



HAL
open science

Les mots et les sons tressés par les images
Geneviève Mathon, Pierre Albert Castanet, Lenka Stransky

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon, Pierre Albert Castanet, Lenka Stransky. Les mots et les sons tressés par les images. Editions Delatour France. 2020. hal-04511910

HAL Id: hal-04511910

<https://hal.science/hal-04511910v1>

Submitted on 22 Mar 2024

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.

LES MOTS ET LES SONS



Les mots tressés par les sons et les images
Pierre-Albert Castanet, Geneviève Mathon, Lenka Stransky

LES MOTS ET LES SONS

Les mots tressés par les sons et les images

LES MOTS ET LES SONS

Les mots tressés par les sons et les images

Pierre-Albert CASTANET, Geneviève MATHON, Lenka STRANSKY

Édition Delatour France

Collection *Art Création Recherche Outils Savoirs Synesthésie*
Sous la direction de Lenka Stransky

Couverture : Tom Phillips, *A Humument*, extrait, crayon, aquarelle, collage, 19 cm x 13,8 cm, 1973-2014.

Le projet de publication réunit, d'une part, les textes des communications du colloque *Muttum, Mutmut, Mu, Musique : les mots tressés par les sons et les images* et d'autre part, des articles de chercheurs invités à enrichir cette thématique à l'issue de cette rencontre universitaire.

Le colloque interdisciplinaire *Muttum, mutmut, mu, musique, les mots tressés par les sons et les images* a été organisé par l'aCROSS, l'Institut Acte (UMR 8218, Université Panthéon-Sorbonne/CNRS), Le Groupe de Recherche d'Histoire (EA 3831, Université de Rouen Normandie), L'institut IReMUs (UMR 8223, Sorbonne Université/CNRS/BnF), avec le partenariat de l'équipe de recherche LangArts et le laboratoire LISAA (EA 4120, Université G. Eiffel). Le colloque s'est tenu les 15-16 avril 2015 au Conservatoire à Rayonnement communal de la ville de Plaisir, château de Plaisir, et le 17 avril 2015 à l'Université de Rouen.

La publication a été soutenue par le laboratoire LISAA (EA 4120), Université Gustave Eiffel et par le Groupe de Recherche d'Histoire (EA 3831), Université de Rouen Normandie.

VAINCRE LE HASARD MOT POUR MOT
INTRODUCTION

**Pierre-Albert Castanet,
Geneviève Mathon,
Lenka Stransky**

Une fois saisi par la pensée, une fois tracé par la main sur la feuille de papier pour être exposé au regard, le Mot — qu'il soit utilisé comme quantité organique d'une image et d'un signe possédant sa propre individualité libérée des chaînes de la syntaxe, qu'il soit mis en œuvre au sein d'une partition ou d'un poème de la poésie expérimentale, ou encore qu'il soit exploité de mille manières dans le cadre de créations poly-artistiques interactives — intrigue et attire inéluctablement l'attention sur lui.

Même si « la «vraie» vie est hors du mot » — comme disait Cioran —, celui-ci peut être présenté isolément ou parmi des blocs de locutions ; il peut apparaître sous forme de bribes de lettres, de clusters ou d'éclats ; il peut même être exprimé sous forme d'un vide ; mais dans tous les cas, le Mot accorde une importance toute particulière à sa matérialité et à l'image plastique qu'il présente, de telle manière que le lisible, le

visible et l'audible se conjuguent pour abolir les formes de perception conventionnellement établies. Le Mot peut provoquer un événement du corps ; alors il s'incorpore. Projeté dans une œuvre artistique, il irradie en déclenchant un changement de la pensée. Flottant dans notre esprit, il déforme — tel un corps doté d'une masse — l'espace-temps gravitationnel de notre conscience dans l'apesanteur par/grâce à laquelle il introduit la non-représentation et la non-signification, annule l'intentionnalité, brise la barrière sémantique et crée une sorte de champs scalaire, un lieu du visible et de l'invisible, pas nécessairement sous-tendu par une réalité supposée.

Le réel est toujours un processus : il n'est rien d'objectif qui puisse se nommer réel. Une fois libéré des logiques d'une lecture linéaire et directionnelle, le Mot, privé de son référent immuable, s'ouvre alors à de nouvelles perspectives ontologiques et devient source de significations encore insoupçonnées, non seulement de l'ordre d'une ouverture et d'un dévoilement, mais aussi de l'ordre de l'obscurité et du secret : paradoxalement, le Mot se transforme pour simultanément ouvrir et dissimuler un monde. Il invite à être réinventé par une lecture créatrice existentielle qui doit nous permettre de l'entendre. Dans cette forme d'héritage virtuel, c'est à nous que revient la responsabilité de son « être ». Comme le souhaitait Stéphane Mallarmé, chaque artiste doit « vaincre le hasard mot pour mot ».

« On ne prostitue pas impunément les mots », écrivait Albert Camus. C'est précisément cette existence du mot, aux marges du sens conventionnel et communicationnel, qui fait l'objet du présent recueil de textes. Ce dernier s'attache à interroger l'être du Mot (au regard du paraître) au travers de diverses formes poly-sensorielles poétiques (poésies sonore, mécanique, cybernétique, visuelle, concrète, acousmatique, cinétique, asémantique, de participation active, de lettrisme, etc.) ou de celles nées de convergences entre l'art cinétique, l'art de l'environnement, l'art numérique et la musique, notamment. Seront également explorés les rapports de l'expression verbale et du phénomène sonore en tant que médium des informations dans les partitions musicales, qui peuvent, pour certaines, être conçues uniquement par une proposition prenant la forme d'un texte, d'une phrase, d'un mot ou même d'une lettre (ce qu'on appelle « partitions verbales »). C'est enfin le Mot *lové* dans une conversation, l'illumination de la pensée de Cage, le Mot « lui-même » — à la différence du Mot « qui parle » ou « qui oriente le faisceau vers le sens » — qui sera l'objet des multiples questionnements abordés par les spécialistes (artistes, universitaires) de la publication intitulée : *Muttum : les mots tressés par les sons et les images*.

Le Mot a un genre, une provenance, une histoire. Forme sécable, que l'on décide ou pas de démanteler (en unités plus petites), il désigne et produit une identité. C'est cette identité, finalement arbitraire et labile, que nous avons souhaité examiner, mais plus encore interroger. Le mot semble alors créer une polarité suffisamment puissante pour rassembler ou disperser — et faire œuvre comme agent organisateur. Enfin, s'il charrie une histoire, une historicité et une langue, le mettre en exergue et se focaliser sur sa seule présence bloque alors tout processus narratif : on fait le choix d'un « arrêt sur image », on instantanéise, le temps d'une œuvre, une disparition en devenir.

Échafaudé en quatre parties, le plan adopté pour l'élaboration de cet ouvrage va suivre un déroulement quasi narratif du mot (il nous raconterait son évolution) depuis ses racines historiques, son isolement, son existence intermittente jusqu'au processus de co-existence avec d'autres mots ; du silence à la volubilité du verbe pris dans un réseau de signification généralisée, lequel inclut certes sa matérialité, sa graphie mais aussi sa relativité, son abstraction... Paul Valéry n'a-t-il pas remarqué dans le premier tome de ses *Cahiers* que « presque toute la philosophie consiste dans une recherche du sens absolu isolé des mots » ?

Se situant à la croisée de l'écrit et de l'oral, de la parole et du chant, la première partie concerne ***Le mot dans ses fondements historiques et ses mutations***. Dans ce sillage, partant de l'époque de la Renaissance, Radosveta Kuzmanova-Bruzeaud sonde les différentes fonctions du mot : « sociale », « esthétique », « didactique », « poétique », « métalinguistique » et « notationnelle ». Ces catégories heuristiques permettent, entre autres, de faire écho autant à la partition du *Printemps* de Claude Lejeune qu'au *Requiem* de Camille Saint-Saëns et de visiter autant le contexte circonstancié des *Études pour agresseurs* d'Alain Louvier que le théâtre instrumental de John Cage et de Mauricio Kagel. Dans tous ces cas de figures d'ambitus transhistorique, l'auteure montre que conjointement liée à la pensée esthétique d'une époque et au statut singulier d'un compositeur, l'œuvre d'art musical est attachée corps et âme à la valeur plurale et séculaire du mot.

Sous couvert d'« un enjeu continué entre théorie et subjectivité », Claudia Schweitzer traite ensuite du thème de « l'Artiste et du Mot » en se référant ostensiblement aux traités de l'époque baroque. À partir de *L'Art ou les principes philosophiques du chant* de Jean Blanchet ou *De l'Art de parler* de Bernard Lamy — entre autres —, l'universitaire tente de circonscrire les tenants et les aboutissants de la relation à la syllabe, au mot et, corollairement, au texte et à sa grammaire. Entre précepte théorique et geste pratique, entre stratégie stylistique et recherche d'emphase déclara-

matoire, il est question (pour le chanteur comme pour le compositeur) du rapport à la sémantique, aux règles et aux conseils en usage durant les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles (parmi bon nombre d'exemples, l'étude renvoie à *Atis* de Jean-Baptiste Lully ou aux *Fêtes de l'Hymen* de Jean-Philippe Rameau...).

La part mutationnelle du mot revient à Camille Béra qui désire mettre en exergue les propriétés singulières de « l'extra-vocalité dans le genre Black Metal ». Au sein de cette pratique populaire somme toute récente, si les paroles traitent de thèmes récurrents tels que ceux de la mort, la guerre, l'occulte ou le paganisme... le contexte vocal aime se référer au rire comme au chuchotement. Au sein de cette palette ignorant bel et bien les techniques du beau chant, le hurlement est véritablement légion. Dans ce cadre, le cri du Black Metal peut être considéré comme « matériau acoustique basique » tout en étant nourri par moments de « figuralismes » patents, l'ensemble étant généralement sous-tendu par une certaine « pression cathartique ». Grâce à la richesse léguée par l'appareil phonatoire humain (mixant paroles sensées et mots incompréhensibles, bruits buccaux et cris furieux), cette expression orale aux multiples atours se veut « vectrice d'intentions ». Nonobstant, la musicologue atteste que « les mots et leur sens » deviennent *in fine* « des accessoires, dont on peut se passer, la voix les transcendant, existant au-delà des mots ».

Intitulée *Le mot dans son évanescence et sa disparition*, la deuxième partie fait appel aux vertus de Mnémosyne et de Calliope. À travers une expérience personnelle, Frank Pecquet décrit l'obscurcissement progressif de la parole, le tarissement des mots chez une personne atteinte de la maladie d'Alzheimer. Pour faire œuvre, pour que l'oubli n'ait pas tout englouti, pour qu'une trace survive de cette perte irréversible, le musicien compose *Oblitération*. S'inspirant du modèle médical qui fait état de la dégénérescence cérébrale en trois étapes, l'axe sonore et musical retiendra l'oubli, la confusion et la démence. Deux voix sont mises en présence, l'une intacte, l'autre atrophiée, elles disent le texte écrit par le compositeur lui-même. « Si la musique concerne les affects, elle en parle le langage ; les mots de l'affect sont les mots de la musique, avant d'être les sons du sens ». Et peu à peu, entre mémoire et oubli, récurrences et répétitions fluctuantes, les voix regagnent le silence, chassées / englouties par le son.

Désirant circonscrire et préciser la nature de l'embrasement et de la magnificence du mot vers lequel tend la poésie orientale, Hyeon-Suk Kim nous emmène ensuite sur la voie de la poésie zen et du *haïku* afin de saisir l'immédiateté du mot poétique, qu'il soit d'ici ou d'ailleurs.

« La poésie zen tente de nous montrer l'essence du zen et l'état d'illumination, le véritable vide, [...] qui n'est ni le néant, ni l'absence matérielle. C'est un grand silence au profond de nous et le fondement de toute création ». L'enseignante-chercheuse nous invite à suivre ce cheminement de la pensée zen grâce à la lecture et à l'enseignement de quelques grands maîtres, vers la désignation / imprégnation de ce silence duquel tout semble émaner. L'étude tente alors de figer cet état d'apaisement et de sérénité assigné à la seule observation du moment dans sa fugacité et sa simplicité. Ce serait alors l'état d'éveil.

