HAL
open science

Langues et voix dans "The cave" de Steve Reich

Geneviève Mathon

To cite this version:

Geneviève Mathon. Langues et voix dans "The cave" de Steve Reich. La parole sur scène. Voix, texte, signifié, Nov 2007, Paris, France. pp.51-64. hal-01364896

HAL Id: hal-01364896

https://hal.science/hal-01364896v1

Submitted on 13 Sep 2016

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

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

Langues et voix dans *The cave* de Steve Reich

Geneviève Mathon

Ce qui est propre doit être aussi bien appris que ce qui est étranger. (Hölderlin)

Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. Et ce que, obscurément, comme malgré moi, je cherche à imprimer, le donnant ou le prêtant aux autres comme à moi-même, à moi comme à l'autre, c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation. Et plus tôt encore, dans ce qui donne son ton au ton, un rythme. Je crois qu'en tout c'est avec le rythme que je joue le tout pour le tout. (Derrida)

1. Synopsis

La bible raconte qu'Abraham acheta une grotte à Ephron le Hittite, afin d'y enterrer sa femme, Sara. La Grotte des Patriarches, ainsi qu'elle fut nommée par la suite, ne servit pas seulement de sépulture à Sara, mais également à Abraham et à leurs descendants. Selon des sources mystiques juives, la grotte est aussi le passage vers le jardin d'Eden. Enfin, on dit qu'Adam et Eve y sont enterrés.

La grotte possède également une grande signification religieuse pour les musulmans. Alors que les juifs sont descendants d'Abraham et de Sara à partir de leur fils Isaac, les musulmans fondent leur descendance à partir d'Ismaël, le fils d'Abraham et d'Agar, servante de Sara.

Située dans la ville à majorité arabe de Hébron, à l'ouest du Jourdain, la grotte est aujourd'hui enclavée dans un secteur urbanisé et complètement inaccessible. Les vestiges des constructions qui l'ont surmontée témoignent d'une longue histoire de conflits d'appartenance. On découvre ainsi non seulement le mur qu'Hérode fit ériger autour de la grotte, mais aussi les ruines d'une église byzantine, et, enfin, la mosquée construite au XIIe siècle, qui a dominé le site depuis lors. Depuis 1967, cette mosquée demeure sous juridiction musulmane, tandis que l'armée israélienne maintient une présence militaire sur le site. Bien que les tensions y demeurent particulièrement fortes, le site reste un cas unique sur terre où, ensemble, juifs et musulmans viennent se recueillir.

The Cave est divisé en trois actes. Dans chaque acte, sont posées les mêmes questions à différents groupes de personnes : Que représente pour vous Abraham ? Que représente pour vous Sara ? Que représente pour vous Agar ? Que représente pour vous Ismaël ? Que représente pour vous Isaac ? Au premier acte, sont interrogés des Israéliens, au deuxième des Palestiniens, et au troisième des Américains.

Imaginez que s'imprime devant vous, sur cinq écrans disposés sur scène, un texte sacré. Imaginez que cette impression s'accompagne du bruit percussif, rythmé, obsédant de mains frappées. Imaginez enfin que ce texte donné à lire, avant d'être entendu, est tiré - mémoire

sans fond - de la genèse et retrace un épisode de la vie d'Abraham[1].
A travers cette histoire qui vient à nous et s'inscrit inexorablement (mécaniquement, impersonnellement) est désigné, à contre-courant, un lieu originel et mythique : La Grotte, « The Cave », là où furent enterrés Sara, la femme d'Abraham, Abraham et leurs descendants, mais également Adam et Eve. On dit aussi de ce lieu qu'il est le passage vers le jardin d'Eden.
Ainsi débute *The Cave*[2], opéra de Steve Reich, donné à Vienne, en Hollande, à Berlin, Paris, Bruxelles et Londres en 1993, et redonné les 13 et 14 novembre 2007 à la Cité de la Musique (Paris).

