



HAL
open science

Beckett et Berio : le cas de la Sinfonia et de L’Innommable

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Beckett et Berio : le cas de la Sinfonia et de L’Innommable. Geneviève Mathon. Beckett et la Musique, II, 16 p., inPress, Beckett et la Musique. hal-01721884

HAL Id: hal-01721884

<https://hal.science/hal-01721884>

Submitted on 23 Mar 2023

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.

Beckett et Berio : le cas de la *Sinfonia* et de *L'Innommable*

Martin Laliberté, Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France

A paraître dans G. Mathon (ed), actes de la journée d'étude *Beckett et la musique*, Université de Paris-Est / CDMC

Introduction

Dans le long processus des musiciens de la table rase sérielle vers un opéra profondément renouvelé et une ouverture du langage musical « savant », la symphonie avec huit voix amplifiées de Berio occupe une place importante. Avec le célèbre troisième mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, le tortueux texte de Beckett *L'Innommable* sert de fil conducteur au troisième mouvement de la pièce de Berio et à ses jeux de collages, de citations et de réécritures évoquant aussi Joyce.

Les différents niveaux vocaux, du lyrisme pur aux jeux percussifs, du chant simple à toutes les nuances de la paroles révélées par les micros, contribuent de façon très forte au succès important de l'oeuvre; ces jeux de sonorités sont étudiés ici en relation avec le texte de Beckett et le projet esthétique alors en train de se construire, vers un post-modernisme musical assumé.

Cet article s'articule en quatre parties, dont les deux premières sont de brefs rappels généraux du contexte, des deux principaux auteurs et des œuvres de départ, avant une étude détaillée de la voix dans la *Sinfonia*.

I Contexte

Beckett et l'absurdité : moderne, post-moderne ?

Comme il a été rappelé en ouverture de ce colloque, Samuel Beckett est né en 1906 en Irlande et mort en 1989 à Paris. Son œuvre vaste et très singulière dans les domaines de la poésie, du roman et du théâtre lui a valu le prix Nobel de Littérature en 1969. Il s'agit d'une œuvre littéraire partant de Joyce et aboutissant, après la 2e Guerre Mondiale à une littérature tourmentée, marquée par différents sentiments et situations caractéristiques de l'époque qui la font souvent regrouper avec celle de Ionesco ou Sartre :

Incommunicabilité ;

Pressentiments de catastrophes¹ ;

Impuissance et déchéance inéluctable;

¹ Les titres des mouvements du *Wozzeck* (1929) de Berg viennent ici à l'esprit : *Exposition-Péripétie-Catastrophe*

Un monde apocalyptique de la Guerre Froide et de la Bombe ; Tentation du solipsisme.

On peut ici se poser une question initiale en lien avec le propos de cet article. Est-ce que cette sensibilité est moderne² ou post-moderne ? On peut s'en douter, la définition de ces termes est délicate. Faute de pouvoir le faire d'une manière satisfaisante, tentons un résumé partiel suffisant pour mon propos. Je reprends ici essentiellement la position de Jean-François Lyotard³. Dans cette perspective, le Moderne est une position artistique avant-gardiste, souvent formaliste, structuraliste ou constructiviste, qui remet la tradition en cause. Pour sa part, la position Post-moderne résulte de la conviction qu'une vision du monde complète, sensée et claire ou une foi dans le progrès sont devenues impossibles après Auschwitz et la Bombe. C'est la mort des « grands récits » explicatifs.

Si on plaquait un peu schématiquement ces notions sur l'œuvre de Beckett, on pourrait argumenter qu'il débute en moderne joycien, et autour de la 2^e Guerre Mondiale, évolue vers un certain post-modernisme sombre. Cela dit, on se retrouve tout de suite en difficulté car le travail formel, les jeux de nombres et permutations caractéristiques de son écriture, notamment celle des très courtes pièces de théâtre, de même que son dépouillement quelque peu ascétique, le ferait plutôt associer aux modernes⁴.

Ne tranchons pas encore car l'étude de sa confrontation à Berio va éclairer un peu ce problème.

Berio et la musique contemporaine : moderne, post-moderne ?

Luciano Berio est un homme d'une autre génération. Né en Ligurie en 1925 et mort à Rome en 2003, ce compositeur italien est profondément lié à la génération de Darmstadt, celle de la « table rase » sérielle (1948-60). Il s'agit donc « techniquement » d'un franc moderniste. Il a abordé avec grand succès les genres instrumental (chambre et symphonie), vocal, électroacoustique, informatique et, en fin de carrière, opératique⁵. Sa musique de chambre est particulièrement remarquable, entre autres grâce à la série des *Sequenze* pour instruments solistes ou des *Chemins* pour ensemble, pour des pièces symphoniques comme *Epiphanie*, *...points on a curve to find...*, et bien d'autres.

² Sans parler des distinctions de définitions de ces termes en fonction des disciplines et de leur périodisation propre : comme on le sait, pour les historiens de l'art, la période « moderne » se situe à la Renaissance tandis qu'elle couvre plutôt la première moitié du XX^e siècle pour le musicologue contemporain. Une telle variabilité doit être prise en compte dans un colloque interdisciplinaire.

³ Jean-François Lyotard : *La condition post-moderne*, Paris, 1978.

⁴ Une précision terminologique : vu le propos de cet article, le mot « moderne » s'associe ici à la frange avant-gardiste des musiciens et artistes de 1910 à 1970, les compositeurs sériels et post-sériels contemporains, par exemple. Il ne s'agit alors pas du sens historique courant du terme, décrivant plutôt les musiciens de 1893 à 1950, situés entre les romantiques et les contemporains.

⁵ En première approche largement disponible, le site de l'encyclopédie contributive donne les grandes lignes de sa biographie et son catalogue d'œuvres. Voir « Luciano_Berio » et « Luciano_Berio:_List_of_works » *in* en. wikipedia.org, consultés en février 2011.

Pourtant, il évolue lui aussi d'une manière singulière pour se démarquer nettement des compositeurs de sa génération. Comme nous le verrons *infra*, son œuvre évolue d'un modernisme pleinement assumé autour de 1950 à un post-modernisme revendiqué dans les années 1980 et au-delà. Ce sont précisément les œuvres vocales qui sont révélatrices de cette progression. Son opéra *Un re in ascolto* de 1984, sur un livret d'Italo Calvino, est à mentionner comme point d'aboutissement de ce processus.

La *Sinfonia* étudiée ici marque une étape très significative de cette évolution, comme nous pourrions le constater.

II Les œuvres

L'Innommable (1953/58)

Ce roman de Samuel Beckett est le troisième volet de la soi-disant « trilogie » romanesque de l'auteur, bien que ce dernier n'ait pas conçu la chose ainsi : *Molloy*, *Malone meurt* (1951) et *L'Innommable* (1953). Ils sont écrits en français entre 1946 et 1950 par refus de virtuosité dans sa langue maternelle ou des jeux de références multiculturelles caractérisant son mentor et dont il cherche à se distinguer. La langue française le force à une certaine simplicité, à une ascèse à laquelle il aspire pour trouver une voix originale et juste à ses yeux⁶. Ils ont été ensuite traduits en anglais par l'auteur. *The Unnamable* est publié en anglais en 1958.