Le mot-langue - la voix-langage, troisième partie de notre ouvrage, nous invite à une réflexion sur la langue, le langage dans ses dimensions anthropologique et heuristique. François-Bernard Mâche, dans les années 1980, après avoir observé des convergences entre espèce humaine et espèce animale, postule l'existence de schémas archétypaux qui permettent et sollicitent une mise en dialogue des civilisations, des patrimoines et des pratiques musicales parfois très éloignés. C'est à partir de la notion de modèles, qu'ils soient d'origine naturelle (bruits des éléments, sons du règne animal), ou d'origine linguistique, que le compositeur va entreprendre cette recherche d'une universalité friande de découvrir des langues, des musiques, et de nous les faire entendre dans ses compositions. Georges Bériachvili, pianiste, spécialiste de l'œuvre de Mâche, nous décrit « ce périple musical dans *le pays des langues* », domaine que le compositeur affectionne tout particulièrement depuis sa première transcription instrumentale du grec ancien en 1959 avec *Safous Mélé* « jusqu'à l'utilisation des technologies numériques d'échantillonnage et de synthèse de la voix dans les œuvres des années 1990 et 2000 ». De la langue humaine, comme matériau linguistique et sonore jusqu'à la question de la narrativité, Mâche n'a eu de cesse d'en interroger la valeur universelle.

Prêter une oreille à la voix, qui joue de l'ambiguïté son / sens, tel est le propos du texte que le compositeur Célio Paillard nous présente à travers l'étude / auscultation de trois pièces : *Machinations* de Georges Aperghis créée en l'an 2000, *L'Esplanade*, installation sonore générative de Célio Paillard, présentée à la Ferme du Buisson, centre d'art de Seine-et-Marne en octobre 2010, et *Ici le combat de Lejaby*, pièce sonore du collectif La Radio Cousue Main à laquelle participe le compositeur. C'est sur le concept d'émergence, développé par Francisco Varela, que C. Paillard trouve un point d'accroche (de capiton) et établit des passerelles entre des pièces aux univers différents, tant dans l'utilisation de la voix et des mots qui la traversent, que dans le projet et le type de représentation - et qu'il décrit ainsi : « Et finalement, au bout d'un certain temps, je m'attachais à quelque chose qui, pour moi, faisait sail-

lance, je suivais ce qui se passait et me racontais des histoires à partir de ce que je voyais... ». « Écouter les Malentendus » nous rappelle ce que Lacan désignait par le néologisme *Lalangue*, ou encore quand Roland Barthes nous engageait dans l'*écoute flottante*, au « miroitement des signifiants ».

La quatrième partie *Le mot dans sa représentation visuelle, tactile et sensorielle* s'ouvre sur un texte de Pierre-Albert Castanet qui nous livre dans un dédale de références multiples, l'histoire du mot dès lors qu'il s'est / a été pensé comme matière sonore, non plus seulement agglutiné au son, à la note et à sa transcription musicale, mais dans le désir rendu inéluctable de son autonomie qui lui permet d'inscrire sa présence selon diverses modalités. Libération du mot et corollairement de la musique, c'est l'histoire de notre modernité musicale, savante ou pas, expérimentale, dans tous les cas, qui nous est retracée depuis le début des expériences bruitistes : « Des premiers grognements d'aise à la 'Ur-Musik', du 'cri primal' à la bigarrure 'sonolectale' du monde », autrement dit du mot-affect à sa démultiplication polylingue, toutes les strates de l'aventure humaine ont, semble-t-il, été franchies. Après cette présentation généreuse et ample, des cas plus particuliers peuvent être examinés.

Le compositeur Luis Henrique Yudo dans sa pièce *The Unseen Mass*, créée en 2001 à Moscou, choisit comme langue de départ la transcription en braille des textes de l'ordinaire de la messe (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus dei*). Les étapes de ce transcodage sont décrites minutieusement par le musicologue Gilbert Delor. Une fois établies les correspondances entre les caractères du braille et la notation musicale, il en résulte une partition musicale qui accorde une grande liberté de jeu aux interprètes – dans leur choix et leur nombre. En filigrane, subsiste un texte chargé d'histoire, de religiosité, dont les mots cependant figurent sous les signes musicaux, visibles / lisibles par les seuls interprètes. Cryptage / décryptage ; circulation entre plusieurs systèmes linguistiques (texte, braille, notation musicale), différentes options en découlent tant dans l'écoute que dans le regard.

En mars 2019, le compositeur, musicologue et chef d'orchestre Patrick Otto propose au centre culturel du Grand Cordel à Rennes un spectacle musical intitulé *Traces éphémères*, consacré à la « captation de la poésie de l'instant et du quotidien ». Jean-Luc Tamby nous convie à une lecture de la création *Le Loup et la Lune* (publié en 2001) à laquelle il a participé en tant que théorbiste. Écrite et improvisée à partir d'un texte d'Yvon Le Men lu par le poète lui-même, « la composition tout entière peut être comprise comme la trace vivante d'une écoute ou plu-

tôt d'une multiplicité d'écoutes du poème ». Celui-ci s'articule en trois mouvements : le voir, l'entendre et le sourire, articulation dans laquelle s'inscrit la musique. L'écoute intime du poème en train de se dire et les sollicitations suggérées par la partition (de nature aléatoire) font surgir le mot dans sa nudité. « Cette écoute périphérique met à distance la structure d'ensemble du texte en estompant les aspects narratifs. Paradoxalement, le décentrement de l'écoute recentre celle-ci sur le détail de l'élocution ». Le mot-son, image sonore, pris sur le vif, naît de l'interaction de l'écoute simultanée entre poète, instrumentistes et public.

Elpénor, œuvre multimédia de Xavier Hautbois et Philippe Bootz, tire son origine et son inspiration d'une pièce électroacoustique *Effets de nuit* réalisée en 2014 par X. Hautbois. D'une durée de 3' 48, de conception linéaire et fermée, conçue avec le logiciel IanniX, elle évoque une ville la nuit, observée du haut d'une tour. *Elpénor*, dont le syndrome du même nom désigne un état de confusion mentale au réveil, en serait une « extension poétique et formelle », une fiction interactive musicale « créant des effets de désorientation, de désorganisation de l'information mais qui présente des dimensions signifiantes et cohérentes : il ne s'agit pas de flashes aléatoires désordonnés ». « Le visuel plastique se trouve sur un écran, celui de l'interface, alors que le texte généré est affiché sur un autre, plus grand, qui se trouve derrière lui et l'ensemble est baigné dans un espace sonore ». Il en résulte trois espaces temporels autonomes, une désynchronisation / déstructuration des éléments mise en présence, une perte de contrôle. Le lecteur/auditeur/spectateur, effectuant ce parcours à la souris (un voyage entre deux lieux en Espagne), explore de nouveaux champs sonores et visuels dans une forme multi-dimensionnelle et un temps illimité.

Le recueil clôture ce cheminement du mot vers des formes multiples et inédites d'expression et de transposition sur l'expérience de Laure Gauthier. L'écrivaine écrit *marie weiss rot*, dans une langue qui n'est pas la sienne, l'allemand, pour procéder ensuite à sa traduction / transposition, *marie blanc rouge*, dans sa langue maternelle, le français - comme le fit naguère Beckett dans sa recherche du mot *juste*. (Entre l'anglais et le français, l'Irlandais s'était peu à peu départi d'une langue de départ). « Les deux versions sont publiées tête bêche séparées par trois pages blanches » C'est ce blanc-là qui va guider le travail stylistique et poétique (le choix des mots), et le travail typographique (la mise en page). L'étape suivante sera réalisée par Jean-Marc Chauvel dans une transposition / traduction musico-visuelle : « Écoute des images et vision des mots. Une même matière de conscience qui se malaxe comme une langue dans un palais. Construire de cette multitude des mots et des phrases un édifice limpide qui s'adresse à la totalité sensible bien au-delà du langage ».

*I. LE MOT DANS SES FONDEMENTS HISTORIQUES
ET SES MUTATIONS*

LA FONCTION DES MOTS

Radosveta Kuzmanova-Bruzeaud

La fonction sociale du mot

Etroitement liée au statut du compositeur et, en général, de l'artiste, la fonction sociale du mot est particulièrement importante à l'époque de la Renaissance et du Baroque : les nombreuses épîtres et dédicaces, adressées aux puissants mécènes, témoignent de la situation précaire du musicien, de sa position inférieure au sein de la société d'alors. Citons à cet égard l'analyse de Nanie Brigman :

(...) quel que soit le jugement que l'on porte sur le mécénat, on est bien obligé de reconnaître que, jusqu'à une époque assez avancée, il a constitué une institution sociale absolument nécessaire. Quels autres moyens aurait eu le musicien de gagner sa vie alors que, même après l'avènement de l'imprimerie, et cela jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il ne touchait absolument aucun droit d'auteur, aucune loi bien entendu ne défendait la propriété

artistique, si bien que l'éditeur pouvait à son gré réimprimer un ouvrage, d'autres officines rivales pouvaient l'imprimer à leur tour, sans que le malheureux compositeur, qui avait pourtant le plus souvent assumé la plus grande partie des frais de la première impression, participât aux bénéfices. Dans ces conditions, il ne lui restait plus que la ressource de dédicacer son œuvre à un personnage illustre dont il pouvait espérer quelque générosité. Jacques de Wert reçut ainsi cinquante ducats du duc de Bavière auquel il avait envoyé un livre de madrigaux. On comprend donc qu'être engagé dans une chapelle ou au service d'un prince ait constitué pour le musicien une situation enviable, d'autant plus que pour lui se posait aussi la question (qui le différencie des autres artistes) de l'exécution de ses œuvres pour laquelle seules chapelles et cours princières, pouvaient lui offrir à la fois et les exécutants et les auditeurs¹.

Ainsi, la profusion des textes liminaires – ou, en d'autres termes, des messages paratextuels – s'avère être corollaire à la pratique du mécénat, mais, en même temps, elle doit son développement à l'apparition de l'imprimerie musicale au début du XVI^{ème} siècle, dont l'évolution contribue à favoriser la diffusion des œuvres, tout en se transformant progressivement en un enjeu tant économique que culturel. Il faut rappeler en ce sens que, si, en dédiant son œuvre à un puissant mécène, le musicien espérait obtenir un bénéfice financier, qui concerne son protecteur, ce geste n'était nullement dépourvu de valeur, dans la mesure où il lui procurait une reconnaissance sociale, mettant en évidence, par dédicace interposée, sa générosité, son érudition et sa culture. Il va de soi que les textes liminaires, entrés définitivement dans les usages au cours des premières décennies du XVI^{ème} siècle, se doivent de vanter, avec emphase et usant des formules consacrées, les qualités de la personne honorée, faisant preuve, en même temps, d'humilité et de reconnaissance : le compositeur est celui qui fait « don » de son « modeste talent » et de son œuvre « imparfaite », s'effaçant pour laisser mieux apparaître la puissance et la grâce de son protecteur, comme en témoigne cet extrait (pris au hasard parmi tant d'autres exemples²), tiré de la lettre dédicatoire, adressée par Julien Belin à René de Saint François, grand Archidiacre du Mans, et intégrée à son Premier livre

1/Nanie, Brigman, « Mécénat et Musique » *International musicological society, Report of the eight congress*, New York, 1961, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, 1962, p.20.

2/Cf. Henry Expert, *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*, Paris, Alphonse Leduc, MDCCCXCIV ; François Lesure ; Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Andrian Le Roy et Robert Ballard (1551 - 1598)*, Paris, Société française de musicologie, Heugel et Cie, 1955 ; Olivier Strinck, *Sources Readings in Music History*, New York, W.W. Norton and Company, 1950 ; Henry Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545 - 1578*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 1984, etc.

de chansons (1556) imprimé par Nicolas du Chemin.

Monseigneur, ne voulant point estre souillé d'une tache si vilaine, que celle d'ingratitude, iay voulu (pour recompense de la faueur qu'il vous a pleu de tout temps me porter) vous offrir ce mien labeur, qui portera tesmoignage à la posterité, combien ie me sens votre redevable.

Monseigneur, ie sçay que tel present n'est suffisante preuue de l'affectionnée seruitude que ie vous dois : mais d'autant que maintenant ie ne puis dauantage, ie vous suppliray de receuoir d'aussi bonne volonté, que ie le vous presente, en humble et perpetuelle obeissance³ (...)

Il faut noter, en outre, que ce genre de textes liminaires pouvait être signé aussi bien par le compositeur que par l'éditeur d'un recueil, lequel, comme le laisse entendre le commentaire de Nanie Brigman, cité plus haut, jouissait des droits quasiment illimités quant aux choix liés à l'impression de l'œuvre et à sa diffusion. En somme, au fur et à mesure que la partition devient une « instance » affirmée dans le circuit de la communication musicale, elle se transforme en un véritable lieu d'expression, où se rencontrent et se confrontent des enjeux multiples, se jouent des stratégies tant artistiques qu'économiques, voire politiques⁴.