Le verbe, ici, trace, en geste inaugural, un espace sacré, avant même de découvrir le territoire affectif de la langue entendue. La langue : « en surface, rien, une jouissance patiente » ; « sous la surface, un tremblement... »[3]

La langue, dans *The Cave*, s'exerce sur deux niveaux : celui du plaisir musculaire/musical et celui de la désignation/nomination.
S'inspirant des travaux de l'abbé Rousselot, André Spire a insisté sur l'aspect articulatoire de la langue. « La bouche choisit et l'oreille contrôle, ne faudrait-il pas chercher la source du rythme dans la source organique du poète ? Il articule ses vers et les parle à son oreille qui juge le rythme mais ne le crée pas ». André Spire récuse l'idée de la nature-son du verbe puisée dans la musique et conclut : « Le rythme est fondé non sur la durée acoustique mais sur la durée articulatoire. »[4]

Ce premier niveau articulatoire se double du plaisir acoustique, d'une langue entendue pour elle-même, « la langue dans l'oreille », son « bruissement » pour reprendre le mot de Barthes qui est « le bruit même de la jouissance plurielle »[5], « une musique du sens », mais où « le sens peut être impénétrable ». Le bruissement tout particulier de *The cave* est fondé sur « les mélodies intonatives », obtenues par l'enregistrement/manipulation d'échantillons vocaux, scandées par des choeurs homophones, et sur la présence de trois langues : l'anglais, l'hébreu et l'arabe.

> *Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Les noms étaient déposés sur ce qu'ils désignaient, comme la force est écrite dans le corps du lion, la royauté dans le regard de l'aigle, comme l'influence des planètes est marquée sur le front des hommes : par la forme de la similitude. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes. Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage. Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur fond de cette similitude perdue, et dans l'espace qu'elle a laissé vide. Il n'y a qu'une langue qui en garde*

---

1 *The Cave* est basé sur l'*Histoire d'Abraham,* Genèse 12-25. Le livret en ponctionne librement des extraits.

2 18 musiciens (percussions, pianos et claviers, flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette et clarinette basse, quatuors à cordes et 4 chanteurs), 5 écrans vidéo, des documents et des entretiens préenregistrés, une musique *live* et échantillonnée. Les interviews documentaires vidéo dont découlent les mélodies ainsi que les images fixes vidéo générées par ordinateur furent recueillies au cours des quatre années de voyage au Moyen-Orient et aux U.S.A.

3 Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, « rappel », p. 3.

4 André SPIRE, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Corti, 1949, p.267. Rappelons que les patois se nomment en allemand *Mundarten* : les « modes de la bouche ».

5 Roland BARTHES, « Le bruissement de la langue », dans *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, pp. 93-96.

la mémoire, parce qu'elle dérive tout droit de ce premier vocabulaire maintenant oublié ; parce que Dieu n'a pas voulu que le châtiment de Babel échappe au souvenir des hommes ; parce que cette langue a dû servir à raconter la vieille Alliance de Dieu avec son peuple ; parce qu'enfin c'est dans cette langue que Dieu s'est adressé à ceux qui l'écoutaient. L'hébreu porte donc, comme les débris, les marques de la nomination première[1]
Remettre à jour l'origine de la langue, c'est retrouver le moment primitif où il était pure désignation.[2]

Ici, la nomination innerve, contamine, nourrit l'oeuvre. Les questions : « Who is Abraham ? », « Who is Sarah ? », « Who is Hagar ? », « Who is Ishmaël ? », « Who is Isaac ? » nous interpellent telles des enseignes lumineuses[3]. Ainsi sont nommés, désignés les protagonistes de cette histoire prodigieuse. Des réponses, naissent des portraits musicaux, d'une nature singulière, car on ne sait finalement pas qui est réellement désigné : celui sur qui porte la question, ou celui à qui est posée la question.

2. Du bruissement articulatoire à l'imaginaire d'une langue.
L'œuvre s'ouvre sur les impressions sur écrans. Accompagnées du bruit percussif et entêtant des *clapping music* ou *scratchy writing* imitant les touches d'une machine à écrire, elles nous donnent à lire *l'Histoire d'Abraham (*tirée de la Genèse 12-25*)*. Cette matière textuelle est dactylographiée en direct sur les ordinateurs en plusieurs langues, anglais, allemand et français, parfois aussi dans le texte original, l'hébreu.
Ces impressions sur écrans constituent le premier élément dramaturgique : la première instance linguistique, c'est-à-dire une première manière de mettre le mot, le verbe en scène, en mouvement, autrement dit une manière d'assigner une posture particulière au verbe : en prendre connaissance par la lecture sur écran.
Ainsi sommes-nous informés, instruits de cet épisode essentiel de la Genèse. Elément narratif, par excellence – une histoire nous est contée – il est complété par d'autres éléments.
Ces éléments, instances linguistiques également, sont dans un rapport autre et surtout moindre à la narration instaurée par les impressions sur écrans ; à leur tour ils vont prendre place, se mettre en scène, dans une mosaïque savamment organisée.
Par ordre d'apparition après les impressions sur écrans, ce seront les mélodies intonatives, les ensembles homophones, les prières et enfin les rumeurs de la Grotte. C'est à partir de ces seuls cinq éléments, bien campés dans leur spécificité et leur différence, que l'opéra se construit et s'élabore en une immense forme alternée qui les met en mouvement – en giration, autour de ces interrogations, du questionnement central qui génère et structure tout l'opéra : « Who... ? ».

