également à l'Orchestre National de Lorraine pour diriger un double concert : *Trouble in Tahiti* de Bernstein et *l'Enfant et les Sortilèges* de Ravel.

En 2010-2011, Schiffman fait ses débuts avec l'Orchestre National de Lyon, la BBC Scottish Symphony, RTÉ National Symphony Orchestra à Dublin, Het Gelders Orkest, Helsingborg Symphony et le Norrlands Opera Orchestra.

Né à New York, Schiffman étudie le violoncelle dès l'âge de cinq ans. Il poursuit ensuite des études de piano et de composition. Il obtient son diplôme avec les honneurs à Yale, où il fut Directeur Musical du Yale Bach Society Orchestra and Chorus. Par la suite, il obtient un Master de l'Ecole Julliard où il étudie la direction avec Otto-Werner Mueller. En 2001, Schiffman fait ses débuts de chef d'orchestre professionnel avec le Fort Worth Symphony Orchestra. Suite à son succès il est réengagé à plusieurs reprises et collabore avec les National Symphony Orchestra, Eugene Symphony Orchestra et Richmond Symphony Orchestra. Schiffman arrive à Paris en 2003 pour étudier la composition avec Narcis Bonet dans le cadre du programme Fulbright.

Compositeur actif, Schiffman a des affinités particulières avec la musique contemporaine. Il dirige la première européenne de *Dritter Doppelgesang* de Wolfgang Rihm avec l'Orchestre National de France. Il dirige également la première mondiale de la dernière œuvre de Stravinsky, *Quatre Préludes et Fugues* transcrits du Clavier bien Tempéré.