Bien que, avec l'émancipation progressive du compositeur, au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, la fonction sociale du mot semble s'effacer au profit des objectifs esthétiques et poétiques, auxquels répond désormais le recours à l'expression verbale ; quelques « résidus » de la pratique dédicatoire subsistent jusqu'au XX^{ème} siècle, certes dépouillés de la loquacité emphatique et du style fleuri, mais tout aussi révélateurs de l'importance que tient toujours la pratique du mécénat, de son emprise idéologique sur la création musicale. C'est ce que montre

3/Dans *Œuvres de Julien Belin, Corpus des luthistes français*, édition, transcription, étude critique par Michel Renault, Paris, CNRS, 1976.

4/Comme en témoignent notamment les rivalités, voire les « hostilités », qui existaient entre, d'une part, la « Company of Stationers » (sorte de confrérie des papetiers londoniens, fondée en 1603), et, d'autre part, des compositeurs comme Thomas Morley, Thomas East, William Byrd, possédant eux-mêmes des « brevets » d'impression (*patent*). Cf. Donald W. Krummel, « The Politics of Music Patents », *English Music Printing (1553-1700)*, Londres, The Bibliographical society, 1975, pp. 21-26. Dans ce même ordre d'idées, bien que dans un contexte tout à fait différent, on peut aussi admirer l'esprit « commerçant », le « sens des affaires » très développé, exprimé toutefois avec mesure et finesse, qui se dégagent des préfaces de François Couperin, rédigées pour les différents volumes de ses *Pièces pour clavecin*. On y trouve notamment la notion très contemporaine de « fidéliser le public », grâce à un mélange savamment dosé de flatterie et de promesse, d'attitude obligeante et d'amour-propre, qui confère à ces textes une saveur très particulière, tout en témoignant des changements qui s'opèrent, peu à peu au cours du XVII^{ème} siècle, dans le statut et la mentalité de l'artiste baroque.

Michel Faure, dans son ouvrage *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*, citant des exemples comme la *Pavane* de Gabriel Fauré, dédiée à la comtesse Greffulhe, les *Trois Nocturnes*, de Claude Debussy, dédiés au banquier-éditeur Hartmann ou encore le *Requiem* de Saint-Saëns, écrit pour Albert Libon, directeur des Postes, etc⁵.

On peut aussi se demander si la « résurgence » des préfaces et des notices explicatives, à partir des années 1950-1960, ne reflète pas finalement l'écart grandissant entre la création contemporaine et le public, s'inscrivant ainsi dans une finalité communicationnelle, et par conséquent sociale. Dans ce cas, toutefois, on constate un certain phénomène de « désertion » du mot de la partition proprement dite, pour investir des espaces de diffusion plus médiatiques et donc plus faciles d'accès (notices de programmes, entretiens dans les médias spécialisés ou non, pochettes de disques...).

Déjà, les modalités de diffusion et de communication des œuvres contemporaines déterminent en grande partie la présentation des partitions elles-mêmes. Il arrive, bien souvent en réalité, que des œuvres créées et enregistrées demeurent inédites et par conséquent d'un accès relativement restreint : d'où, logiquement, provient une certaine discrétion de la partition, car elle ne peut représenter, aux yeux du compositeur, une tribune suffisamment publique à partir de laquelle celui-ci pourrait s'exprimer et espérer atteindre un large public. Et même lorsque l'œuvre connaît une publication plus ou moins rapide, force est de constater que, outre un public spécialisé, peu sont les amateurs avertis ayant une motivation suffisante pour acquérir la partition en vue de son étude ou de son interprétation. A la différence de l'époque romantique, par exemple, où, dans les milieux bourgeois, la musique – et en particulier le jeu d'un instrument –, faisait partie de l'éducation et toute personne cultivée avait la possibilité de réveiller l'expérience vécue au concert en s'appropriant l'œuvre, selon ses capacités techniques (certaines des transcriptions de Liszt obéissaient également à une telle finalité), dans la musique contemporaine, l'accès aux nouvelles partitions apparaît considérablement plus réduit, en raison notamment de l'extrême complexité de leur langage, de l'absence de repères traditionnels, de l'utilisation fréquente de modes de jeu non conventionnels, auxquels le musicien-amateur, formé essentiellement au répertoire classique, n'est pas habitué. Il est évident que la notice de programme, l'interview ou la pochette de disque constitueront un

5/ Michel Faure, *Musique et Société du Second Empire aux années vingt, Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, coll. Harmoniques, 1985. Cf. notamment le chapitre I « Carrières artistiques et conditions matérielles », pp. 19-40.

moyen de communication beaucoup plus attractif et surtout plus efficace, ce qui explique la prédilection manifeste de nombreux compositeurs pour ces formes de « promotion » de leurs esthétiques.

La fonction esthétique du mot

Si la partition représente le lieu où se concrétise la pensée compositionnelle, celle-ci ne s'exprime pas uniquement à travers les signes et symboles d'un langage codifié, mais peut aussi déborder de la fonctionnalité de la notation musicale et tendre à gagner l'adhésion du récepteur par le biais de la parole. Même si la question de la communication entre compositeur, interprète et public s'est posée de façon particulièrement aiguë, surtout au cours du XX^{ème} siècle, en raison de la déstabilisation du langage traditionnel, doté, jusque là d'une valeur universelle⁶, on ne saurait négliger le fait que les artistes de toutes les époques ont éprouvé la nécessité d'établir des rapports plus directs et moins impersonnels avec ceux auxquels s'adressent leurs œuvres : en témoignent les nombreuses « lettres aux lecteurs » qui émaillent les partitions, depuis le XVI^{ème} siècle, offrant de précieux indices qui révèlent, en même temps que la sensibilité du compositeur, les préoccupations qui président à son geste créateur. Logiquement, de telles démarches s'inscrivent, le plus souvent dans les étapes décisives de l'évolution de la pensée artistique ; elles fleurissent à des époques charnières de l'histoire musicale où des mutations profondes bouleversent les certitudes et imposent de réviser les règles ayant jusque là une autorité indiscutable. Ainsi, peut-on retracer l'histoire de l'esprit humaniste et de la musique mesurée à travers les textes liminaires intégrés dans les recueils de Claude Le Jeune (*Dodecacorde*, 1598, *Le Printemps*, 1603⁷), ou bien reconstruire celle des recherches sur les modes grecs, à partir des préfaces rédigées par Anthoine Bertrand, pour ses trois livres de chansons sur les poésies de Ronsard, publiés par Le Roy et Ballard, en 1578. Au sujet d'Anthoine Bertrand, Jean-Michel Vaccaro note :

Les préfaces d'Anthoine Bertrand constituent un document pour l'histoire de la musique française du XVI^{ème} siècle car elles posent des problèmes

6/ Nous restons dans le cadre de la musique occidentale.

7/ Cf. Isabelle His, *Claude Le Jeune (v.1530-1600), un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Arles, Actes Sud, série Musique, 2000. Les textes liminaires sont reproduits aux pp. 446-471. Il faut noter que, la plupart des recueils de Claude Le Jeune étant imprimés à titre posthume, les préfaces et les lettres dédicatoires ont le plus souvent été rédigées par les soins de Cécile Le Jeune (sœur du compositeur), laquelle se charge de « promouvoir » aussi bien les œuvres que les principes esthétiques sur lesquels celles-ci reposent.

essentiels qui tous tendent à remettre en cause un système musical théorique et pratique forgé à l'époque gothique. La motivation fondamentale réside dans le désir de représenter les amours de Pierre de Ronsard et celles du compositeur en unissant l'expression verbale poétique et l'effet sonore expressif dans l'intention d'entraîner chanteurs et auditeurs dans la même fureur ou mania amoureuse. Partage des Amours. Pour obtenir ce résultat, il faut transformer les conditions traditionnelles de la musique⁸.

De même, le passage de la *prima* à la *seconda prattica*, en Italie, supposant la subordination de la musique au texte poétique et aboutissant à la création d'un style mélodique nouveau (*stile rappresentativo*), a suscité un certain nombre de prises de positions esthétiques, dont l'exemple le plus illustre représente sans doute l'épître que Claudio Monteverdi adresse aux « studieux lecteurs » de son *Cinquième Livre de Madrigaux à cinq voix* (1605), en réponse aux attaques de Giovanni Maria Artusi :

Ne soyez point étonnés que je livre à l'impression ces madrigaux sans préalablement répondre aux objections d'Artusi sur certaines infimes petites parties de ceux-ci, car, étant au service de Son Altesse Sérénissime de Mantoue, je ne suis pas maître du temps qui parfois me serait nécessaire ; j'y ai néanmoins donné une réponse écrite pour faire savoir que je ne fais pas les choses au hasard. Et dès que celle-ci sera transcrite, elle paraîtra portant en tête le nom de Seconde Pratique ou De la Perfection de la Musique Moderne, ce dont d'aucuns s'étonneront sans doute, ne croyant pas qu'il y ait une pratique autre que celle enseignée par Zarlino. Mais qu'ils soient assurés qu'au sujet des consonances et des dissonances, il existe aussi une autre considération, différente de celles qui a été instituée, et qui, satisfaisant la raison et le sens, défend la composition moderne ; voilà ce que j'ai voulu vous dire, autant pour qu'un autre ne vienne à s'emparer de l'expression Seconde Pratique que pour que les esprits ingénieux puissent aussi, en attendant, faire d'autres considérations 'secondes' touchant l'harmonie, et croire que le compositeur moderne bâtit sur les fondements de la vérité. Vivez heureux⁹.

On ne manquera pas de remarquer la parenté, revendiquée par le

8/ Jean-Michel Vaccaro, « Les préfaces d'Anthoine Bertrand », *Revue de Musicologie*, vol.74, 1988, n°2, p.232.

9/ Texte repris dans Claudio Monteverdi, *Correspondance complète, préfaces et épîtres dédiatoires*, éditions bilangue, trad. fr. par Annonciade Russo, série A.M.I.C.U.S., Sprimont, Pierre Mardaga, 2000, p.241. On peut citer également, la dédicace de Giulio Caccini, dans *Euridice* (1600) et la préface rédigée par son *Nuove musiche* (1602), l'adresse aux lecteurs de Jacopo Peri, dans *Euridice* (1601), où, dans un texte particulièrement prolixe, il explique ses motivations artistiques dans la recherche d'une nouvelle façon de chanter, etc. Textes repris dans Olivier Strunck, *Source Readings in Music History, op.cit.*, pp. 367-376.

compositeur, du terme « seconde pratique », ce qui prouve en outre qu'il avait une parfaite conscience de l'importance historique de ses idées et principes esthétiques.

On peut aussi citer les préfaces de Heinrich Schütz pour ses *Symphoniae Sacrae* (1629), introduisant en Allemagne le nouveau style italien, ou encore l'« Épître dédicatoire », que Gluck rédige pour *Alceste* (1676), jetant les bases de sa réforme de l'opéra et dans laquelle il déclare notamment :

Je me suis efforcé de limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression, tout en suivant les étapes de l'intrigue, sans pour autant interrompre l'action et en évitant de l'étouffer par quantité d'ornements superflus¹⁰.

Il serait sans doute fastidieux de multiplier de tels exemples, d'autant qu'ils traduisent, avec, au fond, peu de nuances (liées essentiellement au contexte historique, social et culturel de chaque démarche particulière), la nécessité ressentie par tout artiste, indépendamment de son domaine d'activités, de justifier ses choix, ne serait-ce que face à soi-même, de faire comprendre le mieux possible ses intentions, les aspirations qui motivent son comportement à l'égard de son héritage, des idées qui façonnent l'art et la société de son époque. On ne saurait croire que la solitude créatrice représente une condition existentielle contre laquelle un compositeur ne tendra nullement à lutter et dans laquelle il se complaira sans difficulté ni effort particulier, renonçant à l'essence même de son art, à savoir la communication avec autrui. L'œuvre de Charles Ives nous offre justement l'exemple d'une vie artistique passée volontairement en retrait de toute ambition aspirant à une carrière musicale, à une reconnaissance et une notoriété publique, et pourtant ; peu sont les compositeurs qui ont investi autant d'énergie dans leurs efforts de communiquer avec le public, de transmettre, à travers leurs projets, un message précis, quitte à ce que celui-ci demeure incompris ou soit considéré avec mépris. Comme nous allons le constater au cours de la présente étude, à l'instar de leurs prédécesseurs, les compositeurs contemporains n'hésitent nullement à mettre à leur profit aussi bien l'espace d'expression offert par la partition musicale que tout autre moyen permettant de diffuser leurs idées, de faire connaître leur message, même lorsque celui-ci ne se résume qu'à un système abstrait d'organisation sonore. Similairement à ce que nous venons d'observer au sujet de la fonction sociale du mot, la différence

10/ Christoph Willibald, Gluck, « Épître dédicatoire », *Alceste*, texte reproduit dans « Gluck - Alceste », *Avant-Scène opéra*, mars 1985, n°73, p.26.

essentielle entre les pratiques paratextuelles des compositeurs contemporains et celles développées par leurs prédécesseurs, réside dans la diversité et la richesse du potentiel des moyens de communication dont disposent les premiers et la profusion d'informations qui entourent désormais chaque nouvelle création. On peut néanmoins se demander, face au constat – devenu un lieu commun – du « divorce » consommé entre la création contemporaine et son public, si cette « inflation » du mot ne provoque pas l'effet inverse à celui qui, apparemment, devait la justifier, si elle ne conduit pas finalement à propulser au premier plan le revers de la médaille d'une surinformation qui semble s'annuler d'elle-même, puisque ne pouvant plus être entièrement assimilée.