Les mélodies intonatives constituent la deuxième instance linguistique. Elles sont l'élément le plus remarquable de style de Reich. Une marque de fabrique. Un « style vocal », pour reprendre les termes du compositeur. De la même manière que Schoenberg inaugura une nouvelle expression vocale : le *Sprechgesang*, en 1912 avec le *Pierrot lunaire*, Reich, en 1988, dans *Different Trains*, fera chanter à son tour la voix à partir des intonations du langage parlé - ce qu'il nomme : les mélodies intonatives. Pour les définir et en approcher la singularité, faisons un détour par Michel Leiris, nous décrivant une expérience enfantine.

---

1 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p .51.
2 Idem, p.120.
3 *The Cave* décrit aussi tout un aspect de notre culture médiatique ; c'est sur le mode de l'enquête journalistique, avec micros et caméras, que procède une grande part de l'opéra.

L'un de mes jouets était tombé (...). Rapidement je me baissai, ramassai le soldat gisant, le palpai et le regardai. Il n'était pas cassé, et vive fut ma joie. Ce que j'exprimai en m'écriant : "... Reusement!" (...). Quelqu'un de plus averti, de moins ignorant que je n'étais, (...) me fit observer, entendant mon exclamation, que c'est "heureusement" qu'il faut dire et non, ainsi que j'avais fait : "... Reusement!".
L'observation coupa court à ma joie ou plutôt - me laissant un bref instant interloqué - eut tôt fait de remplacer la joie, dont ma pensée avait été d'abord tout entière occupée, par un sentiment curieux dont c'est à peine si je parviens aujourd'hui à percer l'étrangeté.
Voici que ce vague vocable- qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé - est, par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. Il n'est plus maintenant une chose à moi : il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma soeur et celui de mes parents. De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou - si l'on veut - socialisée[1].
Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres – encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri – il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constituants du langage, de ce vaste instrument de communication ».. [2]

Michel Leiris, à travers cette expérience, décrit cet écart, cette césure entre une langue en propre et le langage, comme « vaste instrument de communication » : « il n'est plus maintenant une chose à moi – une chose propre à moi » ; plus précisément est mis exergue ce passage obligé, qu'est l'apprentissage et la compréhension d'une langue. Il est bien question de glossolalie enfantine, sorte de mixte entre une langue proche des viscères et le langage, chose commune car socialisée, et de cette blessure aussi de ne plus pouvoir parler sa propre langue, sa langue en propre.
Revenons à *The Cave*. Steve Reich invente une langue, très exactement déforme une langue existante : l'anglais [3]. Il est allé interviewer des Juifs, des ¨Palestiniens, des Américains (interviews qui déterminent les trois actes). A chacun sont posées les mêmes questions. Les réponses recueillies en anglais ont fait alors l'objet de manipulations (enregistrement, sélection, transcription en notation musicale) : le matériau musical provient entièrement de ces mélodies discursives qui sont doublées et harmonisées par les musiciens jouant en direct. L'apport technologique a creusé l'espace d'une langue en propre, mi-chantée, mi-parlée, quasi bégayée, un peu malmenée, vrillée sur quelques mots.
Steve Reich s'est frayé un passage, a refait le passage - celui décrit précédemment par Michel Leiris - mais en sens inverse, à contre-courant, à rebours : sur une langue convenue, *socialisée* (n'y a-t-il rien de plus socialisé, et communicant qu'une interview ?), il a opéré des zébrures, des biffures, a réinventé une glossolalie.
Approcher une langue en propre ou « faire arriver quelque chose à la langue », selon l'expression derridienne : ce fut toujours la préoccupation du poète ou du musicien.
L'opération musicale consiste bien ici en une articulation, une ré-articulation, mais les muscles n'en sont point les organes phonatoires, mais tout l'attirail technologique constitué de