L'auteur anonyme de la notice sur ce livre dans l'encyclopédie wikipedia résume ainsi le roman, ce qui me semble assez juste :

L'Innommable est un homme immobile, incapable de bouger, incapable de parler, incapable de ne pas parler. Assis dans un endroit gris, environné de gris, il ne voit presque rien, n'entend rien, ne sent rien... Un homme réduit à sa plus simple expression, à savoir une conscience. Conscience d'être / d'avoir une conscience, qui dit "je", qui se cherche, qui cherche ce qu'est la vie.

Cependant, puisqu'il « a à parler », il parle, de ce qu'il sait ou plutôt, de ce qu'il ne sait pas, de ses doutes, de ce que lui disent ses voix intérieures (« eux »), des histoires des différents personnages qu'il convoque et que, d'une certaine manière, il essaie d'être : Mahood, homme tronc dans une jarre, que personne ou presque ne voit, mais qui lui, au moins, existe, ou Worm l'inadapté total, une conscience brute jadis alertée et qui depuis veille.

Beckett va toujours plus loin dans le questionnement de la vie, de ce qu'elle est, des indices de sa présence ou de son absence. Le personnage de *L'Innommable* peut-être vu comme la suite logique, finale, de l'évolution des personnages précédents (Molloy, Moran, Malone)⁷.

Nous verrons dans la troisième partie quelle lecture particulière Luciano Berio fait de ce roman et comment celle-ci s'intègre dans son projet musical soixante-huitard.

Sinfonia (1968)

Cette composition est en effet une œuvre symphonique « renouvelée », écrite pour le 125^e anniversaire (1967) du Philharmonique de NYC, dirigé par Leonard Bernstein. Il s'agit bien d'une symphonie en filiation directe avec la riche tradition de ce genre musical, mais le

⁶ Est-ce une recherche du « contenu de vérité », comme pourrait le penser Adorno ?

⁷ « L'Innommable » in fr.wikipedia.org, consulté en février 2011.

compositeur tient à intégrer dans ce genre toutes les trouvailles de la modernité, tout en prenant des distances avec le « style sévère » post-sériel. Une telle attitude est caractéristique de la post-modernité qui arrive alors en musique, avec l'entrée en scène de Reich, Glass, Riley, Young ou Bussotti autour de cette époque.

L'œuvre de Berio toute entière oscille entre tradition et avant-garde, notamment son troisième mouvement citant abondamment la seconde symphonie de Gustav Mahler. Ce choix est loin d'être anecdotique, mais participe pleinement au jeu d'une confrontation entre la tradition et la modernité. En effet, Mahler, quelque peu dénigré après sa mort, connaît dans le dernier tiers du XXe siècle, une nette « résurrection »⁸ ; cela est notamment le résultat du travail de Leonard Bernstein. Il y a donc de l'actualité musicale dans ce choix et un hommage évident au chef américain et à ses passions. Cependant, le lien entre tradition et avant-garde est encore plus profond et joue à de multiples niveaux (Ex. 1) :

Ex. 1 Tradition et avant-garde dans la *Sinfonia*

Tradition	Avant-garde	Commentaire
La forme « Symphonie » en mouvements distincts	« Sinfonia » 5 mouvements (plus Mahler que Haydn)	La 2 ^e symphonie de Mahler a 5 mouvements aussi
Symphonie avec voix (Beethoven, Mahler, ...)	Voix jazz et contemporaines amplifiées	Des voix électroacoustiques, en fait
Habitude des références musicales nombreuses (Mahler, Strauss, Bruckner)	III ^e mouvement: Mahler (assez novateur) et l'avant-garde (Stravinsky, Debussy, Ravel, Strauss, Schönberg, Berg, Pousseur ...)	Une écriture largement contemporaine. Ne pas réduire l'œuvre à son III ^e mouvement
Mahler : veine populaire et citations folkloriques	Références indirectes aux musiques populaires (Jazz, Beatles, instrumentarium électrique)	On est bien en fin de 1968 ; Impureté savante, comme si Mahler était vivant ?
III Mahler réécriture d'un <i>Lied</i> orchestral <i>Knabenwunderhorn</i>	III Berio réécriture du Mahler	Citation de la citation avec d'autres citations (méta musique)
Références littéraires nombreuses. Mahler <i>Knabenwunderhorn</i> ou Kopstock)	Littérature contemporaine : Lévi-Strauss, Beckett, Luther King, slogans de 1968	Un parcours de Joyce (modernité) à Beckett (post-modernité ?)
<i>Leitmotive</i> , thèmes cycliques et idées fixes	Idées fixes musicales et textuelles : <i>Where now ? Keep going!</i>	
<i>Talea</i> et <i>color</i> du II ^e mouvement de la <i>Sinfonia</i> Terme « <i>sinfonia</i> » archaïque	Recherche d'écriture du son. Pour Martin Luther King	Des archaïsmes modernes (cf. Dr Faustus ou Schönberg) aux recherches sonores
Chant ordinaire (plutôt couleur « populaire ») plutôt que lyrique	Toutes techniques vocales avant-gardistes et amplifiées et « pagaille » 1968	Nb le rejet presque complet de la voix lyrique

On le voit de manière un peu télégraphique dans ce tableau, la *Sinfonia* comporte de nombreux aspects traditionnels tout en réservant la part belle aux acquis de la modernité, notamment au niveau du son. Cela dit, ne forçons pas le trait : la part « traditionnelle » de l'œuvre est davantage

⁸ C'est d'ailleurs le surnom de la seconde symphonie de Mahler. Je n'y vois aucun hasard.

liée à Mahler, un des derniers tenants d'une tradition encore vivante⁹, qu'aux modèles classiques ou romantiques usuels. Berio confirme la chose :

C'est un hommage à Gustav Mahler (dont l'œuvre semble porter le poids de toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles) et en particulier, au troisième mouvement — le scherzo — de sa 2^e symphonie (« Resurrection »). Mahler est à la musique de cette troisième partie ce que Beckett est au texte. Il en résulte une sorte « d'embarquement pour Cythère » accompli, précisément, à bord de ce scherzo¹⁰.

Il ne s'agit pas ici d'un projet néo-classique caricatural, ni d'un conservatisme soudain d'un compositeur d'avant-garde fatigué. On retrouve ici une recherche de fusion beaucoup plus subtile.

Une telle fusion de la modernité et de la tradition ne participe cependant plus tout à fait de l'approche moderniste et de sa tentative de « table rase » ; elle va même bien plus loin que les assouplissements post-sériels courants. Nous allons creuser encore cette idée *infra*, après une description plus détaillée de l'œuvre.

L'Innommable et le Scherzo de Mahler : une double trame porteuse

Comme le rappelle la citation ci-dessus, pour réaliser ce projet particulier, le troisième mouvement de la *Sinfonia* institue une double narration conductrice qui lui sert de colonne vertébrale :

Le *scherzo* de la 3^e symphonie de Mahler mais réécrit (condensé et réorchestré) ;

La synthèse-reconstruction de *L'innommable*.

Sur cette double trame, viennent se greffer les multiples citations en hétérophonie et construction-désintégration d'un grand nombre d'œuvres musicales importantes des XIX^e et XX^e siècle : outre Mahler, on retrouve Debussy, Schönberg, Pousseur, Stravinsky, Ravel, Berg, Globokar, Bruckner, Berlioz Hindemith, Strauss, Brahms, Beethoven, Bach et Schumann¹¹. Comme pour le signaler à l'auditeur, il ne me semble pas anodin qu'un des seuls rares arrêts du mouvement soit annoncé par : « The fact is I trouble no one. But I did. And after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air ». Une icône de l'art d'avant-garde est clairement mise en avant. D'autres fragments chantés décrivent les processus compositionnels en cours d'une manière comparable. Cette ironie descriptive n'est pas sans rappeler les effets littéraires romantiques ou modernes, par exemple dans *Antigone* de Jean Anouilh.