La fonction didactique du mot

Déjà, certaines préfaces rédigées par Martin Luther (notamment pour le Psautier, ainsi que pour le recueil de Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, 1538) revêtent un caractère nettement didactique, traduisant une conception essentiellement utilitaire de la musique, en tant que support et instrument liturgique, au service de la foi¹¹.

Avec la constitution d'une couche sociale d'amateurs éclairés, issue essentiellement de la bourgeoisie naissante à l'époque de la Renaissance, on voit se multiplier des méthodes enseignant les principes du jeu instrumental ou vocal, de la théorie musicale ou de l'art d'ornementation. Il faut noter à ce sujet que les frontières entre de telles méthodes et les recueils de pièces proprement dit sont bien souvent imperceptibles, car, dans un cas comme dans l'autre, les informations didactiques peuvent se mêler aux morceaux de musique, la nature des ouvrages étant souvent déterminée grâce uniquement au titre donné par l'auteur. Outre des précisions sur l'accord des instruments, (notamment, dans le cas des pièces pour luth) ou sur la distribution des parties instrumentales et/ou vocales ou leur transposition¹², de nom-

breux conseils accompagnent le parcours du musicien, lui indiquent les modes de jeu les plus aisés, certaines « astuces » permettant d'exécuter des passages difficiles ou encore le comportement à adopter afin de plaire à son public. Certains auteurs n'hésitent pas à « recruter » des élèves, par partition interposée, comme en témoigne cet extrait de la préface « Aux Amateurs de l'Harmonie », dans les *Pièces de luth* (1669) de Denis Gaultier :

Si quelqu'un a peine de trouver l'intelligence de ce qui est dans mon livre, je luy en donneray la lumière de tout mon cœur s'il me fait l'honneur de me venir voir

Le message adressé par De Machy à ses lecteurs est encore plus explicite ; dans l' « Avertissement très nécessaire » qu'il intègre à ses *Pièces de Viole* (1685), il écrit :

Je déclare à toutes les personnes qui auront de mes livres et à ceux même qui n'en auront pas, qu'ils me feront honneur lorsqu'ils voudront conférer avec moy sur mes Pièces, et sur ce que je mets en avant. Je seray tous les samedis en état de les recevoir chez moy, depuis trois heures jusqu'à six, où je leur feray voir la pratique de toutes les règles dont j'ay parlé¹³.

Toutefois, ce sont incontestablement les tables d'ornements, placées en tête des partitions pour luth, viole, clavecin, orgue... qui tiennent une place particulièrement importante, dans les discours didactiques des compositeurs, et ce, bien que souvent l'auteur lui-même laisse sous-entendre que leurs règles ont un caractère essentiellement indicatif, étant vouées à subir de nombreuses modifications d'une exécution à l'autre, afin de préserver la fraîcheur de l'œuvre, de la présenter toujours sous une nouvelle lumière. Cette liberté d'interprétation allait de pair avec une conception de la pratique musicale accordant à la partition le rôle de référence nullement exclusive, et il n'est pas surprenant de constater que, avec la standardisation progressive des principes de la notation classique et la valorisation de l'œuvre comme entité artistique ayant une identité immuable, l'ornementation perd son caractère improvisé

11/ Martin Luther, « Préface au Psautier », 1524, texte reproduit dans Martin Luther, *Œuvre*, vol. IV, Labor et Fides, Genève, publiées sous les auspices de l'Alliance nationale des Églises luthériennes de France et de la revue *Positions luthériennes*, 1958, pp. 263-267. Au sujet de la *Præfatio* aux *Symphoniae iucundae*, Hubert Guicharrousse fait remarquer qu'un «souci pédagogique» présidait à l'ensemble du projet éditorial mené par Luther et Rhau ; «il n'agissait en premier lieu, pour Luther comme pour Rhau, de former les élèves des écoles latines (*Lateinschulen*), parmi lesquels on recrutait traditionnellement les choristes des églises. C'est à eux qu'est dédiée l'œuvre éditoriale de Georg Rhau, et la dimension pédagogique est inséparable de son action, de même d'ailleurs que l'activité musicale de son inspirateur, Martin Luther ». Hubert Guicharrousse, *Les Musiques de Luther*, Genève, Labor et Fides, 1995, p. 241.

12/ Voici ce qu'explique Hans Judenkünig dans *Ain Schöne kunstliche Underweisung*, 1523.

« [...] et en particulier, si tu désires réduire Tenor et Bassus, alors transpose systématiquement à la quarte supérieure par rapport à la notation du chant, comme [car] le luth discant doit systématiquement être accordé une quarte plus haut que le grand luth, lorsque les deux veulent jouer ensemble ». Cité d'après Christophe Dupraz, « Duos de luths en Allemagne dans la première partie du XVI^{ème} siècle : Hans Wecker (1552) et Wolff Heckel (1556/1562) », *Luth et luthiste en Occident*, actes du colloque, 13-15 mai 1998, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, 1999, p. 80.

13/ Ces deux derniers exemples sont tirés de l'article «Interprétation», dans l'*Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelle (en trois volumes), vol. 2, 1958-1961, p. 576.

pour devenir un des aspects entièrement fixés de l'œuvre. Toujours est-il que ces tables d'ornements préfigurent déjà la fonction métalinguistique du mot, dans la mesure où elles livrent la signification d'un code (les symboles élaborés en vue de suggérer tel ou tel type d'ornement) par le biais de celui appartenant au langage verbal.

Si, au XX^{ème} siècle, la finalité didactique n'est pas absente des préoccupations de nombreux compositeurs, déterminant la nature des textes insérés dans leurs partitions (cf. *Les Quatre-vingt-huit* de Tom Johnson, *Études pour agresseurs* d'Alain Louvier, *Méthodicare* d'Henri Pousseur, etc.), dans d'autres cas, on observe, en revanche, un certain glissement du didactique vers l'analytique (cf. notamment les partitions d'Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Gérard Grisey, etc.). Devenue centre d'un univers « autoréférentiel », envisagée comme illustration et application d'un système compositionnel personnalisé, l'œuvre contemporaine nécessite la médiation du mot, afin d'exposer les principes de son organisation, ouvrant l'accès à son esthétique par le biais de l'analyse théorique.

La fonction poétique du mot

Cette fonction du mot au sein de la partition musicale apparaît intimement liée à la notion de la musique à programme, un domaine de la pensée artistique particulièrement riche en exemples et dont l'étendue ne se limite nullement aux frontières chronologiques de l'époque romantique.

En tant que référence qui déborde du domaine du sonore, le mot crée un contexte spécifique, à travers un réseau d'associations symboliques, transmis à l'interprète et/ou l'auditeur à travers le titre ou l'argument littéraire de l'œuvre. A ce niveau esthétique de l'expérience musicale, pour reprendre la tripartition de Jean-Jacques Nattiez¹⁴, le texte assure l'intelligibilité du discours sonore et sa connaissance peut s'avérer indispensable à la compréhension des intentions artistiques du compositeur, dans la mesure où il fournit à la perception de l'auditeur un fil conducteur ou un ensemble de repères, sous forme de récit événementiel, capable de donner un « sens » précis à la succession d'événements sonores constituant l'œuvre. Du point de vue poétique, le mot, source d'inspiration ou arrière-plan symbolique dans lequel s'enracine le geste musical, joue un rôle d'appui conceptuel qui soutient l'articulation formelle de l'œuvre, pouvant aussi dicter les choix opérés au niveau de sa microstructure. Cette double présence du mot

– à la fois dans la conception et dans la communication de l'œuvre – « d'abord une fonction de médiation lors de sa genèse puis une fonction heuristique lors de son écoute¹⁵ », pour reprendre les termes de Carl Dahlhaus – a engendré une multiplicité de formes de ce qu'on appelle communément musique à programme, bien que cette notion ne soit pas capable de définir de manière précise les rapports complexes créés par l'œuvre et son aura poétique. Non seulement les modalités de communication du programme peuvent varier d'une pièce à l'autre, mais aussi la valeur esthétique, que chaque compositeur octroie aux stimulations extra-musicales et à leur rôle comme principe générateur de la conception de la pièce. Celle-ci relève du domaine subjectif, répondant aux visées artistiques propres à chaque créateur, et donc ne peut être considérée comme un principe absolu.

Que l'on prenne par exemple les « humours musicaux » (*musical humours*) de l'excentrique Capitaine Tobais Hume (1605), parsemés d'indications programmatiques, retraçant, notamment dans *Soldiers Resolution*, le déroulement d'une bataille, ou bien les fameux *Concerti Grossi* op. VIII, les *Quatre Saisons* de Vivaldi, dont chaque épisode est surmonté d'un vers tiré des « Sonnets explicatifs sur le concerto », ou encore les poèmes symphoniques de Liszt, la *Grande Sonate* op. 33 « Les quatre âges » d'Alcan, précédés de leurs arguments littéraires..., le processus sur lequel se fonde généralement une pièce à programme semble bien être celui de la mise en place de structures musicales individualisées, liées à un ensemble d'associations plus ou moins précises, leur fonction étant de fournir à l'auditeur « une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue », pour reprendre une expression de Claude Lévi-Strauss¹⁶.

En effet, dès l'instant où une structure musicale se trouve individualisée, par exemple à travers l'imitation de phénomènes naturels, l'introduction de matériau emprunté ou divers procédés relatifs aux échelles musicales, au symbolisme instrumental, et aux différents effets harmoniques –, elle génère un lien spécifique avec le support littéraire de l'œuvre, de sorte qu'elle est perçue par l'auditeur en tant qu'élément narratif identifiable, pouvant être inscrit dans la logique du récit et

15/ Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997, p.124. Dahlhaus s'appuie ici sur les réflexions de Gustav Mahler à propos du sens des programmes et des titres dans ses première et deuxième symphonies. Il est intéressant de noter que, pour Gustav Mahler, le programme « remplit la fonction d'une incitation lors de la conception de l'œuvre ou d'un fil conducteur pour son écoute ». *Ibidem.*, p. 123.

16/ Cité d'après Jean-Jacques Nattiez, « Peut-on parler de la narrative en musique », *Revue de musique des universités canadiennes*, Montréal, Canadian University Music Society, vol. 10, 1990, n°2, p.69.

14/Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, coll. Musique/Passé/Présent, 1987, p.34.

renvoyant à un moment ou à un aspect de celui-ci¹⁷.

Si, dans bien des exemples des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, en particulier, l'intention descriptive peut l'emporter sur la logique architecturale et l'unité thématique de l'œuvre, on peut constater, en ce qui concerne le XX^{ème} siècle, un éloignement des principes de la musique à programme, une prise de distance, de la part des compositeurs, à l'égard de la « traduction littérale » du contenu symbolique de l'œuvre, qu'il soit ou non communiqué au moyen d'un texte. Il est significatif à cet égard que, pour la deuxième édition de *La Nuit transfigurée* (*Die Verklärte Nacht*), op. 4 (1899), Arnold Schoenberg supprime le poème de Richard Dehmel qui figure pourtant en tête de l'édition antérieure de la partition¹⁸. Désirant échapper aux attaches par trop contraignantes d'un argument littéraire, conduisant souvent à envisager les rapports entre poésie et musique au premier degré, des compositeurs comme Debussy ou Ravel ont souvent privilégié les épigraphes placées en exergue de la partition, dont la concision et l'ambiguïté du sens inachevé, comme laissé en suspens, semblent suggérer une émotion fugitive, un sentiment ineffable ou une impression éphémère.

À la recherche de solutions originales d'osmose entre poésie et musique, les compositeurs contemporains ont, à leur tour, multiplié les formes d'interaction entre le phénomène sonore et le verbe, diversifiant, en même temps, la situation qu'occupe le mot au sein de la partition musicale : alors que certaines solutions revêtent la forme traditionnelle de préface ou d'épigraphe, d'autres en revanche tendent à investir l'espace entre les portées musicales, suscitant ainsi l'entrecroisement des stimuli sonores, graphiques et poétiques soumis à l'attention de l'interprète.

