

Rendre un texte musical et une musique textuelle

Simon MARSAN¹

Summary

The present article explores the relationship between text and music in a workpiece proposal for flutes (classical and Japanese traditional) called *Avant-Scène*. At the same time, we develop the historical aspect of the text-music paradigm, paying particular attention to Luciano Berio's piece *Sequenza III* (1965), for voice, which inspired me in my own creation.

Parler de texte musical peut paraître paradoxal tant un texte littéraire et la musique paraissent deux choses différentes l'une de l'autre. Seul le rapport à l'écriture semble les rapprocher, mais on ne lit pas une partition musicale comme on lirait un texte dont la sémantique est plus immédiate. Toute une réflexion a été menée, et continue de l'être d'ailleurs, à savoir si l'on peut parler de langage musical, comme l'on parle de langage verbal (cf. Stoïanova 1978, 18-31 ; Escal 1979, notamment 37 ; Lévi-Strauss 1993, 89-123). Nous ne réitérerons cependant pas un tel débat ici. Nous nous intéresserons davantage à ce qu'un texte peut avoir de musical, car si un texte n'est pas une musique et une musique n'est pas à proprement parler un texte, parce qu'elle fonctionne avec des notes musicales et non des mots, on peut néanmoins parler de la musicalité d'un texte. Qu'est-ce que cela veut bien dire ? La musicalité d'un texte concerne le rythme, le phrasé, les intonations, les nuances que celui-ci peut avoir. Des révélations harmoniques, liées à des impressions de textures permises par l'agencement d'images condensées, peuvent également être perçues dans un support textuel. Toutes ces impressions, par ailleurs, peuvent aboutir à rendre manifeste la théâtralité d'un texte, autrement dit ce qui rend vivant ce texte et permet éventuellement de le jouer.

Depuis des siècles, musique et littérature ont correspondu dans des rapports artistiques étroits : plusieurs textes ont servi de support à des créations musicales, autant en tant que sources d'inspiration que comme éléments retransmis par une voix d'interprète. Lors du premier Moyen-Âge, avant le premier millénaire après J. C., seules les voix pré-donnaient. Les chants d'église, le *plain-chant* propre au chant grégorien, étaient les plus répandus. Puis au fur à mesure des siècles, les églises de style roman laissèrent la place aux églises de style gothique, vers le XII^e siècle, et les chants d'église se complexifièrent avec la venue de la polyphonie. En concomitance de cela, les premiers chansonniers – troubadours, trouvères, *minnesänger*, etc. – proliférèrent.

Pourtant, si l'on pense à l'écriture neumatique des premières partitions d'église, on observe déjà un premier rapprochement entre le tracé des neumes et la ligne vocale, ceci donnant même lieu à une représentation purement graphique des courbes que produit la voix. On trouve en outre, au début de la Renaissance, chez Clément Janequin (1485-1558) des chansons descriptives pour lesquelles le compositeur emploie des onomatopées pour rendre manifestes des bruits du quotidien. Des exemples comme « Les cris de Paris », « La guerre », ou « Le chant des oiseaux » mettent en évidence sonore ce qu'indiquent les titres des chansons. Dans une polyphonie finement travaillée, Janequin s'est employé à rendre manifeste les cris des commerçants dans le Paris de la Renaissance, les bruits que pouvaient faire les armes en fendant l'air lors de la Bataille de Marignan en 1515, et les différentes sonorités que peuvent émettre des oiseaux lorsqu'ils chantent. Dans ce rapport vocal, le simple texte est dépassé pour devenir plus instrumental, plus concret dans la musicalité des sons émis. Ces chansons de Clément Janequin paraissent ainsi être un bon exemple d'une tentative de fusion entre la musique et le texte, entre les instruments et la voix.