Il n'est cependant pas notre propos de revenir sur la question des citations, aspect désormais bien balisé¹². Abordons plutôt des considérations moins étudiées et pourtant essentielles pour ce projet de réformes symphoniques et musicales.

⁹ *A contrario* des néo-classiques et conservateurs, « adversaires » de la génération de 1920. On peut argumenter comme Adorno que les néo-classiques de 1920-1950 ont tenté d'animer un modèle musical mort sous le poids de ses traditions au lieu de d'aller de l'avant et de chercher une musique vivante et différente.

¹⁰ Cité dans Patrick Otto, « Luciano Berio (1925-) *Sinfonia*, troisième mouvement *In Ruhig fliessender Bewegung* » in *L'éducation musicale*, supplément au n° 402, novembre 1993, p. 36.

¹¹ On remarque l'absence de Webern, Boulez ou Stockhausen dans cet inventaire.

¹² De nombreux travaux minutieux d'analyse ont répertorié et étudié ces citations. Par exemple, voir Patrick Otto, *op. cit.* p. 35-55 et sa bibliographie.

III Les voix dans le troisième mouvement de *Sinfonia* :

Un octuor de voix jazz

En effet, la présence de voix dans cette composition ambitieuse lui confère une couleur et une personnalité remarquables qu'il faut étudier en détail. Dans son projet de développement-synthèse, Berio a décidé ici de mettre un élément en apparence traditionnel mais séparé du monde instrumental : les voix chantées. S'il retrouve en partie une certaine tradition romantique depuis Beethoven, ce retour est complètement transformé par la mutation contemporaine de la voix. Plutôt que des voix lyriques usuelles, le compositeur a choisi d'intégrer un pupitre de huit voix amplifiées, les voix du jazz vocal en plein essor depuis les années 1940. Un élément de modernité se substitue donc clairement à un aspect traditionnel. Remarquons aussi que ce choix est celui d'une certaine pratique musicale courante, plutôt qu'avant-gardiste. On hésite cependant à employer ici le terme « populaire ».

Rappelons que le jazz vocal s'est énormément développé depuis ses origines populaires blues, gospel, ou de chanson. A partir des grands chanteurs du swing et du doo-wop, le jazz vocal atteint une complexité incontestable, en particulier en ensemble. Il rejoint le big band, cette musique symphonique savante¹³, autour de 1960. Des Double-Six aux Manhattan Transfer, en passant par les Swingle Singers, le jazz vocal recherche une complexité harmonique et rythmique impressionnante, doublée d'une expression frappante. Les différents ensembles vocaux de Ward Swingle participent à la recherche de fusion jazz-classique qui a été importante à cette époque de l'histoire du jazz. Pour illustrer cela, on peut écouter les transcriptions pour six voix de pièces du big band de Duke Ellington¹⁴ ou des versions jazzy de quelques morceaux de Bach¹⁵.

Une telle richesse vocale résulte certainement des recherches musicales des grands compositeurs et interprètes de jazz, mais elle est aussi rendue plus aisée par un accessoire indispensable.

Chant avec micro

On s'en est rendu compte dès les années 1930-40¹⁶, le chant avec microphone et retour¹⁷ transforme totalement la voix. Ces dispositifs :

- atténuent l'obligation de projection (couleur lyrique très typée) et la fatigue (= vibrato wagnérien) la voix « blanche » passe désormais au-dessus de l'orchestre le plus sonore ;

¹³ Il y a longtemps que les universités américaines affirment que le jazz est la vraie musique savante d'Amérique et l'enseignent comme telle dans leurs conservatoires.

¹⁴ Le premier disque des Double Six, 1960, de Mimi Perrin reprend des compositions de Quincy Jones pour cet ensemble. Rappelons au passage que Jones et Bernstein partagent leur goût du jazz et ont étudié avec Nadia Boulanger.

¹⁵ Tirés du disque *Jazz Sebastian Bach* des Swingle Singers, une partie importante du « son » du « swinging London » de 1963-65.

¹⁶ Rappelons les écrits de Jacques Copeau ou de Pierre Scheffer à ce sujet ou, plus simplement, le changement de technique vocale des chanteurs populaires avec micros.

¹⁷ Ces haut-parleurs de scène qui permettent au chanteur de s'entendre clairement même en présence d'instruments très sonores.

- permettent aux chanteurs une écoute de soi plus facile¹⁸ (meilleure intonation favorisant des harmonies plus complexes) ;
- rendent audibles des jeux de couleurs diversifiés (le micro comme révélateur) ;
- étendent considérablement les possibilités dynamiques d'une intimité sonore *ppp* à la très grande ampleur *fff* ;
- donnent un son « contemporain » jazz, pop ou électroacoustique.

De telles capacités, comprises et maîtrisées dès les crooners des années 1930-40, transforment radicalement la couleur vocale soliste ou d'ensemble.

Cela ouvre des portes très intéressantes à un compositeur aimant la voix et l'expression, mais méfiant de la tradition sclérosée. Pour Berio, très clairement, la voix amplifiée est la solution à ses recherches, à son envie d'opéra, envie « impossible » après la table rase de 1945-48. Rappelons que pour la génération de Darmstadt, l'opéra, forme « vedette » de la tradition, forme usée aussi par son succès, forme sclérosée par des siècles d'habitudes, pose de grands problèmes. Une grande part des recherches vocales et théâtrales au cours du XX^e siècle s'explique en effet par ces lourdes difficultés posées par l'opéra. Toutefois, l'opéra tente encore les compositeurs¹⁹. Pour lever l'« impossibilité », il leur faut trouver des solutions : des solutions techniques et musicales, des solutions institutionnelles, et convaincre le public et l'amateur d'opéra²⁰.

La voix électroacoustique, qu'elle vienne du studio « savant » ou de la musique amplifiée, contribue sûrement à ces recherches. Comme pour le confirmer, Berio emploie aussi dans son orchestre des instruments « populaires » très liées aux musiques des années 1960 : l'orgue électrique du gospel, jazz, blues et rock, et le clavecin électrique caractéristique du son « Mod » ou de la « British Invasion » de 1964-66. Il augmente aussi le pupitre des bois de deux saxophones, véritables Janus aux visages populaires et savants, eux aussi²¹. Cela dit, les deux claviers électriques présents dans la partition sont quasiment inaudibles dans le 3^e mouvement. Ne leur conférons donc pas davantage de place.

Mariage avec projet « post-moderne » de Berio

Ces recherches de contournement de l'opéra traditionnel et d'exploration de nouvelles dramaturgies musicales possibles, pour reprendre le terme de Giordano Ferrari, vont amener Berio à développer une palette vocale très étendue, rendue possible par le micro et l'écoute

¹⁸ Dans le chant ordinaire, le chanteur s'entend surtout par réflexion du son dans son espace et partiellement par résonance à l'intérieur de la tête. Les deux sont assez indirects.