---

1 Michel LEIRIS, « ... Reusement! », dans *Biffures,* Paris, L'imaginaire Gallimard, 1948, renouvelé en 1975, p. 12.
2 Idem, p. 11.
3 Plus précisément l'américain : « Dans la mesure où le cinéma, les textes humoristiques, le style des journaux et le roman permettent d'en juger, l'américain est, de nos jours, à la fois instable et plein de brio, tandis que "l'anglais anglais" perd de son tonus. Mots et valeurs mènent une danse effrénée. », George STEINER, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998, pour la traduction française revue et augmentée.

samplers (échantillonneurs) et d'ordinateurs.[1]

Ainsi la phrase (entre autres phrases) : « you can see them in the streets.... » ; « you can see them in the streets.... » ; « in the streets.... » ; in the streets.... » ; « you can see them in the streets.... », etc., répétée, bégayée indéfectiblement et n'aura de cesse de revenir au cours du premier acte.

> *L'idée était de faire voir et entendre des gens s'exprimant sur une bande vidéo et simultanément doublés sur scène par des musiciens que l'on voit et que l'on entend reprendre les intonations des paroles, la mélodie des discours.*
> *Utiliser les voix d'interlocuteurs individuels, ce n'est pas comme mettre un texte en musique - c'est mettre en musique un être humain. Un être humain est personnifié par sa voix. Si vous m'enregistrez, mon rythme et la façon dont je parle me représentent tout autant qu'une photo de moi. Quand d'autres écoutent cet enregistrement, ils ressentent la présence de quelqu'un. Par conséquent, lorsque cela commence à s'étendre et à se multiplier, puis à se désintégrer comme c'est le cas dans It's Gonna Rain, on ressent très fortement l'identité de l'être humain passant par cette magie exceptionnelle*[2].

Reich crée des identités vocales, des personnages vocaux.
Le travail de Beryl Korot est essentiel dans la découverte et la légitimation de ces personnages vocaux, ressassant les mêmes mots... Ainsi des détails sont mis en valeur : une boucle d'oreille, un dessin de tissu, un objet. Et les mêmes personnages reviennent avec leurs mots et leurs inflexions, naît une sympathie, ainsi qu'une attente - on guette leur retour, leur apparition précédée toujours d'un détail qui les singularise... Ils acquièrent ainsi le statut d'interprète, d'un genre nouveau certes, mais tout aussi précieux dans la compréhension d'une histoire, d'une musique, d'un faire artistique, et doté surtout de ce même pouvoir émotionnel.
En contrepoint de ces mélodies intonatives, vives[3], pleines de brio, musicalisées jusque dans leurs moindres inflexions, à la racine même de l'expression, et en réponse aux questions phares affichées ou écrits sur écran, les ensembles homophones exercent à leur tour une magie particulière et constituent le second style vocal.

> *Le style vocal qui correspond aux interviews dans la pièce se présente sous forme de récitatif avec les intonations inhérentes aux discours, doublées et développées par les instruments. Ensuite, il y a quatre chanteurs - deux sopranos lyriques, un ténor et un baryton - qui chantent avec une voix naturelle et sans vibrato, comme dans mes oeuvres précédentes ou comme cela se pratiquait au Moyen-Age ou à la Renaissance*[4].

---

1 « The samplers provide a great deal more musical control than if I were using tape loops and edits, since the sounds and voices can actually be played on the keyboards (...). With the introduction of sampling machines it would seem that many of the needs for tape playback during a musical performance can now be taken over by musicians playing sampling keyboards. What also seems clear is that I for one have welcomed and look forward to working with even more closely in the future » dans « My life with Technology », *Contemporary music review*, Volume 13 Part 2, harwood academic publishers, 1996, p. 13-21.

2 « C'est pourquoi vers la fin des années 1980, après avoir composé pour un orchestre dans un morceau intitulé *The Four Sections*, j'ai senti le besoin de reprendre contact avec ces oeuvres de ma jeunesse. Il y avait là quelque chose d'important que je ne pouvais pas laisser passer. La réalité de l'actualité avait encore beaucoup à offrir. *Different Trains* fut le premier résultat de ce retour au matériau pris sur le vif, puis *The Cave* et *City Life* ». Jonathan COTT, « Interview avec Steve Reich », Livret *Works 1965-1995*, CD 7559-79451-2, p. 57.