Mais c'est quelques années plus tard que le rapport voix-instrument/texte-musique se précisa davantage. En effet, avec l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, composé en 1607, le paradigme voix-instrument/texte-musique est compris dans l'incarnation du personnage principal de l'opéra de Monteverdi : Orphée est l'incarnation du poète-musicien qui, selon le mythe, charma le chien à trois têtes, Cerbère, qui monte la garde devant l'entrée des Enfers. Avec la notation musicale qui était en perpétuelle évolution depuis le Moyen-Âge, on aboutissait avec l'*Orfeo* de Monteverdi à une notation beaucoup plus stabilisée, même si de nombreux paramètres, comme les nuances, n'étaient pas encore établis. C'est ainsi que la pièce de Monteverdi est considérée comme étant à l'initiative du début de la notation dite moderne, celle qui continua d'évoluer jusqu'au XVIII^e siècle où elle fut pleinement employée par des compositeurs comme Joseph Haydn, ou Wolfgang Amadeus Mozart (cf. Marsan 2019, notamment 174-175). De plus, on considère que l'*Orfeo* de Monteverdi est aussi un premier exemple concret d'orchestration tant les instruments sont employés, selon leur timbre, pour souligner des événements particuliers. Christian Goubault précise ainsi que « [les] cordes frottées et pincées [sont] associées au monde des vivants ; régales (orgues aux sonorités ronflantes et agressives), trombones et *cornetti* à celui des morts ou esprits infernaux » (Goubault 2009, 29-30 ; cité d'après Marsan 2019, 166). Comme le souligne Danielle Cohen-Levinas, depuis l'Antiquité grecque, avec Platon (Platon 1968, 89 et 92 ; cité d'après Cohen-Levinas 2006, 29), la musique a toujours opéré des rapprochements avec le langage verbal. Seulement, dès l'époque baroque, les choses ont eu tendance à se formaliser davantage. Les voix et les instruments tendent à ce que leurs timbres se rencontrent. Le *Quatrième livre des madrigaux* (1594) de Carlo Gesualdo, par exemple, est purement vocal, cependant, les voix entendues, dans leurs différents registres, tendent à imaginer des instruments à cordes frottés. Danielle Cohen-Levinas parle « d'intimité du verbal et du musical » (Cohen-Levinas 2006, 29) en rapprochant ce livre de madrigaux de Gesualdo avec le *Cinquième livre des madrigaux* (1605) de Monteverdi.

Aux siècles suivants, l'apparition progressive du *Lied* allemand, héritier de la tradition des chansons, va revenir à une séparation timbrale de la voix avec les autres instruments, surtout le piano qui est l'instrument le plus fréquemment employé alors pour ce genre musical. L'une des seules rencontres que l'on peut apercevoir entre la voix et l'instrument, se situe au niveau des émotions, ce que j'appelle le sous-discours, autrement dit, ce qui n'est pas le discours premier auquel on pense communément, celui qui est langagier, celui des mots, mais un discours sous-jacent.

À la fin du XIX^e siècle, et surtout au XX^e siècle, le retour d'un travail fusionnel entre voix et instrument réapparaîtra dans une grande énergie créatrice. Certaines pièces vocales du début du XX^e siècle, comme le *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg, par exemple, illustrent bien la fusion grandissante dans le paradigme voix-instrument. Pierre Boulez, dont la musique hérite à la fois de Schoenberg, mais aussi de Claude Debussy, pour la fusion des timbres, prolonge la recherche de possibilités de rencontres qui peuvent opérer entre la voix et les instruments, notamment avec le *Marteau sans maître* (1954).

Luciano Berio, qui est de la même génération que Boulez, est surtout connu pour avoir beaucoup travaillé sur les possibilités multiples de la voix. Avec Cathy Berberian, qui fut un temps sa compagne, il expérimenta plusieurs façons de produire des sons vocaux. La *Sequenza III* (1965), qui est l'une de ses pièces les plus connues, est caractéristique de ces expériences vocales. Mais dans le rapport voix-instrument, je pense davantage à des pièces comme *Circles* (1960), ou, dans une moindre mesure, à *Laborintus II* (1965), ou encore à *Sinfonia* (1968). Si les deux dernières pièces citées opèrent un rapprochement partiel avec les instruments – une voix imitant la sonorité d'un violoncelle dans la première, et des voix vocalisant des voyelles, ce qui se rapproche des sonorités de cuivres employant une sourdine wah-wah –, dans le premier exemple de pièce énoncé, on peut dire que la voix est autant instrumentalisée que l'instrument vocalement employé, tant Berio a cherché de subtiles correspondances entre les sonorités phonétiques des poèmes de Cummings, qui ont été employés dans l'élaboration de la pièce, et les sonorités instrumentales.