¹⁹ Outre Berio — et sans parler des compositeurs néo-classiques ou conservateurs —, Maderna, Penderecki, Stockhausen, Ligeti, Zimmermann, Glass, Lachenmann, Eötvös, Saariainen et bien d'autres modernistes vont peu à peu oser l'opéra en bonne et due forme. D'autres vont continuer à le rejeter, Boulez notamment et bien qu'il soit un brillant chef d'opéra. D'autres encore trouvent des solutions différentes : Nono, Aperghis, Kagel...

²⁰ Les travaux du DMCE dirigé par Giordano Ferrari de l'Université de Paris-8 présentent des études d'ensemble de ses recherches sous le titre « d'opéra éclaté ».

²¹ Sur ce dualisme des instruments électroacoustiques, voir Martin Laliberté « Anciennes et nouvelles technologies pour un jazz-rock actuel : *Base #1* de Christophe Fellay » in *De l'arsenic 5*, Lausanne, Théâtre de l'Arsenic, octobre 2003, pp 106-108.

élargie du son. La *Sinfonia*, déploie une grande variété de couleurs vocales, que le tableau suivant résume (ex. 2) :

Ex. 2 : Typologie des effets de voix

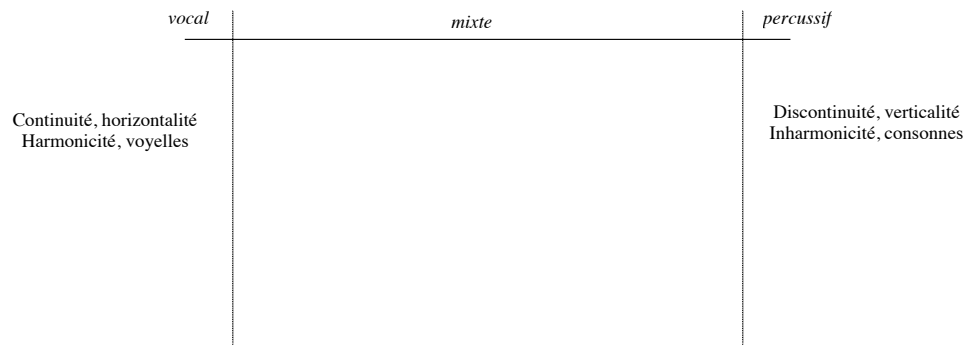
Mesure	Voix	Commentaires
1	Cri	Effet de groupe rare
2	Chanté (hauteur et rythme) avec texte ou phonèmes	Assez rare
3	Chanté bouche fermée (+)	Rare
4	Parlé libre	Narration et commentaires NB les intentions Assez percussif
4	Sprechgesang rythmé	Lien avec musique
7	Parlé <i>pp sul fiato</i>	Chuchoté
11	Sprechgesang voix de fausset	Rare. Effet sarcastique
12	Solfège parlé <i>pp sul fiato</i>	Souvent effet de groupe
19	Sprechgesang rire	Effet de groupe Variantes staccato ou gliss.
21	Scat (imitation d'instruments)	Partie « musicale » comme autre pupitre
30	Solfège ordinaire	Partie « musicale » comme autre pupitre
31	Trémolo dur (t, k ; bi, di ; ru, ti ; be, gi ; te, ve ; pi, ka...)	Effet très percussif et scat écrit
31	Trémolo plus doux (se, re ; ne, ma ; tu, li ; lo, ge ; fa, no ;)	Jeux de déconstructions de mots ?
35	Trémolo de mâchoire	Effet hystérique
46	Parlé en polyphonie	Effet de groupe (vocalisation)
102	Solfège nasal	Distorsion sarcastique
245	Chant en gliss. de voyelle	Voix lisse
286	Parlé avec accents	Souvent avec solfège ord. (percussification)
331	Parlé en échos	Hétérophonie de parole (vocalisation)
373	Trémolo de mâchoire	Effet hystérique
412	Chanté trille legato et jeu voyelle	Obsessif
468	Ponctuations phonèmes	Percussif en groupe
475	Scat libre mais rythmé	Jazz clair
525	Parlé Annonce du programme	Lien concert mais absurde

On le voit clairement ici et on l'entend de façon incontournable à l'écoute de la pièce, cette grande variété effectue une réelle mise à jour de la couleur vocale. J'évoquais *supra* l'élargissement électroacoustique des palettes sonores : il devient évident ici que l'on sort du monde étroit de la note de musique pour explorer ici les bruits et couleurs diverses, de même que

des jeux d'évocation et d'icônes sonores ou de gestes référencés²². Dans ce sens, Berio n'est pas schaefferien car chez-lui l'écoute de l'objet sonore n'est pas « réduite » aux seules qualités sonores mais comporte de multiples aspects.

On peut situer plus précisément cet élargissement sonore. J'ai montré dans plusieurs travaux antérieurs que la musique contemporaine s'est radicalement transformée à partir de 1900 à cause de l'usure de son principal modèle, le modèle vocal²³. Non seulement la forme opéra et son rituel sont usés, mais plus encore le moteur musical qui animait toute la musique occidentale est à arrivé après Wagner à un état de fatigue qui imposait de nombreuses recherches et remises en cause. J'ai aussi montré qu'un autre modèle, très ancien et répandu lui aussi, mais minoritaire en occident avant 1900, a pu servir de nouveau point d'appuis et de source de transformation. C'est le modèle percussif²⁴. Ainsi, il est assez évident à l'écoute que la palette sonore renouvelée de Berio tend vers une couleur percussive, consonantique ou bruiteuse.

À y regarder de plus près, on peut disposer les sonorités de Berio dans un espace mixte entre le vocal pur et le percussif total (ex. 3 et 4) :

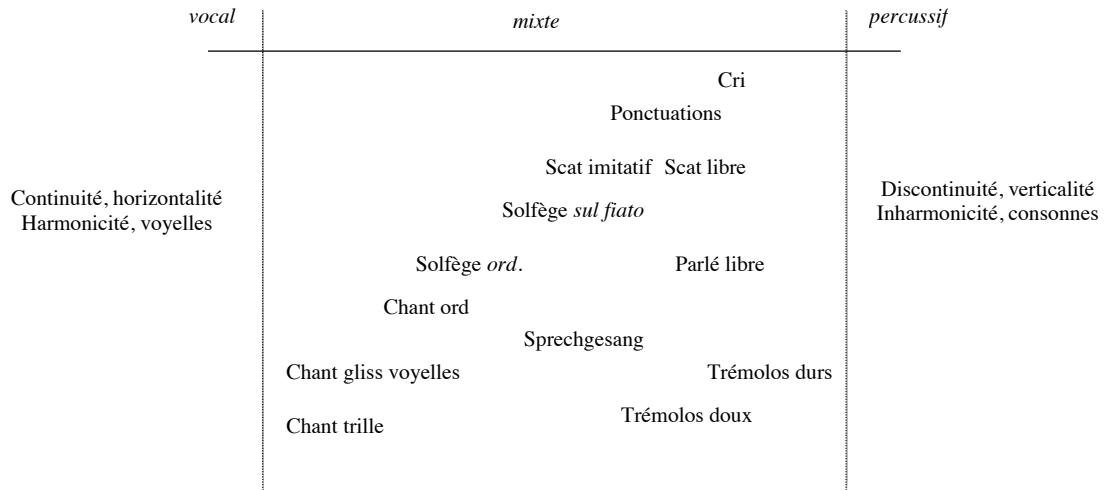


Ex. 3 Entre le vocal et le percussif

²² Cela est indéniable pour les slogans repris dans le 1^{er} mouvement de la *Sinfonia*.