3 Steve Reich parle d' « un matériau pris sur le vif », Livret *Works 1965-1995*, CD 7559-79451-2, p. 57.

4 Steve REICH, *op. cit*., p. 25.

Le chant est clair, distinct, lumineux par opposition aux mots et phrases heurtées et bégayées des mélodies intonatives. Chanter semble naturel, et surtout plus facile que d'énoncer ces mélodies intonatives dont l'extraction est difficile, voire douloureuse...

La quatrième instance linguistique se réalise dans le chant psalmodié de deux prières, transmises par écran-vidéo.
C'est lors de la scène 18, avant-dernière scène du premier acte, que nous entendons la langue hébraïque. Ce sera la seule fois. « La mort d'Abraham » tirée de la Torah, est très légèrement soulignée par une teneur de *la* au violoncelle.
Les textes sacrés de tradition musulmane sont entendus en l'état dans la langue arabe : les sourates 3 (scène 1A) et 37 (scène 4A) sont chantées, le Tabari (scène 3A) lu. Ils font écho à « la mort d'Abraham » chantée en hébreu à la fin du Premier acte.
Le premier acte nous achemine vers la prière hébraïque. Le deuxième acte s'ouvre sur une autre langue sacrée : l'arabe ; sur un autre texte sacré : le Coran. Ces deux incises pratiquées dans le jeu des ritournelles intonatives et des ensembles homophones créent une béance, freinent le mouvement et nous disposent à l'écoute des rumeurs de la grotte où plus aucune parole intelligible n'est perceptible.

Les rumeurs de la Grotte constituent la cinquième instance linguistique.

> *Les actes 1 et 2 se terminent en la mineur parce que j'ai pensé qu'à l'intérieur de la caverne, ou plutôt de la mosquée qui se dresse au-dessus de la caverne, la résonance acoustique de l'espace avec plusieurs prières récitées en même temps donnait un bourdonnement en la mineur. C'est ce que j'ai enregistré sur place* [1].

Steve Reich a posé son micro et imprimé une teneur (sur laquelle sera bâti tout l'opéra) ; et Beryl Korot a ausculté ce lieu au rythme d'une marche lente et hésitante.
Dans ce lieu on y retourne par deux fois. A la fin du Premier acte ; à la fin du Deuxième acte.
C'est aussi dans ce lieu que s'arrête notre voyage ; que s'arrête l'imaginaire musical de Steve Reich. En effet, au-delà de la grotte, il y a le jardin d'Eden, l'impossible à penser, l'impensable. Le troisième acte n'y reviendra pas et repartira dans la ronde-ritournelle des mélodies intonatives et des ensembles homophones.
La grotte est un lieu plurilingue : une matrice, au sens où l'entend George Steiner, « un magma sémantique, une masse totalement indifférenciée de compétence linguistique » ou encore pour poursuivre la métaphore « (un) plasma linguistique en fusion »[2].
La grotte évoque aussi, immanquablement, « le bruissement de la langue » barthésien : peu importe que ce bruissement soit originel ou pas, qu'il soit polyglotte ou polytextuel, ce qui compte c'est l'écoute d'une communauté linguistique bruissante, cette émotion qu'on en retire.

En conclusion, cinq instances linguistiques mettent trois langues en présence, qui jamais ne se mêlent : une première que l'on s'approprie en la ré-articulant : l'anglais qui est soit mi-parlé, soit chanté ; une deuxième, langue sacrée, langue-mère, ici l'hébreu pour Steve Reich ; une

---

[1] Steve REICH, in « Jonathan Cott interroge Beryl Korot et Steve Reich à propos de *The Cave* », livret CD, p. 26.

[2] George Steiner désigne très précisément sa « condition naturelle de polyglotte » où ses trois langues sont, au même degré, maternelles et originelles. Dans sa petite enfance, la perception de ces trois langues était celle d'un paysage linguistique homogène et continu. Par la suite, les langues se sont différenciées. Mais elles procèdent d'une origine commune. *Après Babel*, Albin Michel, Traduction française revue et augmentée, 1998, p. 176-77.

troisième qui est la langue de l'Autre, l'arabe, langue sacrée également... Ces trois langues prennent naissance, se mêlent et meurent dans les rumeurs de la Grotte : comme des langues en fusion.