Néanmoins la *Sequenza III* reste une pièce importante dans le catalogue de Berio. Le rapport texte-musique opère un rapprochement qui, selon Jean-François Lyotard, tend à faire passer la musique, traditionnellement vectrice de « désordre » (Avron/Lyotard 1971, 33), comme pourvoyeuse d'organisation structurelle, « tandis que la parole est secouée jusqu'à ses racines (phonétiques) » (Avron/Lyotard 1971, 33). Ainsi, Lyotard inverse les rapports freudiens (cf. Freud 2010, 646) de processus primaire, normalement dévolu à la musique, et de processus secondaire correspondant au système langagier, habituellement plus structurel. Le poème de Markus Kutter, qui a été composé spécialement pour Berio et qui a servi de support textuel, est déstructuré pour être recomposé avec à chaque fois des versions sémantiques différentes.

give me a few words
 for a woman to sing
 a truth allowing us
 to build a house
 without worrying
 before night comes (Berio 2013, 73-74)

L'agrammaticalité qui le caractérise chamboule les règles syntaxiques traditionnelles. Ce texte malléable possède alors le potentiel d'entrer en interaction avec des façons multiples de le prononcer. Pour cela, Berio a établi toute une succession de gestes vocaux amenant « [à une] mélodisation progressive de la texture [verbale] » (Stoianova 1985, 85). Selon Berio, tout geste est historique, il ne peut s'inventer parce qu'un geste, quel qu'il soit, possède un passé, un présent, et un futur dans le quotidien marqué par nos habitudes (cf. « Del gesto e di Piazza Carità (1963) », Berio 2013, 30-36). Ce qui, pour Ivanka Stoianova, se concrétise dans des comportements vocaux particuliers. Dans la *Sequenza III*, ces comportements sont pluriels. Un comportement vocal peut ainsi être traditionnellement « lié à l'articulation conventionnelle dans la mise en musique des mots » (Stoianova 1985, 79), ou « transformé » (Stoianova 1985, 79) par des actions timbrales d'émission sonore, en fredonnant, en chuchotant, etc., ou encore en émettant un bruit par un engageant corporel plus que vocal – frapper des mains, faire claquer la langue, ou les doigts, ou entrechoquer les dents –, en s'éloignant des sonorités usuelles en musique pour aller chercher des sons qui sont davantage issus du quotidien – toux, soupir, etc. –, et enfin, des sons qui sont filtrés par interposition corporelle, d'une main devant la bouche, obstruant ainsi le son émis, ou des mouvements corporels qui n'ont aucune incidence sur le son, comme un déplacement sur scène. Cela donne donc six comportements vocaux différents, plus ou moins éloignés les uns des autres.

Au milieu de tous ces comportements, il y en a pourtant un qui ressort plus que les autres : il s'agit du rire. Comme le dit Berio lui-même : « Le thème fondamental de *Sequenza III* c'est le rire, le rire développé dans l'écriture. »² L'emploi du rire est intéressant parce qu'il est simultanément musical et textuellement présentable, dans les bandes dessinées notamment. Cependant, Berio ne cherche pas à musicaliser le rire, comme cela a pu être le cas dans des œuvres du passé, par exemple, l'air de la folie, « Follie ! Follie ! », dans l'opéra « La Traviata » (1853) de Giuseppe Verdi. Berio prend le rire dans toute sa complexité : caractéristique et impalpable, connoté et malléable. Car le rire peut être un masque, porté pour cacher de vraies émotions, il peut être forcé, ou faux. Comme l'est d'ailleurs la parole qui, par effet de rhétorique, peut cacher des vérités.

C'est alors que les comportements vocaux, ajoutés au rire, mais aussi au texte poétique de Kutter, aboutissent à une véritable mise en mouvement réciproque du texte avec la musique. Chaque geste est doué d'une nature expressive qui lui est propre (cf. « Del gesto vocale (1967) », Berio 2013, 59). Qu'il soit corporel, vocal, intentionnel, ou non, spontané ou prédéterminé, etc., tout geste participe à l'expression de quelque chose, ou à une émotion particulière. Dans le cas de la *Sequenza III*, hormis le *continuum* temporel qui anime

progressivement le texte en lui donnant du sens, en revenant petit à petit au premier plan sémantique, rien n'est déterminé. Il y a bien entendu une partition, mais le sens premier nous échappe, il reste indéterminé. Ainsi, Berio fait transiter le rire vers l'émission vocale verbalement intelligible, qui termine d'ailleurs la pièce en clarifiant également la notation musicale. On peut en partie résumer la pièce comme un passage de l'indéterminé du rire au déterminé de l'écriture vocale.