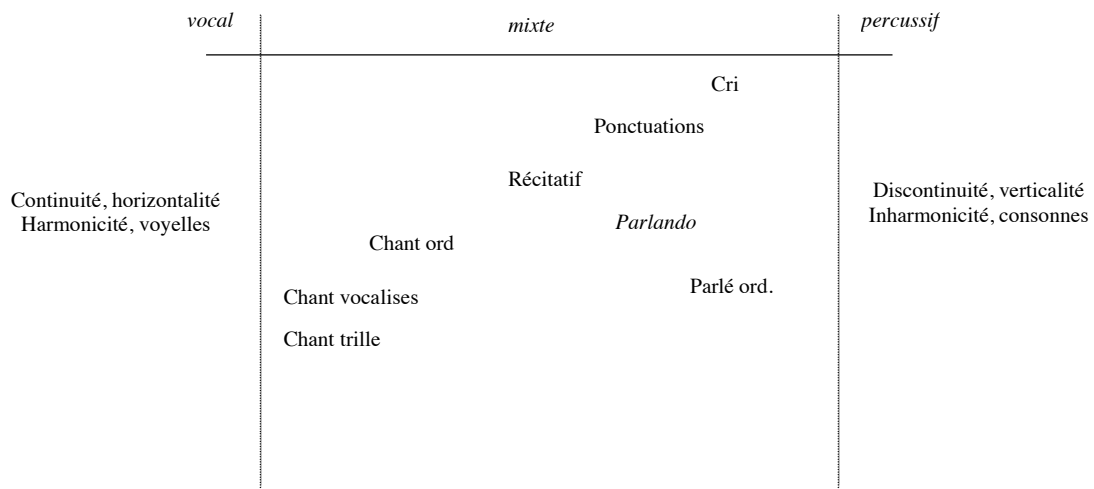
²³ Martin Laliberté, « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales ». in *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*. R. Barbanti, et al. (ed.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004.

²⁴ On peut aussi parler « d'archétype vocal ». Martin Laliberté, *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*. Paris : thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994, 635 p. Voir en particulier le chapitre III.



Ex. 4 Palette sonore des voix de la *Sinfonia*

On le voit clairement ici, l'ouverture de cette palette sonore ne se réduit absolument pas à une recherche percussive étroite. L'espace mixte est largement couvert. En guise de contre-exemple, il en va bien autrement de la palette opératique traditionnelle (ex. 5) :



Ex. 5 Palette opératique romantique

Non seulement la palette de Berio est plus diversifiée, mais aussi elle comporte plus de modes de chant situés en territoire central, mélangeant le vocal et le percussif de manière complexe. Cela dit, remarquons que les principales façons de chanter demeurent. Contrairement à d'autres compositeurs, Berio n'abandonne pas la vocalité, il la complète.

Une telle recherche de synthèse entre les acquis, souvent bruitistes, de la modernité électroacoustique, et du chant traditionnel, nous révèle nettement le projet post-moderne de Berio : non pas un retour à la simple tradition, ni un campement dans une modernité « sévère », mais une fusion des deux, celle d'une nouvelle modernité capable d'absorber la tradition pour créer quand même du nouveau et, peut-être, de retrouver un certain plaisir musical et une connivence avec le public.

Étudions un peu cette approche complexe en fonction des idées précédentes. Il y a tout d'abord le plus évident : les extraits de Mahler utilisés dans le troisième mouvement de la *Sinfonia*. Cependant, à y regarder de plus près, la deuxième symphonie de Mahler est elle-même une autocitation d'une autre œuvre, elle-même déclinée en version pour piano et voix ou pour orchestre et voix. Il s'agit d'une sorte de meta-discours musical. Le troisième mouvement de la seconde symphonie (1888-94) reprend de manière instrumentale le fameux *Prêche de St Antoine de Padoue aux poissons* du cycle du *Des Knabenswunderhorn* (1887-90). Il est intéressant de s'attarder aux paroles de ce lied original qui donne à ce scherzo un caractère particulièrement sarcastique et distancié (ex. 6.) :

Ex. 6 Paroles de la fin du *Prêche de St Antoine de Padoue aux poissons*

Die Predigt geendet, Ein jeder sich wendet, Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben.	Le sermon fini, chacun s'en retourne, Les brochets restent des brigands, les anguilles aiment beaucoup.
Die Predigt hat g'fallen. Sie bleiben wie alle.	Le prêche leur a plu, mais ils sont restés les mêmes qu'avant.
Die Krebs gehn zurücke, Die Stockfisch bleiben dicke, Die Karpfen viel fressen, die Predigt vergessen.	Les écrevisses marchent toujours à reculons, les morues restent grasses, les carpes se gavent, le prêche est oublié.
Die Predigt hat g'fallen. Sie bleiben wie alle	Le prêche leur a plu, mais ils sont restés les mêmes qu'avant.

Ce texte sarcastique porte sur l'oubli et l'inutilité des bonnes intentions mal dirigées ou trop naïves. Il porte aussi sur l'inefficacité humaine et sa vanité. Il me semble parfaitement caractéristique de l'esprit de Berio en 1968 et de ses doutes sur une modernité devenue un peu raide, malgré les meilleures intentions et les succès indéniables. Cette remise en cause d'une modernité vieillissante à son tour de Berio l'a fait rechercher de nouvelles solutions musicales, comparables à cette architecture post-moderne combinant des colonnes doriques et des gratte-ciels de verre et d'acier. Le collage d'éléments disparates est une des techniques de remise en cause tant de la tradition que de la modernité. Les citations nombreuses se greffant sur la trame mahlérienne participent de cet esprit : elles ne sont pas toutes traditionnelles, mais elles sont pour moitié des extraits de musiques modernes et contemporaines, plus si on ajoute les post-romantiques aux modernes (11/17). D'autre part, l'écriture vocale très libre est clairement moderniste et quelque peu sauvage, ne craignant pas les références aux musiques populaires et au jazz. L'effet d'ensemble est donc trans-historique et trans-genre bien plus que néo-classique.

On peut encore parler d'un travail de déconstruction-reconstruction, évoquant les philosophes français contemporains, Derrida et Sixous après Lyotard et Deleuze. Or, c'est précisément à ce niveau que la rencontre se produit avec le texte de Beckett.

IV *Sinfonia* et *L'Innommable*

Cette rencontre se passe de deux manières complémentaires. Berio a à la fois adapté et condensé le texte pour l'ajuster à un changement de médium artistique. Il l'a aussi complètement déconstruit et reconstruit, créant un texte, et peut-être un sens, différent de l'original.

Synthèse

Tout d'abord, le texte de *L'Innommable*, ou plutôt de *The Unnamable*²⁵, est repris par Berio, d'une manière très synthétisée. Sur les quelque 120 pages denses du roman, on ne retrouve plus que 83 fragments plutôt courts, dont certains sont des répétitions (*Keep going*). Cet élagage du texte procède par concentration et élimination des éléments secondaires. Plus particulièrement, Berio élimine tout ce qui a trait aux personnages secondaires et doubles variés du narrateur principal : Malone, Molloy, Mahood, Worm, Madeleine/Marguerite ont disparu. De même, les discussions philosophiques, académiques et rhétoriques ont pour bonne part disparu. Ce genre d'élagage est habituel lors d'adaptations de romans vers d'autres formes artistiques, le texte seul devant laisser de la place à la musique (ou aux images, effets etc.). Il est cependant intéressant de noter que Berio procède de façon encore plus radicale que le processus de démembrement-ensevelissement-décorporation progressif du protagoniste de Beckett. Dans la synthèse de Berio, il ne subsiste plus rien de personnel et de corporel du narrateur. Il n'en reste qu'une voix désincarnée sortant surtout des haut-parleurs. Non seulement la voix amplifiée donne-t-elle une couleur moderne à la sonorité mais encore elle révèle le processus central du roman dans la chair même du son.