La fonction métalinguistique du mot

Dans son ouvrage *Le Métalangage*, Josette Rey-Debove écrit :

En effet, le langage a deux propriétés sémiotiques qui le distinguent des autres systèmes. D'abord, lui seul peut décrire les systèmes sémiotiques non langagiers ; il sert de métalangage aux systèmes logico-mathématiques qui sont le fondement des sciences exactes ; à tous les codes pratiques, et à tous les modes d'expression signifiants ; gestuelle, mimique, expression

17/ Cf. Michel Chion, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, coll. Les chemins de la musique, 1993, notamment le chapitre « Moyens et symboles descriptifs dans la musique », pp. 47-66.

18/ Nous nous référons à Arnold Schoenberg, *Die Verklärte Nacht*, op. 4, pour deux violons, deux altos et deux violoncelles, Berlin - Lichterfelde, Verlag Drelilien, sans date, et à celle préparée par Universal Edition, n° 14486, Vienne, 1943.

iconique, arts plastiques, musicaux, etc. Si ces modes d'expression ont leur propre notation, par exemple la musique, c'est le langage seul qui permet de l'explicitier ; et s'ils n'ont pas de notation, le langage en tente une description. Inversement, aucun de ces systèmes non langagiers ne peut décrire le langage, et il n'est pas utile d'apporter les preuves de cette évidence. (...) Le métalangage n'a pas pour seule fonction de parler de la langue à laquelle il appartient. Il a le pouvoir de parler de tous les signes de toutes les langues, naturelles ou artificielles, c'est-à-dire de tous les signes qui n'appartiennent pas à son propre code, et qui ne relèvent plus de la compétence linguistique des usagers¹⁹.

Compte tenu de leur caractère explicatif et, dans certains cas analytique, les textes insérés dans nombre de partitions contemporaines, issues des tendances de l'œuvre ouverte et de l'indétermination ou bien élaborées à partir des principes de notation personnalisés, acquièrent le statut de métalangage, dans l'exacte mesure où la fonction de l'expression verbale demeure essentiellement celle d'un « mode d'emploi », c'est-à-dire que sa raison d'être consiste à expliciter les modalités de lecture et de réalisation de la pièce, les principes de « mis en jeu » du processus musical, ce qui, en termes linguistiques, revient à décrire un système de signes par le biais d'un autre système linguistique, à savoir le langage verbal.

À première vue, la fonction métalinguistique du mot apparaît comme un phénomène propre à la pensée musicale du XX^{ème} siècle, et s'avère être tributaire de l'avènement de l'esthétique de l'œuvre ouverte et de l'éclatement du système de la notation conventionnelle. En réalité, si l'on accepte qu'un texte définissant la structure formelle d'une œuvre, l'agencement ou l'interversion de ses séquences constitutives relève du métalangage, puisqu'il explicite le sens de la lecture et contribue, par conséquent, à la compréhension définitive d'un message, on peut admettre qu'un certain nombre d'exemples, issus des pratiques musicales du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles, peuvent être considérés comme appartenant à cette fonction du mot dans la partition ou du moins en tant que manifestation qui l'anticipent. Par exemple, Frescobaldi note en tête de ses *Toccate* (1614), à l'attention de l'exécutant, qu'il est possible de combiner les diverses sections des pièces de telle manière qu'elles puissent être jouées indépendamment les unes des autres. Il ajoute que « l'exécutant peut s'arrêter où il veut ; il n'est pas forcé de les jouer toutes ». Encore plus significatif, l'avertissement de F. M. Veracini, inséré dans ses *Sonate accademiche* (1744), sous le titre *Intenzione dell'Autore*

19/ Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997, 2^{ème} édition (1^{ère} édition Le Robert, 1978), pp. 1, 4.

(Intentions de l'auteur), précise que « chacune de ces sonates comporte 4 ou 5 mouvements ; soyez assez avertis que c'est pour la richesse et l'ornement du recueil, et pour donner plus de joie aux amateurs. Mais 2 ou 3 mouvements de chaque sonate, choisis selon votre bon plaisir, suffiront à composer une sonate d'une juste dimension ». Pour sa part, Rameau observe dans ses *Pièces de clavecin* (1724) : « On peut se passer, absolument parlant, des doubles (variations) et des reprises d'un Rondeau que l'on trouvera trop difficile²⁰ ». De tels exemples témoignent indiscutablement de l'esprit dans lequel était interprétée la musique ancienne, la liberté dont jouissait l'interprète dans son approche de la partition, laquelle possédait davantage le caractère d'une proposition ou d'un projet, que celui d'un objet fixé une fois pour toute, destiné à immortaliser la pensée de son auteur.

La fonction notationnelle du mot

N'étant plus situé à la « périphérie » du discours musical, comme c'est notamment le cas des préfaces, des épigraphes, des modes d'emploi, etc., le mot peut se substituer aux signes et symboles notationnels et communiquer les principes du jeu musical, à travers un certain nombre de suggestions et de règles de comportement, destinées à stimuler l'imaginaire de l'interprète, de lui fournir quelques repères et principes de base, à partir desquels il pourrait construire et organiser son expression personnelle.

Dans une certaine mesure, les indications de caractère et de nuance, confiées habituellement à l'expression verbale, dans les pratiques musicales traditionnelles, présentent déjà une certaine ambiguïté, les paramètres sonores qu'elles fixent échappant à une détermination exacte, en raison notamment de l'appréciation subjective qu'elles nécessitent de la part de l'interprète. Vouloir fixer, dans tous ses détails, une composition musicale relève, sur le plan pratique, d'une illusion puisque, en dehors de la hauteur et du rythme (à condition qu'il soit fixé par des valeurs métronomiques), la notation conventionnelle ne peut prendre que partiellement en charge les composantes du phénomène sonore. Comme le note Hugo Cole, « aucune réalisation exacte des intentions d'un compositeur ne sera possible, tant que celui-ci ne soit capable d'indiquer l'intensité en décibels et le spectre harmonique de chaque son, ainsi que de préciser la salle de concert et la position qu'y occupe l'auditeur idéal²¹ ».

20/ Nous reprenons ces exemples de l'article « Interprétation », dans l'*Encyclopédie de la Musique*, op. cit., p.573.

21/ « *No exact realization of a composer's intentions will be possible til he can give the intensity in decibels and the overtone spectrum of each note, as well as specifying the concert hall and the position*

Toutefois, c'est surtout dans le théâtre instrumental (J. Cage et M. Kagel, notamment) que l'on peut trouver les véritables prémices de la fonction notationnelle du mot, lequel est chargé désormais de communiquer les propriétés à la fois qualitatives et quantitatives du phénomène sonore, d'engendrer, en quelque sorte, le geste musical.

Note d'éditeurs :

L'article provient d'une thèse de doctorat « Le Mots dans la partition au vingtième siècle » non publiée de Radosveta Kuzmanova-Bruzaud †, soutenue en décembre 2004 à la Sorbonne université (U.F.R. de Musique et Musicologie).

in it of the ideal listener ». Hugo Cole, « Some modern tendencies in notation », *Music and Letters*, vol. XXXIII, juillet, 1952, p.25.

L'ARTISTE ET LE MOT : UN ENJEU CONTINUUEL ENTRE THÉORIE ET SUBJECTIVITÉ

Claudia Schweitzer

Dans son *Traité du récitatif*, Grimarest explique :

Je trouve qu'il y a de deux sortes de Lectures : L'une qui fait connaître l'ordre d'un ouvrage, l'arrangement des pensées, & le choix des termes, & des expressions dont il est composé : L'autre qui fait sentir à l'Auditeur tous les mouvements répandus dans l'ouvrage. Celle-là satisfait l'esprit ; celle-ci touche le cœur. Ainsi les écrits, où il n'y a point d'action [...] se lisent simplement : mais il faut ajouter l'inflexion de la voix, pour prononcer des Contes, des Fables, des Satires, des Comédies, des Tragédies, qui étant lues sans leur donner de l'action par la voix[...]ne donnent point à l'Auditeur le plaisir d'en être touché¹.

De ce passage ressortent nettement trois idées : d'abord la distinction fondamentale établie par l'auteur entre les œuvres qu'on peut classer comme « factuelles » et un deuxième groupe contenant les textes litté-

raires ou « artistiques » ; puis on note l'importance des termes et des expressions précis utilisés ; et enfin la nécessité pour l'artiste qui travaille avec la parole parlée, qu'il soit acteur ou chanteur, de maîtriser une lecture apte à mettre en évidence les émotions contenues dans le texte et d'en apprendre la technique ou bien les règles. La manifestation des sentiments et même l'exagération possible jusqu'à un certain degré afin de souligner la force des mots importants, joue un grand rôle dans la rhétorique, dans la déclamation et le chant. En effet, la musique baroque s'oriente vers la déclamation et Grimarest souligne fortement ce rapport disant que « l'Acteur qui chante doit absolument suivre les règles de la Déclamation³ ».

Le problème est que « *L'Expression naît du sentiment* ». L'auteur précise :

je sçais qu'il est impossible de la donner à quelqu'un qui n'a pas un [sic!] amé sensible, délicate & prompte à s'échauffer ». Mais : « On peut cependant donner quelques règles générales pour y suppléer : ces règles tiennent à la prononciation, & à la prosodie : elles consistent à doubler & à préparer certaines syllabes, & à aspirer certaines voyelles⁴ ».

Cette citation n'est en effet qu'un des exemples possibles qui prouvent que les théoriciens et les praticiens du XVIII^e siècle, fortement impliqués dans le courant typique pour l'époque de rechercher les sources et les explications pour tous les phénomènes⁴, installent une collection de règles bien fixées de prononciation qui peut servir à renforcer la transmission du message. La formule utilisée par Grimarest, qu'il faut « ajouter l'inflexion de la voix », se voit en même temps élargie, spécifiée et variée par un ensemble d'observations et de conseils.

Mais comment est-ce qu'on peut discuter et argumenter à ce niveau-là qui dépend, comme on le lit souvent, notamment du « bon goût » (expression choisie in fine pour parler du « non-explicable » par la raison humaine) ? Pour les peu de faits sur lesquels on peut s'appuyer, on entre effectivement dans l'interaction de différents domaines, celui de la phonétique articulatoire, traitée à l'époque par les médecins (côté anatomique) et celui de défendu par les grammairiens (côté prononciation).

C'est grâce aux médecins qu'on dispose d'une description de plus en plus précise du fonctionnement de l'appareil phonatoire. Cette entreprise fait de grands progrès notamment avec les travaux de Denis Dardart vers le tournant du XVII^e siècle, un médecin fortement intéressé

3/ Lecuyer, *Principes de l'Art du chant*, Paris, 1760, p. 19.

4/ L'œuvre phare de ce courant est sans doute l'*Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert*.

par des phénomènes musicaux, et la découverte des cordes vocales par Antoine Ferrein, un demi-siècle plus tard.

Quant aux grammairiens de l'âge classique, leurs préoccupations se concentrent sur la description et la classification des sons. Le lien avec les médecins se trouve matérialisé par exemple dans la définition du « mot » par le grammairien Girard⁵ : pour lui, il s'agit d'« une voix prononcée⁶ ». Cette voix est l'air rendu sensible par la respiration et certains effets mécaniques dans le corps humain. On note bien qu'on parle ici de la matérialité du mot. Sa réalisation acoustique délivre non seulement son sens, mais aussi un élément sensible et audible sur lequel le locuteur peut influencer grâce au souffle. De plus, les voyelles se voient dotées d'un trait expressément musical. Ce sont elles qui procurent à la chaîne parlée sa sonorité et sa continuité. Ainsi, le rhétoricien Lamy⁷ définit les voyelles comme sons sur lesquels « on peut s'arrêter quelque temps à les faire sonner⁸ ». Sous cet angle, les termes « voix », « voyelle » et « son » peuvent fonctionner comme synonymes⁹. La consonne en revanche est nommée ainsi car elle con-sonne. Selon la définition courante, il est impossible de prononcer une consonne sans l'aide d'une voyelle qui la fait sonner, ne serait-ce qu'un e muet.

Par rapport à notre sujet, il est intéressant de noter que dans les traités de chant, on trouve souvent la remarque que, pour les problèmes concernant la prononciation, il fallait se référer aux grammairiens. On voit d'une part qu'à l'époque, on avait une forte conscience de l'importance de la science grammaticale pour l'art du chant, et d'autre part on comprend qu'il ne suffit pas que le lecteur d'aujourd'hui lise un ancien traité de chant, car celui du XVIII^e siècle était automatiquement censé disposer de connaissances supplémentaires prises de l'autre domaine. Il en va de même pour les œuvres de rhétorique ou les textes adressés aux acteurs.