En intégrant des sonorités qui ne sont initialement pas musicales, ou le sont partiellement, dans le contexte d'une pièce vocale, en l'occurrence avec le support d'un texte, Berio permet une transposition et finalement une confusion dans les rapports texte-musique. Rappelons cependant que la *Sequenza III* n'est pas le seul exemple de pièce chez Berio qui tente un rapprochement texte-musique. Nous avons précédemment cité des pièces comme *Circles* (1960), *Laborintus II* (1965), ou encore *Sinfonia* (1968), auxquelles nous pourrions ajouter *Visage* (1961), *Passaggio* (1962), *Sequenza V* (1965), *Questo vuol dire che* (1968-1969). Cette exploration n'est également pas uniquement employée par Berio, plusieurs compositeurs et compositrices ont aussi approfondi le paradigme texte-musique, dans des parcours différents. Parmi ces artistes, nous pouvons citer Cathy Berberian avec *Stripsody* (1966) dont la proposition consiste en une théâtralisation, et musicalisation, d'onomatopées prises à des bandes dessinées. Georges Aperghis avec *Luna Park* (2011) propose, quant à lui, un opéra où voix, gestes, instruments et électronique cohabitent dans des interactions dynamiques. Interactions dynamiques qui ne sont pas étrangères aux expérimentations théâtrales et musicales proposées dans la pièce radiophonique *Visage* (1961) et la *Sequenza III* (1965) de Berio. Le lien entre Berio et Aperghis, qui peut être amorcé par le recours au vaste genre du théâtre musical, peut l'être aussi par une démarche artistique qui, dans certains cas, paraît similaire. En outre, les improvisations de la harpiste, improvisatrice, mais aussi compositrice Hélène Breschand nous amène à nouveau d'autres perspectives de complémentarité d'un texte, plus ou moins fournies avec une approche instrumentale particulière.

Dans ce que nous avons pu étudier de la musique de Luciano Berio, nous avons pu voir combien il s'intéressait à toutes sortes de textes, des plus musicaux d'entre eux à ceux qui le sont moins, relevant ainsi le défi de les rendre musicaux. L'exemple de la pièce *Laborintus II* (1965), où il utilise, entre autres, des textes d'Alighieri Dante, parmi lesquels *La vita nova* ou *Inferno*, est représentatif d'une telle approche. C'est principalement ce travail textuel et musical observé dans les pièces de Berio qui m'a incité à écrire le texte pour un projet intitulé *Avant-Scène*, avec la flûtiste Mayu Sato.

En effet, ce texte doit beaucoup à la pièce *Circles* (1960) de Berio, et plus particulièrement aux poèmes de E. E. Cummings qui ont été utilisés pour la pièce. Ces poèmes sont intitulés « Stinging gold swarms... », « N(o)w the how dis(appeared cleverly)world... », et « Riverly is a flower... ». Pour la petite histoire, ces poèmes ont été publiés en 1947, aux numéros 25, 221 et 76 d'un recueil sobrement nommé *Collected Poems*. Mais il s'agit là d'une nouvelle publication puisque qu'on les aperçoit déjà publiés antérieurement. Le poème « Stinging », initialement intitulé « Sunset », est ainsi publié dans le magazine *Broom*, au mois de juillet 1922 et rejoignait l'année suivante le recueil *Tulips and Chimneys*³. Le poème « Riverly is a

flower » apparaissait en 1925 dans le recueil *Œ*. Et le poème « n(o)w », composé en 1931, apparaissait pour la première dans le recueil *ViVa* (cf. Cummings 1997, 48-49).

Dans ces poèmes, la suppression de la ponctuation, des espaces insérés entre les mots et parfois entre les lettres d'un même mot, des mots éclatés et dispersés en bribes de phonèmes ou de lettres sur l'ensemble du poème, ayant pour résultat de complexifier la portée sémantique du poème, aboutit à rendre manifeste une musicalité forte du poème. Mais alors que la suppression de la ponctuation et la création d'espaces entre les mots concernent surtout les poèmes « Stinging » et « Riverly », tandis que les mots éclatés sont propres au poème « n(o)w », on peut également parler de théâtralité du poème par le fait que les espaces créés correspondent à une volonté d'aménager des espaces scéniques dans la structuration du texte.

Ce travail labyrinthique interne au texte est fascinant et devait inspirer la construction du texte d'*Avant-Scène*. Pensée comme une pièce de théâtre incomplète, pour laquelle il manquerait des personnages, et donc des répliques pour des dialogues complets, on peut apercevoir l'inspiration cummingsienne dans la suggestion de l'idée d'un théâtre de l'invisible, où tout est à imaginer puisque rien n'est concrètement montré. Les espaces ou temps de silence dans la construction textuelle d'*Avant-Scène* peuvent être similaires aux espaces, ou à la « ponctuation blanche » (cf. Desblaches 2015), qui apparaissent dans les poèmes de Cummings.