Cette voix relate une version condensée de la quasi-intrigue originelle. Elle conserve l'organisation globale du roman :

Trouble initial : *Where now, Who now ? Who now? Unquestioning. I, say I;*

Développements de plus en plus délirants : *Keep going ;*

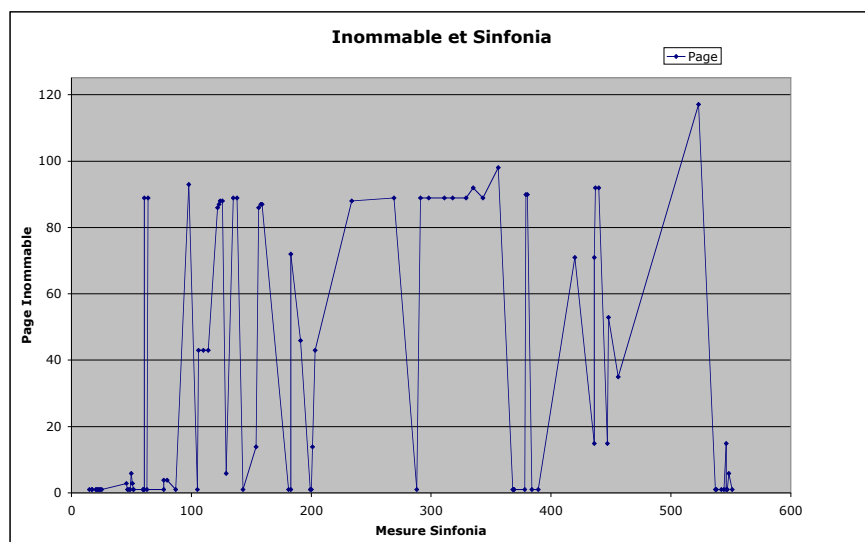
Épuisement et fin « volontaire » ou résignée : *In the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.*

Il se peut aussi que cette fin soit plutôt un état de trouble rappelant le début, une sorte de ABCD...A' ? Les ajustements apportés par Berio amplifient considérablement cette lecture, comme nous le verrons *infra*.

Déconstruction reconstruction

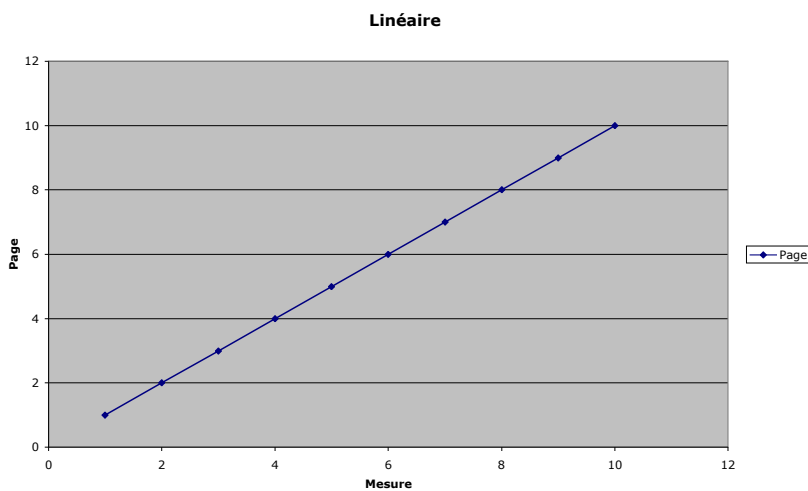
À y regarder de plus près, les fragments retenus par Berio ne suivent pas sagement l'ordre de Beckett. Le compositeur fait sien ce texte et l'adapte librement à sa lecture du texte et à ses besoins musicaux. Si on représente la page d'origine du fragment en fonction de la mesure dans *Sinfonia* où il apparaît, une organisation passablement différente de celle du roman se révèle (ex. 7) :

²⁵ Je n'aborderai pas ici les incidences du changement de langue, mais il faudrait le faire lors d'un travail ultérieur car tant Berio que Beckett ont travaillé dans des contextes multilingues et leur œuvre en porte la trace.



Ex. 7 Fragments de l'*Innommable* dans la *Sinfonia*

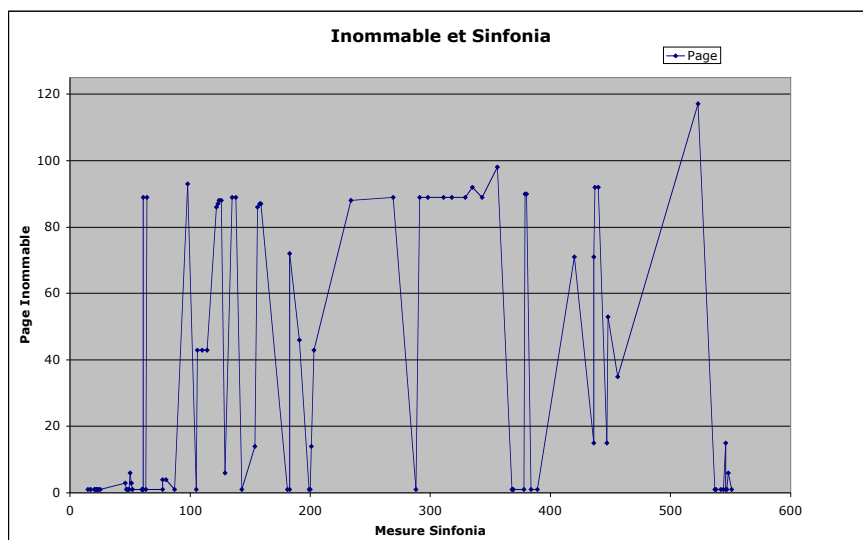
Un tel ordre ne ressemble guère à une progression fidèle à l'original, qui serait de type linéaire (ex. 8) :



Ex. 8 Progression linéaire

On le voit tout de suite, l'ordre des fragments est désordonné et assez imprévisible ; le texte a véritablement été détruit et reconstruit.

Quelle forme résulte donc de cette réorganisation ? En fait, la reconstruction du texte crée des moments distincts assez évidents, cinq zones contrastées (ex. 9) :



5 zones : début turbulences 1 presque fin turbulences 2 fin et *da capo* ?
 Effet « d'idée fixe » ou de refrain *Keep going*

Ex. 9 Zones de Beckett

Une première zone apparaît au début, où tous les fragments proviennent du début du texte. La zone suivante est turbulente, oscillant entre des extraits du début et des extraits du dernier tiers du roman. La zone suivante s'approche déjà de la fin du roman, sans toutefois l'atteindre vraiment. Elle est suivie d'une seconde zone turbulente et d'un extrait provenant presque de la fin. Néanmoins, la toute fin du montage de Berio revient à des extraits du début, créant encore un effet de coda en *da capo*. On remarque aussi, tout au long du montage, le retour d'une phrase obsédante : *Keep going*. On aurait ici envie de parler sinon d'un effet opératique de *Leitmotiv* du moins de son ancêtre symphonique « l'idée fixe » de Berlioz.