3. Organisation et forme

Le livret est basé sur deux sources principales : les textes sacrés de la Bible et du Coran complétés de textes annexes (le Midrash et le Tabari) ; et les réponses recueillies auprès des Israéliens, Palestiniens et Américains aux cinq Questions phares.
En résumé, le premier acte compte cinq éléments structurels ou instances linguistiques : les impressions sur écrans ; les mélodies (parlées ou) intonatives ; les ensembles homophones ; les textes sacrés ; les paysages sonores.
Ces cinq éléments linguistiques ne sont présents que dans le premier acte et apparaissent dans cet ordre. Des *clapping music* aux rumeurs de la grotte, on observe une progression ; chacune des étapes est marquée par une identité linguistique (anglais, hébreu et magma linguistique).
Chaque acte procède à l'élision d'un ou plusieurs éléments. Dans le deuxième acte, les impressions sur écran ne figurent plus et le troisième acte ne retient que les mélodies intonatives et les ensembles homophones.
Il n'y a que rarement tuilage ou interpénétration d'un élément par l'autre. On peut cependant relever, dans les deuxième[1] et troisième actes, un effet de contamination des mélodies intonatives par les ensembles homophones puisque c'est le même texte (les interviews) qui alimente les deux éléments. Effet qui va nettement s'amplifier dans le troisième acte.
Chaque acte est fondé sur une forme alternée des éléments mis en présence : cinq au premier acte, quatre au deuxième et enfin deux au dernier acte. Le caractère éminemment répétitif (ou cyclique) de l'œuvre repose sur ce principe d'alternance entre des éléments peu nombreux mais très typés, et également à un niveau plus global, sur la récurrence de ces mêmes éléments d'un acte à l'autre.
L'effacement progressif de ces éléments s'accompagne d'un découpage de plus en plus simplifié : on passe de dix-neuf scènes à huit scènes pour arriver à l'énoncé du troisième acte d'un seul tenant où seulement deux éléments structurels alternent : les deux « styles vocaux ». Cet acte où l'on entend ni prières ni rumeurs émanant de la Grotte semble s'être dépouillé de toute dimension sacrée.

> *Dans les deux premiers actes, les personnes que nous avons interviewées étaient très attachées à ce récit et à la caverne. Elles vivaient avec. Dans le troisième acte, la plupart des gens n'en avaient jamais entendu parler. Cette caverne n'existe pas pour les Américains - il n'y a pas de cordon ombilical, les liens sont très ténus* [2].

À cette première structure répétitive (alternée) se superpose une structure téléologique, qui ne concerne que les deux premiers actes. Les rumeurs de la Grotte ou *Interior drone* sont précédées par un mixte reportage-paysage sonore : *Burial caves ; Car ride ; Cave exterior* - ordre sous-jacent, latent, sans cesse gommé par la ronde-ritournelle des mélodies intonatives et des ensembles homophones.
Burial caves correspond à une vidéo des cavernes funéraires avec le son d'ambiance, et une voix off énonçant un extrait de la Genèse 23 sur la mort de Sarah et l'achat de la caverne pour l'y enterrer. Au texte de la Genèse se mêlent les paroles d'intervenants.

---

[1] Le deuxième acte retient les deux styles vocaux, mais ils ne sont pas différenciés comme dans l'acte précédent en scènes distinctes. Les mélodies intonatives sont « scandées » par les ensembles homophones à l'intérieur d'une scène.
[2] Steve REICH, *op. cit.*, p. 31.

Car ride et *Exterior drone* sont construits sur le même principe.
Ces reportages-paysages sonores concrétisent une approche, une progression par étapes qui nous achemine vers l'intérieur de la Grotte, finalité d'un voyage autant physique que spirituel.
De la série des paysages-reportages est retranché, dans le deuxième acte, le premier : *Burial Caves*, mais l'ordre subsiste ; ainsi est conservée l'idée de progression vers ce lieu mythique : la grotte.

4. Rite et sacré

Le thème linguistique est central dans *The Cave* ; le polyglottisme trouve alors une autre résonance. De l'anglais jusqu'au « magma linguistique » de la grotte en passant par les langues sacrées, les langues elles aussi semblent mettre en mouvement un processus, une progression, qui une fois encore, désigne la Grotte.
« De nombreux Juifs et Arabes du Moyen-Orient ont le sentiment de vivre avec la caverne : univers spirituel défini et accepté. »[1] La Grotte est ce lieu originel où est enterré Abraham. Passage d'un monde à un autre. Retour vers le jardin d'Eden. Lieu d'avant la confusion babélique. Peut-être est-ce ce parcours-là que l'opéra veut nommer, en identifiant l'entrée : the Cave. La structure des rites de passage peut offrir une clé de compréhension à la structure mise en place par le compositeur.
Reprenons la définition de Van Gennep :

> *J'ai tenté de grouper toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre. Etant donné l'importance de ces passages, je crois légitime de distinguer une catégorie spéciale de Rites de Passage, lesquels se décomposent en trois catégories secondaires (...) les rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation)* [2].