En parlant de théâtre invisible, on ne peut également que penser à la pièce *Visage* (1961) de Berio, pièce radiophonique où l'on ne voyait véritablement pas l'interprète. Avec *Avant-Scène*, cette idée du théâtre invisible est déplacée du fait que l'interprète est physiquement là, et l'invisibilité est ailleurs. Elle se situe dans l'absence d'autres personnages pour des dialogues complets. Ce rapport à une forme d'invisibilité théâtrale peut également être transposé dans le fait qu'aucun lieu théâtral n'est prédéfini pour cette pièce, qu'au contraire, selon le principe du *stile rappresentativo*, par ailleurs utilisé pour *Laborintus II* de Berio, elle peut se jouer n'importe où. Tous les lieux de représentation sont initialement invisibles mais peuvent être rendus visibles en les imaginant.

Le texte composé pour le projet musical doit ainsi être suffisamment expressif pour combler les parties manquantes à une réalisation complète. La portée dynamique des poèmes de Cummings, qui éclate en tous sens, m'a alors particulièrement intéressé, principalement dans le fait de déconstruire le texte pour le recomposer avec un sens nouveau. Dans ce principe de décomposition sémantique, je devais aussi m'imprégner des textes composés par Georges Aperghis pour ses propres pièces, dans lesquelles les mots suivent une élaboration que l'on pourrait qualifier de combinatoire, procédant par permutations phonétiques révisant ainsi le sens phonologique de l'ensemble. Danielle Cohen-Levinas parle de « l'affect conteur » (Cohen-Levinas 1998, 35), du nomadisme des mots comme des notes de musique qui, en changeant de place dans une phrase – verbale ou musicale –, tendent à en transformer la sémantique. Georges Aperghis évoque de son côté son intérêt pour « le temps, le lieu où la langue *s'invente*. Là où, par exemple, il y a de la clandestinité, de la résistance, du secret, là où des gens se cachent, ils déforment les mots, créent une syntaxe, une prononciation

différente, qui change de couleur » (Aperghis in Szendy/Aperghis 2003, 66). En première page d'un texte sur la création musicale, Félix Guattari disait à propos de la musique de Georges Aperghis :

Ce qui me semble intéressant dans les spectacles de Georges Aperghis, c'est sa façon de jongler avec les éléments en quelque sorte chaotiques comme moyen d'écriture musicale, de rechercher des foyers de créativité possible, cela suppose de prendre un risque absolu, le risque qu'il ne se passe rien, qu'on reste dans un aléatoire vide, ou peut-être qu'il y ait ce que j'appelle une « ligne chaotique », c'est-à-dire un chaos fondateur qui déploie non seulement des lignes de discursivité, des échos, des éléments baroques, mais aussi des liens de référence, des affects, une dimension existentielle qui, elle, est non discursive et se donne, non pas comme sens paradigmatique, mais comme texture d'un autre ordre.⁴

Bien que la finalité musicale chez Aperghis soit écrite, il semble néanmoins y avoir quelque chose d'improvisé dans ce type d'approche. *Avant-Scène* procède de ce même élan créatif en prenant davantage appui sur la part d'improvisation du texte, surtout dans l'état actuel des choses car la partition n'est pour le moment pas écrite. Concernant *Avant-Scène*, l'influence du théâtre brechtien, autant que la pensée du philosophe italien Luigi Pareyson, paraissent déterminantes dans ce choix de ne pas chercher à figer tous les éléments de la représentation. Le théâtre brechtien résonne d'abord dans le propos même du projet : chercher à montrer ce qui peut se passer dans les coulisses avant une représentation – dernières répétitions, exercices de chauffe, interactions avec des technicien.nes ou tout autre personne qui pourrait également se trouver dans les coulisses, etc. –, mais représenter ce moment sans camouflage, comme si le public pouvait observer ce qui habituellement demeure caché. Ce que l'on peut attribuer à l'influence de la philosophie de Pareyson dans ce projet, concerne le fait que la pièce ne se donne pas à proprement comme un objet figé, mais s'improvise au fur et à mesure de la découverte du texte. Même si Pareyson ne parle pas vraiment d'improvisation dans son texte sur la formativité (cf. Pareyson 2019), le rapprochement peut être fait lorsqu'il parle « de formativité entendu comme union inséparable de production et d'invention ; « former » signifie « faire » en inventant en même temps la « manière de faire » » (Pareyson 2019, 24).