Le réordonnement de fragments, rappelant les permutations sérielles, crée en fait une narration assez différente de l'original. La version de Berio est nettement plus dramatique. Par exemple, elle met²⁶ clairement une emphase sur le « spectacle » évoqué en passant par Beckett, ce troublant spectacle « gratuit et obligatoire ». En fait, avec le *Keep going* obsessif, ce passage du roman est la source du plus grand nombre d'extraits et des plus longs. Est-ce une nécessité pour lier la *Sinfonia* avec le concert où elle est donnée ? Cela est aussi accentué par textes originaux de Berio et commentaires des voix secondaires autour du narrateur-chanteur.

D'autre part, la version de Berio²⁷ place aussi une emphase importante sur le léger « bruit » entendu par le narrateur, créant une suspension dramatique très importante dans la *Sinfonia* alors que le roman glisse très vite sur cet incident. En fait, Berio profite d'une stase de ce passage de la pièce de Mahler pour rendre plus dramatique ce microscopique incident. L'organisation musicale de ce mouvement semble donc avoir aussi contribué à l'organisation du texte. Dans le schéma ci-dessus, on peut d'ailleurs deviner un écho de la coupure du trio originel du *scherzo* de Mahler, mesures 210 et suivantes de la *Sinfonia* ou le grand changement de caractère de la mesure 269. Dans le même esprit, comme nous l'avons vu, les mesures 445-456 créent un arrêt très dramatique mettant en avant la notion de désintégration, de groupes ainsi que

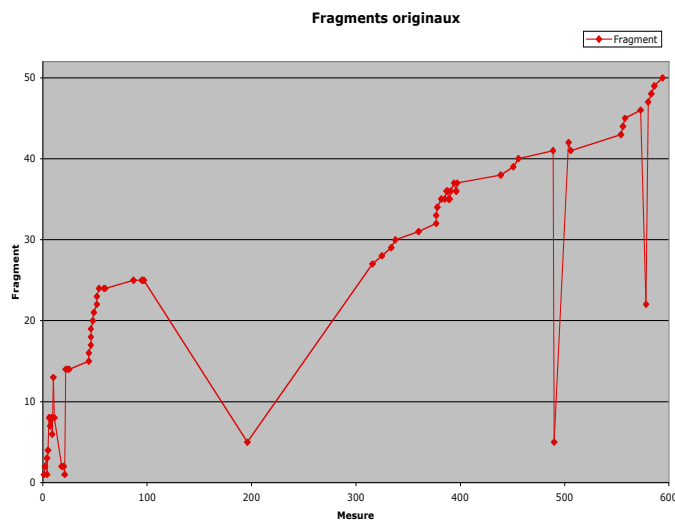
²⁶ Aux mesures 269-365.

²⁷ Aux mesures 377-404.

le poète Mařacovski. Une suspension dramatique assez romantique²⁸ sert curieusement à mettre en relief des notions modernistes.

Enfin, le texte remanié comporte de nombreux effets de répétitions accentués : le « *keep going* », mais aussi « *I must have said this before* » et d'autres bribes. Ces répétitions créent soit une emphase obsessionnelle collant bien avec le narrateur paradoxal inventé par Beckett soit elles lient le texte remanié aux vieilles habitudes de répétitions des musiciens²⁹. À moins que ce ne soit une confusion volontaire de genres, le refrain de la chanson ou le thème des *chorus* de jazz, venant structurer une musique plus savante. Ou encore un écho des « jeunes » de répétitifs de 1964-68. C'est aussi dans cet esprit qu'il faut voir la fin du texte de Berio, qui crée une traditionnelle *codetta en da capo*, avant de céder le pas à textes personnels de Berio.

En effet, petit à petit, les textes de Beckett disparaissent peu à peu tandis que les textes originaux de Berio sont en progression générale. Cette progression n'est toutefois pas linéaire mais accidentée comme celle des fragments de Beckett. On retrouve ici aussi des retours (effets de refrains) et des accidents (ex. 10) :



Ex. 10 Textes de Berio

Nouvelle influence de la musique sur le texte, la forme littéraire de la *Sinfonia* est une forme en X inspirée de la forme musicale moderne : les textes de Berio prennent de l'importance alors que Beckett disparaît, bien que son esprit général demeure.

Avant de conclure sur le sens à donner à cela, voyons un dernier type de textes, différent des deux autres. J'ai déjà discuté de la palette sonore étendue de Berio, mais il faut s'attarder à la fonction de certains textes particuliers. En plus de la narration en fil conducteur, essentiellement réservée au 1^{er} ténor³⁰, l'œuvre musicale accorde une grande importance du scat et à des variantes de textes sans sens : solfège, trémolos, rires. On peut se demander pourquoi. Il me semble que

²⁸ Je songe à la réexposition du premier mouvement de la Ve symphonie de Beethoven, où un hautbois isolé interrompt la brutalité du thème du destin.

²⁹ Le temps de la musique est sensiblement plus long que celui de la parole et, de tout temps, les musiciens du texte ont dû trouver des moyens pour faire coïncider les choses. La répétition est un de ces moyens.

³⁰ Dans la version de Boulez avec les Swingle Singers, c'est Ward Swingle, 2^e ténor qui fait la narration. La version de Chailly avec New Phoenix respecte la partition et distribue davantage ce fil conducteur.

ces paroles insensées constituent un « anti-texte » assez révélateur du contexte soixante-huitard. C'est aussi, de toute évidence un effet jazzy assumé, contredisant le son « classique », un brouillage de codes musicaux. C'est enfin un moyen technique important, liant le chant à la musique, une instrumentalisation de la voix, encore une déconstruction reconstruction, par conséquent. Voyons un peu la distribution de cela au fil de la partition (ex. 11) :