Mais est-il possible d'établir des règles pour gérer l'émotion dont l'expression rend unique l'interprétation d'une œuvre orale ? Par la suite, on réfléchira sur les éléments de réponse donnés à cette question à l'âge classique. Après une brève présentation des sources utilisées, on verra d'abord les moyens techniques nommés par les auteurs, puis la correspondance entre la théorie et la pratique dont témoignent nos

5/ Gabriel Girard, *Les Vrais Principes de la langue françoise, ou La Parole réduite en méthode, conformément aux lois de l'usage*, Paris, 1747, p. 5.

6/ *Idem*.

7/ Bernard Lamy, *De l'Art de parler*, Édition, Paris, 1676, 123.

8/ *Idem*.

9/ Voir Sylvain Auroux, *La Sémiotique des Encyclopédistes*, Paris, 1979, p. 250-251.

sources et enfin le rôle du mot dans cet enjeu.

1. Textes sur l'art

Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, 1707. L'auteur, maître de langue et de déclamation, premier biographe de Molière, traite les différents niveaux de lecture et la réalisation orale d'un texte.

Jean Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris, 1755. Il était chanteur, donc un musicien professionnel.

Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756. Contrairement à Bérard, l'auteur était médecin. Ce fait est notamment enrichissant, car les deux textes sont presque identiques. Par rapport à Bérard, les chapitres sont regroupés, l'ensemble se présente dans un ordre plus systématique.

Lecuyer, *Principes de l'Art du chant*, Paris, 1760. Il s'agit d'un petit texte concentré sur des aspects pratiques.

Raparlier, *Principes de la musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation, l'articulation et la prosodie de la langue française*, Lille, 1772. Ce traité se présente moins comme une méthode conséquente que comme une collection de remarques sur différentes questions concernant le chant.

2. Grammaires

Nous nous concentrons ici sur les deux grammaires générales les plus connues. Ce type de texte est intéressant car, en principe, le but de décrire « toutes les langues » peut aussi inclure la langue qu'est la musique.

Beauzée, Nicolas, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, t. 1, Paris, 1767.

GGR : Arnauld, Antoine ; Lancelot, Claude, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, 1666.

1. Comment réaliser l'émotion inhérente au mot ?

Deux questions se posent a priori : comment peut-on arriver à réaliser l'expression des sentiments et à quels endroits se sert-on de ces techniques ? Revenant à la citation introductive de Grimarest, il semble, en effet, qu'on ait affaire à deux aspects :

a) Un aspect sémantique

Pour la GGR¹⁰, « parler, est expliquer ses pensées par des signes, que les hommes ont inventez à ce dessein », c'est-à-dire qu'on n'accède à la pensée d'autrui que par la parole prononcée. Pour autant, comme les pensées en tant que représentantes de l'imagination ou des idées de l'homme sont rarement « neutres » et sans émotion, on entre subtilement dans le domaine du sentiment.

Lecuyer¹¹ donne par conséquent non seulement des règles techniques pour l'expression de l'émotion, mais aussi quelques-unes qui suivent des critères sémantiques. Il explique par exemple qu'« il faut préparer les premières syllabes de tout substantif ou adjectif qui donne une qualité agréable ou de marque. Beauté, grandeur, fraîcheur, tendre, jeune, charmant ».

b) Un aspect technique réductible à la compréhension et à la maîtrise du fonctionnement organique.

On note d'un côté le travail sur l'aspiration (le souffle), et de l'autre ce que les auteurs de l'époque appellent le « dédoublement des consonnes » ou la bonne exécution des « sons à caractère ». C'est ce deuxième aspect auquel nous allons nous intéresser plus précisément dans ce qui suit. On lit à ce sujet chez Blanchet¹² :

Les personnes émues par quelque passion doublent, ou (ce qui est le même) préparent ou retiennent ordinairement les consonnes dans l'articulation, soit que le sentiment veuille se peindre, non-seulement, dans chaque mot & chaque syllabe, mais encore dans la plupart des lettres ; soit qu'il règne alors un certain trouble dans les organes, qui fait que les mouvements qui donnent les consonnes persèverent trop long-temps, seul & vrai moyen de les rendre deux fois :

Les deux aspects, la technique et la sémantique, sont en interaction constante. L'acteur travaille alors sur plusieurs niveaux. Il y a d'une part les critères objectifs comme la classe ou le sens des mots, et de l'autre il y a des règles pour une technique comme le dédoublement des consonnes, qui suit des observations d'un comportement naturel de l'homme ; ce dernier semblant largement justifier la technique proposée. Les deux aspects peuvent être regardés de manière séparée, et l'élève peut les apprendre. Mais à un niveau supérieur – niveau qui

10/ Antoine Arnauld ; Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, 1666 p. 5..

11/ Lecuyer, *Principes de l'Art du chant*, Paris, 1760, p. 18-22.

12/ Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756. 1756, p. 53.

demande certainement plus de « goût » ou de « don » que les deux premiers – il s’agit de mettre en relation les deux niveaux.

2. Correspondance entre théorie et pratique

Pour mieux comprendre l’enjeu, nous allons regarder plus en détail la technique du dédoublement propre aux chanteurs. Dans notre cheminement, nous nous concentrerons, par souci de concision, sur deux émotions opposées : la douceur ou tendresse et la jalousie.

La pratique

Comme l’explique Blanchet « le caractère des paroles doit décider le choix des sons dont il s’agit¹³ ». Grimarest¹⁴ nous donne les indications les plus générales. D’après lui, pour une émotion douce, il faut « une voix flateuse & tendre¹⁵ » : on parle alors du timbre, de la couleur de la voix.

Pour les auteurs de musique pourtant, il s’y ajoute l’art de « doubler les consonnes », déjà décrit dans la citation de Blanchet. L’auteur explique que l’art consiste à trouver le degré juste pour peindre les émotions à l’aide d’un jeu très subtil. En guise d’explication, Blanchet, comme d’ailleurs Bérard, ajoute une deuxième lettre au-dessus du texte pour visualiser l’endroit où l’élève doit se servir de ce dédoublement. Qui plus est, chez Blanchet, la taille de cette lettre correspond à l’intensité de la force et du temps de l’action.

Voici le texte d’un air tendre de Rameau, dans lequel selon Blanchet « il convient de retenir les lettres avec beaucoup de douceur¹⁶ ».

Le praticien Bérard¹⁷ donne des exemples appliqués aux notes. Il explique que pour cet air tendre, il est important « *dinsister* [sic!] sur les sons, de faire sortir l’air des poumons en petit volume, de reprendre bien de la douceur et de la clarté dans [la] prononciation, et de doubler mollement les lettres¹⁸ ».

13/ Jean Blanchet, *L’Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756, p. 211.

14/ Jean Léonor Le Gallois de, Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l’action publique, dans la declamation, et dans le chant*, Paris, 1707, p. 136.

15/ Il donne, au titre d’exemple, un passage de Pierre Corneille, *Le Cid*, vers 987-988. Le texte n’est pas cité correctement : c’est Chimène qui pose la première question.

16/ Opéra-ballet *Les Fêtes de l’Hymen* et de *l’Amour* de Jean-Philippe Rameau (1747).

17/ Jean-Antoine Bérard, *L’Art du chant*, Dessaint et Saillant, Paris, 1755, annexe, p. 15.

18/ Ballet héroïque *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont, 1723.

Passons à la jalousie. Cette émotion demande, selon Grimarest¹⁹, « une voix hardie ». En guise d’exemple, il cite un vers de Phèdre²⁰. Blanchet²¹ donne un exemple de la tragédie lyrique *Psiché* de Lully. Voici sa transcription de cet air « jaloux »²².

Bérard dit des sons « violents²³ » : « Il faut faire sortir avec une extrême rapidité l’air intérieur, prononcer d’une manière dure et obscure et doubler assés fortement les Lettres²⁴ ».

La théorie

Naturellement, les grammairiens ne parlent pas directement de cette technique artistique. S’ils évoquent la reduplication des consonnes, c’est dans le contexte de l’orthographe et de l’étymologie. Seule la lettre r a quelquefois droit à une remarque supplémentaire, comme ici chez Restaut.

Caractère (texte)	Position	auteur	lettres															
			b	ch	d	f	g	gn	j	k (c, q)	l	m, n	p	r	s (c, s)	t	v	
doux	initiale	Blanchet	1	3	2						1	3				5	1	
		Bérard				1				2		1	1		1		1	
	inférieure				1	1				1	3		1				1	
jaloux	initiale	Blanchet			2	4				5	3	1	1		14		2	
		Bérard								2		2			2		4	
	inférieure		2	1	2	1	1				3			12	1		1	1

Dans les Futurs ou les deux *rr* se prononcent fortement, comme dans j’acquerrai, je courrai, je mourrai, &c. on met ordinairement en prononçant, un *e* muet entre les deux *rr*, ce qui allonge le mot d’une syllabe, & on

19/ Jean Léonor Le Gallois de, Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l’action publique, dans la declamation, et dans le chant*, Paris, 1707, p. 147-148.

20/ Les vers 1231-1238 de *Phèdre* de Jean Racine.

21/ Jean Blanchet, *L’Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756, p. 60-61.

22/ Tragédie lyrique *Psiché* de Jean-Baptiste Lully (1687).

23/ Jean-Antoine Bérard, *L’Art du chant*, Dessaint et Saillant, Paris, 1755, annexe, p. 5..

24/ Tragédie en musique *Atis* de Jean-Baptiste Lully (1676).

prononce j'acquerrai, je courerai, je mourerai, &c, cette prononciation est très-vicieuse. Il faut prononcer les deux *rr* en un seul tems, en sorte que j'acquerrai ne fasse que trois syllabes, courrai & mourrai chacun deux²⁵.

Il s'agit évidemment de la technique que demandent les musiciens : on serre ensemble les deux *r*, ce qui entraîne un son plus long et plus sonore. Dans la perspective de la définition selon laquelle la consonne n'est sensible qu'en combinaison au moins d'un *e* muet, on peut toutefois se demander à juste titre de quelle manière ce dédoublement se fait en pratique pour chaque lettre, sans commettre la faute évoquée par Restaut. Regardons pour cela plus précisément quelles consonnes sont doublées chez Bérard et Blanchet.

Plusieurs observations sont à apporter ?

D'abord, il saute aux yeux que lorsque la passion est plus forte, on double plus souvent les consonnes. Ce constat n'est évidemment pas surprenant.

Ensuite, on remarque que la relation pour les positions initiales et intérieures est différente. Plus la passion est violente, plus le dédoublement concerne aussi les lettres à l'intérieur des mots.

La dernière observation concerne le type des consonnes doublées. On constate que Blanchet se sert des lettres nasales, des consonnes plosives, sifflantes et occlusives, et là, exclusivement des sons forts. On peut imaginer qu'il craint de dénaturer un son faible (comme *d*) en le transformant en un son fort (*t*). Le praticien Bérard montre tout au contraire que les chanteurs se servaient de toute sorte de lettres. On imagine la finesse et le jeu nuancé pour ne pas tomber dans le piège de devenir artificiel.

Vérification de la théorie dans la pratique

À ce stade, on doit se redemander comment le renforcement se pratique. S'il est possible de prolonger le son des lettres sifflantes, des nasales ou bien des liquides (au moins en tant que lettre jointe à une autre), de quelle manière cela se pratique pour les lettres plosives ? Le commentaire de Beauzée sur ce point semble complètement exclure un dédoublement du son, car il naît

[...] d'une interception totale de l'air sonore ; de manière que, si la partie organique qui est mise en mouvement restoit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il ne pourroit s'échapper aucune partie de l'air sonore &

25/ Pierre Restaut, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, 1730, p. 316.

l'on ne pourroit rien faire entendre de distinct²⁶.

Le regard attentif montre qu'en vérité plusieurs aspects sont concernés.

- *Une technique pour commencer les mots*

On peut imaginer qu'au début du mot, il ne s'agit pas réellement d'un effet de sonorisation, mais tout au contraire d'un renforcement de « l'obstacle formé par le mouvement de la partie organique », comme l'exprime Beauzée²⁷, c'est-à-dire au moment de la « naissance du son ». Blanchet semble le suggérer par l'idée de préparer ou de retenir l'articulation (supra). Pourtant, cela n'est possible que jusqu'à un certain degré mis à part la question d'une prononciation naturelle si on ne veut pas troubler le flux de la voix chantée, les mots et finalement le sens du texte. De quelle manière alors expliquer ce mécanisme à l'intérieur d'un mot où l'effet d'une prononciation exagérée peut paraître encore plus étrange et où même la compréhension peut être sensiblement dérangée ?