Dans le texte d'*Avant-Scène*, en employant notamment la fameuse phrase virelangue « les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches ? archi-sèches ? », ce genre de moment « met en danger » le bon déroulé de la représentation par le fait que les phrases composées incitent l'interprète à s'y reprendre à plusieurs fois. L'aspect brechtien de ce moment est manifeste tant il montre, sans rien cacher, le travail interne que doit accomplir l'interprète pour aboutir à une prononciation compréhensible. Simultanément, à ce moment du texte, il faut faire preuve d'inventivité pour surpasser l'obstacle de la prononciation. Un acte d'improvisation est alors induit dans le texte même, les dérapages sont volontairement souhaités pour faire en sorte que chaque représentation soit différente. La prononciation de la fameuse phrase en virelangue étant progressive, passant par plusieurs étapes de construction phonétique et

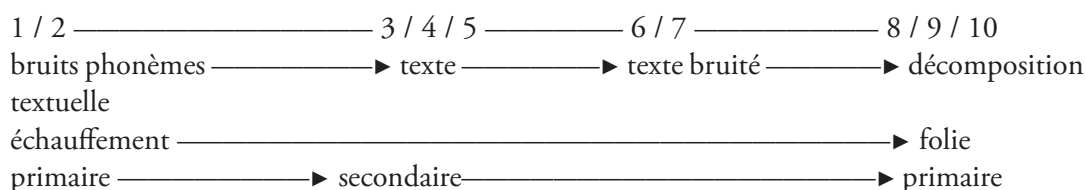
sémantique, tout ce passage textuel peut être sujet à des réinterprétations multiples tant il est le condensé de sonorités diverses et variées.

sssSSS(i)
 sssè chhleeechhh t
 archi
 ttttttt
 sssschleeesssécchh t
 ccchau
 Je veux bien une tisane chaude s'il vous plaît
 With a something of unbelievable
 EndlessSSSS ssssettes
 chauchesse chi ch(t)
 chauchichlessecht
 chichauchlechichesse
 sechs !
 cicechichauceci chesse du sèchent
 sept !
 les chau chesse
 chechifarchi duchesse
 sans fard s'en faire des chau sèchent
 sept always
 chaussettes
 duchessarchi
 lesarchi
 eh ?
 No capiscono schlecht
 les chaussettes duchessarchisèchent sont-elles ?
 isn't it ?
 si ce n'est pas ça comment savoir ?

Bien que l'improvisation soit induite, le texte suit pourtant une trajectoire déterminée. Tel un comptage des minutes passant avant le début réel de la représentation, l'interprète compte tout au long de la pièce de 1 à 10, chaque chiffre représentant symboliquement une nouvelle minute. En effet, la pièce n'est pas sensée durer 10 minutes, mais doit donner l'impression d'avoir duré suffisamment longtemps pour que cela paraisse avoir été 10 minutes, tout en étant éminemment condensée, voire précipitée, pour en faire émerger le stress que peut engendrer une représentation. Le rapport au temps qui passe est un autre élément moteur de la pièce.

De plus, dans l'objectif d'intégrer une part d'improvisation dans la construction textuelle, des bribes de mots, ou de phrases, en français, allemand, anglais, italien, ou japonais, se succèdent, ou peuvent parfois être combinées entre elles dans l'invention de mots composites. Comme lors d'une improvisation, le texte passe ainsi avec dynamisme d'une langue à l'autre, tout en construisant progressivement un chemin racontant quelque chose de particulier. Dans l'idée de prendre appui sur des créations antérieures qui agissent comme des inspirations, ces transferts linguistiques plus ou moins rapides rappellent ainsi les expérimentations poétiques menées par Cummings, mais aussi plusieurs des pièces de Berio, et d'Aperghis. Il s'agit d'une proposition chaotique, mais d'un chaos avec une part d'organisation dans l'agencement des événements proposés par le texte. On peut penser à une forme de folie, celle liée à un trac éventuel que peut vivre l'interprète avant de monter sur scène.