La grotte constitue un passage : un *limen*. Lieu empli de rumeurs, il est une matrice polylingue pour reprendre les termes de Steiner. Les rites préliminaires s'exerceraient dans les mélodies intonatives et les ensembles homophones (l'anglais reste la langue majeure se déclinant en deux styles vocaux distincts) ; et les textes en langues sacrées en seraient la marge. Van Gennep parle de l'usage de langues spéciales dans les rites de passage : « Au cours de la plupart des cérémonies, et surtout pendant les périodes de marge, on emploie un langage spécial qui parfois comporte tout un vocabulaire inconnu ou inusité dans la société générale... ». Une étape, à chaque fois, est franchie, et nous conduit vers ce lieu sacré et polylingue (pré- ou post-babélique). Ce phénomène se produit par deux fois, dans les deux premiers actes.
Les rites postliminaires, quant à eux, restent non pensables, non transposables, car ils sont un au-delà de la Grotte. Ou alors, le troisième acte en serait une réponse. Nous avons remarqué combien l'effet de contamination des mélodies intonatives par les ensembles homophones se précisait, mieux encore s'exacerbait. Et c'est comme un hymne qui gagne toute la matière verbale, submerge les mélodies intonatives, les sublime, tant *ça* chante et *ça* se délie

« Ayant pris ensuite du beurre et du lait, avec le veau qu'il avait fait cuire, il le servit devant

---

[1] Steve REICH, dans « Jonathan Cott interroge Beryl Korot et Steve Reich à propos de *The Cave* », livret CD 7559-79327-2, p. 31.

[2] Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Picard, 1981 première édition en 1909, p. 14 : la structure des rites de passage peut constituer un *modèle constitutionnel* sur lequel il est possible d'opérer une *conversion musicale*.

eux ; et lui cependant se tenait debout auprès d'eux sous l'arbre où ils étaient. »

Nous restons comme en suspens : au milieu de l'histoire[1], et sur l'évocation de la générosité d'Abraham[2].
L'opéra s'achève ainsi : sur ces quelques mots (imprimés et chantés en anglais par les quatre chanteurs), tirés de la Genèse 18, où Abraham accueille des anges sans le savoir, ceux-là même qui vont annoncer à Sarah la prochaine naissance d'Isaac.

Avant la confusion des langues, il n'existait qu'une seule langue : la langue adamique à travers laquelle « Adam a conversé avec (et a nommé) les oiseaux de l'air et tous les animaux des champs »[3]. Le thème linguistique est central dans *The Cave* : le choix des textes et des langues, leur posture singulière (selon qu'elles soient chantées, parlées ou psalmodiées) induisent non seulement le processus de structuration de l'œuvre, mais lui impriment une dimension rituelle.
Steve Reich met à nu les trois instances de l'individu dans son rapport à lui-même, à l'autre et à Dieu. Il s'attache à décrire, à transcrire, à transposer musicalement, à chanter les trois dimensions de l'individu : sa dimension individuelle, collective et sacrée, dans les mélodies intonatives, dans les ensembles homophones et enfin dans la prière en une langue sainte (c'est-à-dire non quotidienne).

ANNEXE : plan de l'œuvre

Acte I	paysages communs Actes I /II	Acte II	Acte III
18 scènes *Burial Caves*		8 scènes	d'un seul tenant
	Car ride		
5 éléments en alternance		4 éléments en alternance	2 éléments en alternance
	Cave exterior		
	Interior drone		

[1] « L'histoire d'Abraham » est « entendue » en son entier durant l'opéra en épisodes distincts.
[2] Beryl KOROT commentera ainsi cet épisode de la Genèse où Abraham offre l'hospitalité à des étrangers en leur offrant un veau à manger. « Abraham est à nos yeux celui qui offre l'hospitalité aux étrangers, un véritable universaliste. »
[3] Umberto ECO, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994, p. 213.