- *Préparation d'une nouvelle syllabe à l'intérieur d'un mot*

On note dans un premier temps que les consonnes muettes (colorées dans le tableau) ne figurent qu'à une seule condition, à savoir, exclusivement en combinaison avec soit une liquide, soit une nasale. On repère troubles, ardeur, sangaride, barbare et printemps. Le même mécanisme s'observe chez Raparlier. La lettre sonore met alors, pour ainsi dire, « en scène » la consonne sourde (*b – bl*).

- *La bonne exécution des agréments*

Chez Bérard, la lettre marquée à l'intérieur du mot correspond chaque fois au début de la nouvelle syllabe. Elle est en outre mise en évidence par un signe qui indique un ou deux agréments. Si la consonne précédente peut aider à lier les deux sons, la nouvelle syllabe doit commencer de manière nette pour bien exécuter l'agrément demandé. Cette observation est d'ailleurs également applicable aux autres consonnes. Plus la première note de l'agrément doit être traitée avec subtilité, plus il est nécessaire de soigner la consonne par laquelle

26/ Nicolas Beauzée, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, t. 1, Paris, 1767, p. 52.

27/ Nicolas Beauzée, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, t. 1, Paris, 1767, p. 54.

on commence la syllabe.

Il semble alors qu'il ne s'agit pas toujours de renforcer voire d'exagérer la prononciation pour souligner l'expression, mais aussi d'une technique qui sert à bien exécuter les agréments (ornements).²⁸ Grâce aux agréments, déjà contenus dans la composition, le chanteur dispose d'un moyen d'une finesse extrême. À côté de l'appui sur certaines lettres, l'utilisation habile des agréments et de toutes les possibilités expressives qu'ils lui offrent²⁹ enrichit encore la palette de possibilités dont dispose le chanteur pour varier subjectivement le sens d'un mot par différentes couleurs. C'est à lui d'analyser le texte, de juger sur les idées et l'émotion à transmettre OU d'apprécier les idées et l'émotion qu'il souhaite transmettre.

3. Le mot

Passons des lettres aux mots qu'elles composent, et à la phrase dans laquelle ces derniers sont intégrés. L'attention étant portée sur les lettres, le chanteur est mis en état de « rendre sensibles, & [d']animer les paroles par l'Articulation³⁰ » La bonne articulation dans la conversation et la prononciation des mots dans un contexte artistique suivent les mêmes règles dans le sens qu'elles doivent toujours être naturelles. Toutefois, elles se distinguent en ce que la première ne sert qu'à rendre compréhensible le contenu du message (qu'il soit rationnel ou passionné), et que la seconde suit l'objectif d'influer émotionnellement sur l'auditeur.

Si au niveau des lettres, il s'agit de réfléchir sur « leur mesure & leur caractère particulier d'expression » pour « charmer l'oreille, & peindre à l'esprit par des sons harmonieusement & pittoresquement modifiés³¹ », au niveau des mots, l'intelligence, l'expérience et le bon goût du chanteur doivent intervenir. Le mot devient l'objet d'un jeu varié et multiple. Isolé, il peut, par le renforcement de différentes lettres, revêtir plusieurs émotions. Ainsi, les exemples fournis par Lecuyer, *beauté*, *grandeur*, *fraîcheur*, *tendre*, *jeune* et *charmant* peuvent, dans la connaissance des règles théoriques, facilement être prononcés de sorte qu'ils peignent

28/ En fin de compte, les auteurs, mettant les deux phénomènes sur le même plan, se trompent car ils utilisent la même technique dans des buts techniques différents. Ce fait nous montre que l'influence que peut prendre l'acteur sur la transmission du son ou de l'émotion inhérente au mot va plus loin qu'on ne le pense selon la description de Blanchet.

29/ À la prononciation s'ajoutent évidemment des paramètres comme la vitesse et la longueur des agréments.

30/ Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756, p. 63.

31/ *Idem.*, p. 64..

aux oreilles ce sens primaire indiqué par eux. Il suffit de doubler par exemple les consonnes nasales comme le m de charmant ou les sonores comme le b de beauté pour souligner le caractère souhaité.

Mais que se passe-t-il quand, au contraire, le chanteur se concentre, comme souvent expliqué, exclusivement sur les premières consonnes des mots, et qu'il ne respecte pas l'enjeu sémantique ? On entre alors subtilement dans le domaine de la caricature, voire de l'ironie. Tendre avec une occlusive (t) fortement appuyée, fraîcheur avec une constrictive (f) qui est encore renforcée par la liquide, changent alors leur signification primaire avec un sens secondaire, rendu sensible par l'articulation savante des consonnes. Le génie et l'exagération, souvent ridicule, ne sont pas loin l'un de l'autre. Le jugement sûr et la bonne mesure sont d'une importance primordiale.

Il reste par conséquent à retenir qu'avant chaque essai d'interprétation artistique, l'étude intense du texte est indispensable. Elle est la base sur laquelle le « bon goût » de l'artiste doit intervenir. Finalement, la théorie qui sert à donner des règles à la subjectivité lors de la réalisation d'un chant ne fait que confirmer l'importance accrue que les Français accordent, contrairement aux Italiens, au texte chanté, à sa compréhension et à son pouvoir sonore comme sémantique.

Conclusion

La recherche a montré, qu'au XVIII^e siècle, un règlement fixe et clair guidait le chanteur (comme l'acteur) dans la réalisation des textes à interpréter. Les règles et conseils l'aidaient à influencer sur des détails extrêmement fins qui renforcent toutefois le sens du mot dans son contexte précis par leur couleur sonore.

Cependant, comme l'analyse primaire du texte ainsi que le degré choisi de la réalisation des moyens utilisés dépendent toujours du goût, de la sensibilité et de la personnalité de l'exécutant, toutes les règles restent un outil plus ou moins sûr. On se rappelle l'explication de Lecuyer citée au début de notre réflexion, selon laquelle la véritable expression du sentiment n'est possible que pour une âme émue elle-même. Blanchet³², à la fin de ses remarques sur le dédoublement des consonnes adapté aux différentes passions, conclut également qu'« il y a bien des nuances & des différences à remarquer. Je me dispenserai de distinguer les unes & de déterminer les autres. Je me reposerai de ce soin sur la sagacité & le goût de mon Lecteur ».

Les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, dans leur effort d'expliquer les phénomènes du monde, arrivent alors, à l'aide des re-

32/ Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, 1756, p. 63.

cherches menées par les grammairiens, à décrire un phénomène naturel que les acteurs ont développé selon des observations du comportement humain naturel et spontané dans certaines situations. Ils doivent cependant se contenter de la notion du « bon goût » pour, d'une part, régler le dosage qui se déroule dans un cadre extrêmement fin et, de l'autre, pour avertir le lecteur des résultats qui découlent d'une mauvaise adaptation, d'un manque de réflexion à la base de l'analyse du texte, voire d'une méconnaissance des règles.

Car, autant le dédoublement habile des lettres peut ajouter au génie d'une interprétation, autant le mot, une fois prononcé à contre-voix ou à non-sens, peut commencer à mener une vie isolée. Il peut déclencher différents sentiments, enchaînements d'idées et conceptions jusqu'à sortir complètement du cadre sémantique envisagé par l'auteur. On doit alors revenir à la définition de la parole effectuée par les auteurs de la *GGR* qui met en relation la signification d'un mot, inventée et institutionnalisée par les hommes, et la faculté de l'homme de juger de cette signification.

Si le glissement vers la caricature, au carrefour de l'écrit et de l'oral, impose ses propres stratégies stylistiques pour la réalisation orale, les moyens techniques en sont les mêmes que ceux qui servent à l'expression sincère des sentiments honnêtes. Leur contrôle rationnel reste un devoir d'exploitation souvent riche, parfois crucial pour le chanteur.

LA VOIX AU-DELÀ DES MOTS DE L'EXTRA-VOCALITÉ DANS LE GENRE BLACK METAL

Camille Béra

Depuis le fameux « *Yeah!!* » de Little Richard, ou les prémices du Hard Rock annoncées par les Beatles et le hurlement de John Lennon dans *Revolution*¹, ou encore la naissance du Heavy Metal avec Led Zeppelin et Black Sabbath², l'usage de la voix - ce « méta-cri caractérisé par ses décibels et ses distorsions » pouvant « être envisagé comme un désir de pouvoir³ » - s'est beaucoup diversifié dans les sous-genres Metal, atteignant des antipodes, notamment entre le *growl* typique du Death Metal, et la voix criée, rauque et aiguë du Black Metal, considérée

1/ Laurent Pottier, « Les Cris du rock », *Dire/Chanter : Passages*, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2014, p. 195.

2/ Fab Hard-Rock, *Heavy Metal, Metal : Histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Séteun, 2003, p. 9.

3/ Nicolas Darbon, *Les Musiques du chaos*, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », Paris, L'Harmattan, 2006, p. 40.

comme l'une des caractéristiques primordiales de distinction du genre.

Né à Oslo à la fin des années 1980 sous l'impulsion d'un groupe de jeunes musiciens, *the Inner Black Circle*, le Black Metal est considéré comme l'un des quatre sous-genres du Metal extrême⁴. Il se distingue par des modes de jeux caractéristiques tels que le *Tremolo Picking*⁵ à la guitare, le *Blast Beat*⁶ à la batterie, ainsi qu'une production sonore volontairement « sale », le rendant aisément identifiable et lui conférant une sonorité sombre, agressive et énergique. Les paroles, lorsqu'elles sont intelligibles ou accessibles via un livret, sont centrées sur des thèmes récurrents tels que la mort, la guerre, l'occulte, le paganisme... Le texte est « le substrat de l'énergie qui sourdra d'un groupe⁷ ». Voici selon nous l'un des premiers paradoxes du Black Metal : « Le Mot », bien que souvent inintelligible, car dit dans une langue étrangère ou durement lancé par la voix criée, est cependant bien au centre des préoccupations esthétiques.

Si se manifestent çà et là de nombreux effets extra-vocaux dans le Black Metal, allant de la parole, au rire, au chuchotement, en passant par toute une pléthore de bruits, c'est avant tout au cri que nous avons choisi de nous intéresser. En effet, « le BM traite la voix à 90% gutturale, gutture - cassure - torture expectoratives⁸ ». Chaque groupe/vocaliste ayant développé (ou non) un style ou une technique particuliers, de nombreux types de cris peuvent être identifiés. Afin de mieux comprendre les différents enjeux et procédés et l'esthétique du cri dans le genre Black Metal, nous avons choisi de suivre le parcours de réflexion de Pierre Albert Castanet dans son article *De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri*⁹, en considérant ce dernier tout d'abord en tant que matériau acoustique basique, matériau nourri de figuralismes, puis pour terminer en tant que matériau soumis à la pression cathartique.

4/ Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal : music and culture on the edge*, Berg, Oxford ; New York, 2007, p. 4.

5/ Technique consistant à répéter une seule note le plus rapidement possible en utilisant l'aller-retour du médiator sur la corde.

6/ Technique consistant à créer un continuum percussif en frappant la grosse caisse quatre fois par temps en plus de la caisse claire et des cymbales que l'on laisse volontairement résonner.

7/ Frédérick Martin, *Eunolie légendes du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003, R/2009 revue et augmentée, p. 55.

8/ *Ibid.*, p. 54.

9/ Pierre-Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : Passages*, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2014.

1. Le cri Black Metal en tant que matériau acoustique basique

Pour plus de clarté, précisons tout d'abord qu'« extra-vocalité » signifiera ici « extra-bel canto », autrement dit, l'opposition entre « voix claire » et « voix » doit être bien marquée : le premier terme signifiant voix chantée au sens traditionnel du terme. Nous choisissons donc par souci de simplicité, et pour éviter toute confusion, d'employer en français le terme « vocaliste » au détriment du terme « chanteur ». « Vocaliste » vient de l'anglais *vocals* (c'est ainsi que sont créditées les voix dans les livrets d'albums, *backing vocals* signifiant « les chœurs ») incluant les voix chantées, criées, parlées... ce terme particulier rappelle également le caractère singulier de la voix au sein du groupe de Black Metal, elle est un instrument à part entière à l'inverse du « chanteur » de musique Pop. Le terme même indique la différence cruciale qui existe entre les deux. Comme l'écrit Frédérick Martin :

Les rapports voix-instruments ne correspondent pas aux habitudes de la musique populaire, les interventions des chanteurs surgissent au débotté, sans créer de couplets (et encore moins de refrain), sur tel riff, une poignée de mots vient percuter pour disparaître et resurgir quasi sous la même forme et sur un riff différent¹⁰.