Dans la suggestion d'un ordre désordonné, ou d'un désordre ordonné, le déroulé textuel peut se présenter de la manière suivante :



On observe que plusieurs trajectoires possibles peuvent être perçues. La première concerne principalement la musicalité du texte, de la construction progressive d'un langage intelligible à sa décomposition. Le deuxième type de trajectoire est plus particulièrement théâtral et correspond aux mouvements du corps qui sont induits dans la prononciation du texte. Enfin, la dernière trajectoire, la troisième qui est proposée, est purement langagière, et emprunte au vocabulaire de Jean-François Lyotard qui parle de processus secondaire (cf. Avron/Lyotard 1971), faisant lui-même référence à Sigmund Freud. Ce dernier inaugure une distinction entre les termes de « primaire » et « secondaire » dans son livre *L'interprétation du rêve*. Précisons aussi que ces deux termes, qui apparaissent pourtant fréquemment dans le livre de Freud, ne semblent pourtant avoir qu'une valeur de processus⁵.

De façon plus détaillée, on peut aussi percevoir le déroulé suivant dans la construction textuelle :

	Bruit
1	Bruit → Parlé
	Bruit
2	Parlé > Bruit (quelques retours)
3	[Séquence de sonorités composées
4	[Parlé
5	[Bruit
6	[Séquence de sonorités composées
7	[Séquence de sonorités composées > Parlé
	[Parlé > Séquences de sonorités composées
8	[Retour Bruit alterné avec Sonorités composées
9	[Sonorités composées
10	[Bruit

Dans le détail du texte, la structure de l'ensemble est pensée de façon organique, c'est-à-dire dans une complexité formatrice avec des séparations – la transition du bruit au parlé dans la première partie, se divise avec le parlé à la quatrième partie et le bruit lors de la partie suivante –, des fusions – les séquences des sonorités composées n'est autre que la fusion du bruit avec le parlé –, ou dans des moments lors desquels un matériau textuel prend le dessus sur un autre tel que dans la septième partie notamment. Je préfère parler de parties plutôt que de minutes car celles-ci n'en sont pas vraiment. Le continuum temporel tend à se condenser au fur et à mesure de la progression textuel pour aboutir à une fin précipitée symbolisant les derniers moments avant le début réel de la représentation.

Voici un fragment de la fin du texte, où les chiffres 8 – « *eight* » en anglais, puis « *otto* » en italien –, 9 – « *kyû* » en japonais, puis « *nine* » en anglais qui rentre en connexion phonétique avec la négation « *nein* » en allemand, pour finir avec la prononciation française « neuf » – et 10 – qui condense « *jû* » en japonais, avec « *zehn* » en allemand et « *ten* » en anglais – sont de plus en plus rapprochés dans le temps de l'énoncé. De fait, ce qui est rendu visible sur le texte, l'est tout autant dans l'interprétation théâtrale.

ppppppp
 tttttt
 pf pf pf pf pf pf otto !
 shf th K
 fra thshf Pla Kla Ki ssSi fa
 fshth ppppppp t sssShh (f)
 Kyû ! nein ?! nine !
 Ah !
 Ohohohohoh (*en haletant*) Vlan !
 f f f neuf !
 This is a crash ! splash ! jûzehnten AAAAAAAH !

Pour donner une impression de cette condensation temporelle, les premières minutes énoncées peuvent être séparées d'environ une page, tandis que la fin se concentre sur quelques lignes.

À la manière de Cummings, la taille des lettres indique les *crescendi* et *decrescendi* que doit réaliser l'interprète. De même, les lettres entre parenthèse doivent être « masquées », à peine prononcées.

ttttttttssshiii

Exemple de *crescendo*

NONONONONONONO

Exemple de *decrecendo*

ttttttttssssssssss t

Exemple d'enchaînement *crescendo-decrecendo*

SSSSH HHH

Exemple phonétique sur une nuance *forte*

s(i) c'(est) ç(a)

Exemple de texte rythmé par des accents grâce à des sons mués entre parenthèses

Le travail kaléidoscopique du texte engendre une rythmique explicitement perceptible. Le rythme est partiellement compréhensible, tout du moins il permet de garder en éveil notre attention dans le déroulé sonore. Ajouté à des mots, ou des phrases compréhensibles, le rythme permet un suivi attentif de l'acte de représentation. Néanmoins, pour garder une part de musical, et donc d'inintelligibilité immédiate, ce même texte, en mélangeant les langues, en revisitant des aspects sémantiques, en œuvrant autour de sonorités plus bruitistes que d'autres, et finalement en mixant tout ça dans des interventions plus ou moins rapides, permet d'en faire émerger toute sa musicalité intrinsèque. Tel un jeu d'équilibriste, on oscille dans *Avant-Scène* entre compréhension textuelle et incompréhension musicale, mais aussi, à d'autres moments, entre compréhension musicale et incompréhension textuelle. C'est ainsi que le projet, en pleine élaboration, tente de prolonger cette réflexion qui consiste à rendre un texte musical et une musique textuelle.