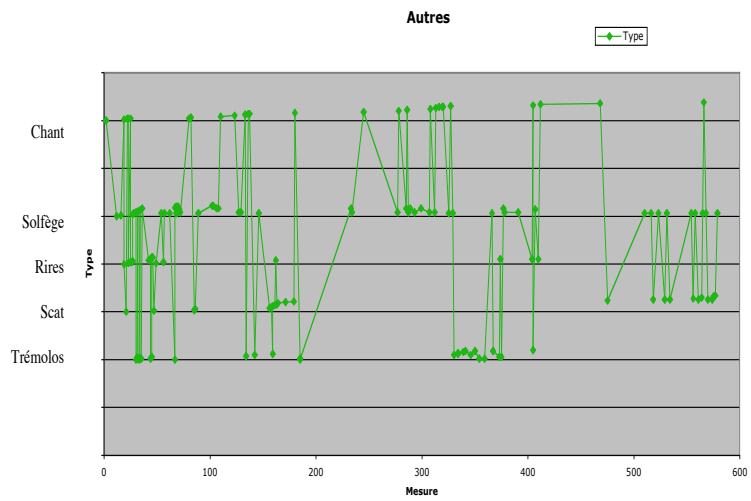
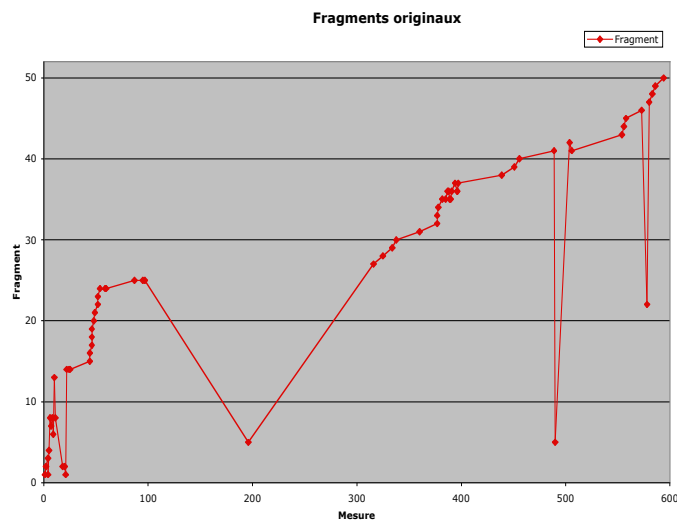
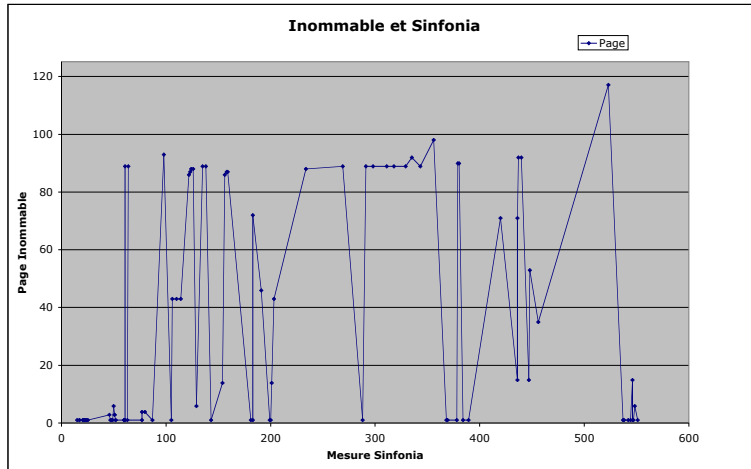


Ex. 11 Autres textes

Plusieurs constatations s'imposent : les voix « autres » couvrent presque toute la pièce et enrobent la narration ou les textes originaux d'un commentaire musical presque constant. Autour du narrateur, les sept autres voix chantent, solfient, scattent ou bruissent, se mêlant souvent à la musique instrumentale. Elles agissent clairement comme un « pupitre » instrumental supplémentaire, tel que le demande la partition : « [...] it is a vocal group among instrumental groups, NOT ACCOMPANIED by an orchestra »³¹. Cela dit, comme dans les fragments de Beckett, on retrouve des zones contrastées où tantôt le chant ou le scat ou le solfège dominant. Il y a de plus souvent des oscillations rapides entre deux familles, mais les paires sont contrastées par zone. Les combinaisons changent. Il est aussi visible que les variantes de chant sont moins fréquentes que les scats, solfèges ou trémolos. Enfin, deux ruptures sont visibles autour de la mesure 200 et de la mesure 450, sortes d'arrêts des voix autres. Celles-ci correspondent aux articulations déjà soulignées de la réécriture de Mahler et aux grandes sous parties du mouvement.

Une synthèse des trois graphiques montre bien l'effet d'ensemble. Si l'axe vertical des trois graphiques est différent pour chaque type de textes, l'échelle horizontale est commune (ex. 12) :

³¹ Luciano Berio, *Sinfonia*, Partition Universal, UE 13783, Vienne, 1972, 5^e page liminaire. L'emphase est du compositeur.



Ex. 12 Distributions relatives des trois textes

Au bout du compte, on retrouve ici la forme en X accompagnée par un nuage oscillant de chants autres, le non-sens équilibrant les deux sens croisés dans un discours complexe.

Pour terminer attardons nous un peu sur les textes originaux de Berio. Comme on l'a vu, la fin en reprise variée du texte de Beckett cède le pas à textes originaux significatifs. Les derniers textes de la progression de Berio m'apparaissent comme l'expression du doute caractérisant l'oeuvre :

And when they ask, why all this, it is not easy to find and answer. For when we find ourselves, face to face, now, here, and they remind us that all this can't stop the wars, can't make the young older or lower the price of bread.

- Say it again, louder!

- It can't stop the wars, can't make the old younger, or lower the price of bread, can't erase the solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes it's true, but no need to remind, to point [...]

Peut-être est-ce post-moderne ou les hésitations d'un moderniste voulant changer ? A moins que ce ne soit l'expression d'un espoir artistique en forme de moquerie distanciée ?

[...] to point, for all is with us, always, except, perhaps at certain moments, here among these rows of balconies, in a crowd or out of it, perhaps waiting to enter, watching. And tomorrow, we'll read that Berio's *Eindrücke* made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it's true.

Et la toute fin du mouvement se révèle toute en distanciation ironique et poétique :

But now it's done, it's over, we've had our chance. There was even for a second, hope or resurrection, or almost, *mein junges Leben hat ein End*. We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage. Thank you Mr Boulez.

Non seulement, la pièce se retrouve-t-elle à nouveau insérée dans un concert spécifique d'un soir donné, ce qui met en évidence la nature de ce rituel culturel³² et de ses conventions, mais aussi cette rupture de convention crée un effet comique et distancié, un clin d'œil à l'auditeur allant dans la nature souvent joviale et ludique de l'œuvre. Il s'agit clairement encore d'un manifeste esthétique de liberté et de plaisir musical partagé.

En guise de conclusion

Why all this?

On a montré que Berio revendique ses doutes sur la modernité et son refus sévère de la tradition, à moins que ce ne soit ses doutes sur la tradition qui le poussent vers une modernité renouvelée, ouverte et ludique. Refusant de trancher, il effectue ici une construction amusée et savante, distanciée, poétique et musicale. On peut aussi démontrer que la *Sinfonia* est une des charnières dans la progression vers un opéra renouvelé, dans la progression personnelle de Berio allant de *Chamber Music* à *Un re in ascolto*.

Ce troisième mouvement, assez clairement post-moderne, n'est toutefois qu'un mouvement d'une œuvre plus complexe encore. Il faudrait maintenant confronter les éléments d'analyse qui précèdent à une analyse complète de la *Sinfonia*, ce que les commentateurs post-modernes ont rarement fait. On y verrait, je pense, que Berio se montre encore largement attaché

³² Rappelons que Berio se révèle dans cette œuvre un lecteur de l'anthropologie structuraliste de Lévi-Strauss, en particulier dans le 1^{er} mouvement citant des passages de *Le Cru et le Cuit*.

au modernisme. Celui-ci domine largement l'écriture des autres mouvements de l'œuvre, en particulier le cinquième écrit après la création, peut-être justement pour équilibrer les choses.

Cette complexité, tâchant d'éviter une réduction à des dimensions post-modernes caricaturales éclaire aussi le choix d'un auteur comme Beckett. Comme on l'a vu au début de cet article, la complexité de l'auteur irlandais, posé juste sur la frontière entre le moderne et sa suite appartient aux deux sensibilités. Chez lui comme dans la *sinfonia*, il est nettement plus intéressant d'accepter les ambivalences que de les résoudre et de forcer l'appartenance à une catégorie univoque.