Notes

- 1 Compositeur, musicologue, chercheur associé au Laboratoire Musidanse, Département de Musique, Université Paris 8.
- 2 Luciano Berio, lors d'un entretien réalisé avec Ivanka Stoïanova, le 23.03.1978, à Paris (Stoïanova 1985, 77).
- 3 Selon Billy Collins, « Il était déçu que *Tulips and Chimneys* fut publié sans l'esperluette qu'il y avait dans le titre », en anglais : « He was annoyed that *Tulips and Chimneys* was published without the ampersand he had in the title. » (Collins 2005) Il faudra attendre la publication de *♣* en 1925 pour que le recueil de 1923 y soit intégré avec l'esperluette du titre voulue par Cummings. Cf. Cummings 1996, 59-60 et 98-99.
- 4 Guattari 2013, 33 (article extrait d'une conversation entre Félix Guattari, Georges Aperghis, et Antoine Gindt, réalisée le 22 décembre 1991 pour l'ATEM [Atelier théâtre et musique], au Théâtre des Amandiers de Nanterre, et disponible dans les Fonds IMEC).
- 5 Le premier exemple peut être : « [...] la sélection onirique n'est sans doute pas toujours un facteur primaire de la formation du rêve, mais souvent un résultat secondaire d'une puissance psychique qui nous est encore inconnue » (Freud 2010, 349) ; il faut également citer la section d'un autre chapitre qui traite de cette distinction entre « primaire » et « secondaire » (Freud 2010, Chap. VII, 630-652 : « Sur la psychologie des processus oniriques », sect. « Processus primaire et processus secondaire – le refoulement » ; édition originale : *Die Traumdeutung*, Leipzig/Wien : Franz Deuticke, 1900).

Bibliographie

- Avron, Dominique / Lyotard, Jean-François : « ‹ A few words to sing › *Sequenza III* ». In : *Musique en jeu* 2 (mars 1971), 30-44.
- Berio, Luciano : *Scritti sulla musica*. Turin : Einaudi, 2013.
- Cohen-Levinas, Danielle : « Le temps de la narrativité musicale : l'affect conteur ». In : *Rue Descartes* 21 (septembre 1998), 35-44.
- Cohen-Levinas, Danielle : *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Paris : Vrin, 2006.
- Collins, Billy : « Is That a Poem ? The Case for E. E. Cummings ». In : *Slate* (20.04.2005), <https://slate.com/culture/2005/04/why-to-read-e-e-cummings.html> (consultation 03.06.2022).
- Cummings, Edward Estlin : *Tulips & Chimneys*. New York/Londres : Liveright Publishing Corporation/W. W. Norton & Company, 1996.
- Cummings, Edward Estlin : *ViVa*. New York/Londres : Liveright Publishing Corporation/W. W. Norton & Company, 1997.
- Desblaches, Claudia : « Des érographes qui font mouche ou la ponctuation comme expérience érotique dans les poèmes d'E. E. Cummings ». In : *Littératures* 72 (2015), 121-128, <https://journals.openedition.org/litteratures/382> (consultation 09.09.2024).
- Escal, Françoise : *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris : Payot, 1979.
- Freud, Sigmund : *L'interprétation du rêve*. Paris : Seuil, 2010.
- Goubault, Christian : *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Du baroque à l'électronique*. Paris : Minerve, 2009.
- Guattari, Félix : « L'hétérogénèse dans la création musicale ». In : *Chimères* 79 (2013), 33-36.
- Lévi-Strauss, Claude : *Regarder, écouter, lire*. Paris : Plon 1993.
- Marsan, Simon : « L'Orfeo de Monteverdi à travers la réécriture de Malipiero ». In : Ferrari, Giordano / Heuillon, Joël (eds) : *Orphée aujourd'hui... Lire, interpréter*. Paris : L'Harmattan, 2019, 161-184.
- Platon : *La République*. Paris : Gonthier, 1968.
- Pareyson, Luigi : *Esthétique. Théorie de la formativité*. Paris : Rue d'Ulm, 2019.
- Stoianova, Ivanka : *Geste – texte – musique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978.
- Stoianova, Ivanka : *Luciano Berio. Chemins en musique*. Paris : Richard Masse, 1985.
- Szendy, Peter / Aperghis, Georges : « Écrire à retardement : fragments d'un dialogue en cours ». In : *Vacarme* 23,2 (printemps 2003), 66-69.