Il est délicat de définir précisément un type vocal précurseur, les premiers groupes représentatifs du Black Metal ayant vu le jour à seulement quelques mois d'intervalle. Le cri aigu et rauque demeure cependant une prérogative, une technique (qui aux débuts n'en est pas vraiment une) que tout bon vocaliste se doit de maîtriser. Les groupes Mayhem, Darkthrone, Immortal et Burzum sont aujourd'hui des « stars » et références pour tous les musiciens de cette scène *underground*. La voix la plus primaire et la plus déchirée du Black Metal est probablement celle de Varg Vikernes, unique membre du groupe Burzum. Sur le titre « *War*¹¹ » l'un des premiers titres du *one man band*, la voix est si éraillée et le texte si peu articulé qu'il est incompréhensible, à l'exception peut-être du mot *war* scandé à plusieurs reprises. Cette voix est représentative de ce que les jeunes musiciens souhaitaient obtenir à leurs débuts, elle peut donc être considérée comme un matériau acoustique basique.

Certains vocalistes adoptent un flux vocal beaucoup plus scandé, les

10/ Frédérick Martin, *Eunolie légendes du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003, R/2009 revue et augmentée, p. 54-55.

11/ Burzum, *Burzum*, Deathlike Silence Productions, 1992.

paroles sont prononcées suivant un débit plus lent et davantage articulées, c'est par exemple le cas de Sigurd Wongraven du groupe Satyricon. Dans le titre « *Mother North* » extrait de l'album *Nemesis Divina*¹², les deux premières phrases sont essentiellement composées de mots monosyllabiques à l'exception dans les deux cas du premier mot « mother » et des derniers mots « burning » et « bleeding ». L'emphase est particulièrement mise sur les mots prononcés en début de mesure qui, d'un point de vue sémantique, sont les plus essentiels du texte.



Figure n°1 : « *Mother North* », *Nemesis Divina*, Satyricon (1996).

De plus, la voix et son message se dégagent d'autant plus facilement de l'amas sonore – composé d'un riff en *tremolo picking* ultra rapide à la guitare, ainsi que du *blast beat* de la batterie – qu'un chœur synthétique joué au clavier chante une nouvelle note à chaque début de mesure soit tous les trois temps, renforçant encore l'impact de celle du vocaliste.

De plus rares vocalistes utilisent le cri typiquement Black Metal et *growl* Death Metal. Roman Saenko, du groupe ukrainien Hate Forest (fondé en 1995), emploie le *growl* sur les passages lents, leur donnant ainsi une certaine pesanteur, et le cri (aigu) lors des passages plus rapides (incluant *blast beat* et *tremolo picking*) affirmant ainsi l'énergie qui s'en dégage comme illustrée par le titre « *With Iron and Fire*¹³ », extrait de l'album *Battlefields*. Ici aussi, la prosodie est calquée sur chaque changement de mesure. Quel que soit le type de voix employée, les mots échappent encore à l'auditeur, et n'ont jamais été livrés par le groupe. Seuls les titres des albums et des morceaux guident l'écoute.

Outre les interventions vocales visant à transmettre un texte, qu'il soit intelligible ou non, le vocaliste Black Metal va parfois « au-delà des mots » c'est-à-dire « au-delà du narratif, prescriptif et descriptif¹⁴ », lançant de simples cris, généralement introductifs, en interlude, ou en guise de conclusion sonore.

12/ Satyricon, *Nemesis Divina*, Moonfog Productions, 1996.

13/ Hate Forest, *Battlefields*, Slavonic Metal, 2003.

14/ Danièle Cohen Levinas, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006, p. 19.

2. Le cri Black Metal en tant que matériau nourri de figuralismes

Il n'est pas rare que la voix soit moins distincte chez certains groupes, se fondant dans la musique, passant d'un plan supérieur à un rôle plus instrumental que vocal, comme en retrait : les cris (et les mots qu'ils lancent) se mêlent de manière floue, formant avec les guitares et le frémissement des cymbales (omniprésent dans le *blast beat*) un bloc sonore complexe et inextricable où saturation et distorsion sont les maîtres mots. Ce son « sale » et extrêmement saturé est plus particulièrement associé au sous-genre *Depressive Black Metal*, ou à des tentatives expérimentales, c'est le cas chez le groupe Velvet Cacoon, par exemple dans le morceau « *Genevieve*¹⁵ », la voix n'est que très légèrement perceptible, tantôt râles légers, tantôt murmures et soupirs. Du magma sonore s'échappent principalement les coups de grosse caisse, les cymbales, quelques arpèges de guitares saturées semblant tourner dans les passages plus lents. La voix vient occasionnellement ponctuer le discours musical minimaliste, arrachant l'auditeur à la torpeur musicale instaurée par le son, toujours « sale ».

Le vocaliste Russell Menzies, unique membre du groupe australien Striborg, se considère « comme un médium, un porteur des sons qui l'entourent », selon lui :

Les instruments imitent les éléments, et l'essence de la nature. La guitare serait la brume, le gel, la neige ; la batterie serait la terre, les arbres et les rochers ; les cris [*the vocals*] sont comme les voix [*voices*] de la forêt¹⁶.

Le cri prend alors une dimension plus complexe ici, au-delà des mots, il se fait le porteur des voix de la nature. Striborg s'inscrit dans un courant tantôt appelé *Atmospheric Black Metal*, tantôt *Ambient Black Metal*, où les artistes cherchent davantage à transmettre musicalement une impression, une atmosphère, qu'un quelconque message. Ces descriptions auditives sont très souvent liées à la nature, imaginaire ou réelle (Menzies s'applique aussi bien à dépeindre les paysages de la Tasmanie, pays où il réside, dans le titre « *Eternal Blackness Surrounds the Bushland* » (2004) que l'atmosphère de l'hiver fantastique et fantasmé dans l'album *Black Desolate Winter/Depressive Hibernation* (2005).

Le figuralisme dans le Black Metal est en effet surtout utilisé pour

15/ Velvet Cacoon, *Genevieve*, Full Moon productions, 2004.

16/ Noisy / Vice, *One Man Metal*, documentaire en trois parties, <http://noisy.vice.com/noisy-specials/one-man-metal-part-one>, 2012.

inscrire le groupe dans un sous-genre véhiculant une idée ou un concept particulier comme c'est le cas pour Striborg. La terminologie des sous-genres du Black Metal est un exercice périlleux, chaque groupe, ou presque, tentant de créer sa propre étiquette, c'est alors en partie le rôle du vocaliste de présenter, grâce à ses interventions, l'idée générale qui se dégage de la musique. Dans plusieurs titres de Satyricon, groupe ayant dès ses débuts montré une certaine inclination pour l'imaginaire satanique mais surtout voulant toujours se représenter en tant qu'antichrétiens, beaucoup de passages vocaux prennent un caractère épique ou belliqueux. C'est le cas pour le titre « *Hvite Kristes Dod*¹⁷ », commençant par la voix rugie, sans aucun accompagnement sonore, disant en norvégien « *Kampen mot Gud og Hvite Krist er igang* » (la Guerre contre Dieu et le Christ est en marche). Cet *incipit* menaçant

Fig 2 : « Δαίμονων βρωσις », AEALO, Rotting Christ (2010).

17/ Satyricon, *The Shadowthrone*, Moonfog Productions, 1994.

est immédiatement suivi par l'entrée des instruments jouant un *riff* ternaire visant à plonger l'auditeur dans l'univers imaginaire épique et guerrier de la croisade contre le Christianisme.

Il arrive également que certains vocalistes utilisent la voix chantée, créant alors une importante rupture dans les morceaux, souvent « pour lui assigner une emphase menaçante, annoncer quelque événement malheureux¹⁸ » ou encore pour leur donner un caractère plus épique ou folklorique. Dans le titre « *Δαίμονων βρωσις*¹⁹ » du groupe grec Rotting Christ, l'introduction fait entendre un chœur de voix féminines chantées, ainsi que la voix du vocaliste, récitant très lentement le texte en grec, l'ensemble soutenu par une pédale de La au clavier. Les voix chantées ont ici l'effet contraire à ce que l'on pourrait attendre d'elles : elles créent une atmosphère tendue et pesante qui se résout avec l'entrée des guitares jouant le *riff* principal, et la voix du vocaliste cette fois-ci criée, intervenant sur le premier et troisième temps de chaque mesure.

3. Le cri Black Metal en tant que matériau soumis à la pression cathartique

La voix criée dans le Black Metal est aussi employée de manière cathartique, au-delà du figuralisme et du texte, elle transmet la douleur et la volonté de s'en détacher ou de la sublimer. Le vocaliste Niklas Kvarforth du groupe suédois Shining compose essentiellement sa musique autour des thèmes de la dépression et du suicide. Certains albums du groupe sont de plus ou moins habiles dans la théâtralisation de la dépression et du suicide. La voix criée véhicule davantage l'impression d'une plainte que les voix plus traditionnelles du Black Metal, visant plutôt à instaurer un climat d'agressivité ou effrayant. Kvarforth vomit, pleure, gémit, murmure et hurle une douleur troublante dont l'authenticité ne laisse que peu de doutes. C'est par exemple le cas à la fin du morceau « *Stonelands*²⁰ » extrait de l'album *Within Deep Dark Chambers*. Le long cri terminal est suivi de quelques sanglots étranglés et d'un soupir final sur les arpèges d'une guitare sans distorsion, comme un relâchement de la tension accumulée durant les huit minutes précédentes.

Autres exemples de cris cathartiques, ceux des vocalistes Neige et

18/ Frédéric Martin, *Eunolie légendes du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003, R/2009 revue et augmentée, p. 54.

19/ Rotting-Christ, *AEALO*, Season of Mist Productions, 2010.

20/ Shining, *Within Deep Dark Chambers*, Selbstmorb Services, 2000.

Famine, sur le titre « *Deuil Angoisseus*²¹ » du groupe français Peste Noire, extrait de l'album *Panegyrique de la dégénérescence*. Inspirées par le poème de Christine de Pisan (XIV^{ème} siècle), les paroles sont ici celles du madrigal de Gilles de Binchois (XV^{ème} siècle). Le titre commence dans une atmosphère pesante, quelques notes sont jouées à la guitare (avec distorsion), donnant une impression d'improvisation, puis le morceau démarre sur un cri perçant en même temps que les instruments. Une mélodie raffinée, mélancolique et très mélismatique est jouée à la guitare sans distorsion, sur une base rythmique amplifiée (guitare, basse, batterie).

« *Deuil angoisseus* »

[Neige] « Deuil angoisseus Rage Démesurée
Grief désespoir, plein de forsenement

Langours sans fin et vie malheureé
Pleine de pleure, d'angoisse et de tourment

[Ensemble] **Coeur douloureux**, [Neige] qui vit [Famine]obscurément
Tenebreux corp [Neige] sur le point de partir

[Famine] Ai, sans soucier, continuellement
[Ensemble] **Et si je ne puis guérir, ni mourrir.**

[Famine] Langours sans fin et vie malheureé
Pleine de pleure, d'angoisse et de tourment.»

Les voix des deux vocalistes sont très différentes, complémentaires ici, de plus elles se rejoignent parfois afin de mettre l'accent sur certains mots clefs du texte renforçant son sens. Les couplets ne sont pas divisés de manière égale. La voix de Neige est très aiguë, poussée jusqu'aux limites de la rupture, celle de Famine beaucoup plus rauque et agressive. Bien que seuls quelques mots soient intelligibles, les sensations d'angoisse et de peur sont bien représentées par la voix de Neige, tandis que Famine incarnerait plutôt la colère, voire la rage. Ce texte reflétant la douleur et le désespoir est alors transcendé par les voix, les sons qu'elles émettent ayant dépassé la portée émotionnelle du texte s'il avait été simplement chanté. Une emphase particulière est appliquée aux mots en gras dans le texte, criés par les deux vocalistes.

A la lumière des exemples abordés au fil de cette réflexion, nous

constatons qu'à l'image du cri dans la musique savante, la voix d'un genre de musique populaire peu également répondre à des codes stricts et précis. La voix Black Metal peut en effet être considérée comme un matériau acoustique basique, tout en étant nourrie de figuralismes et soumise à la pression cathartique, aucun de ces qualificatifs ne s'excluant. Au-delà des idées qu'elle véhicule grâce aux paroles, aux mots, la voix Black Metal se distingue car elle est également vectrice d'intentions et d'idées, dans les cas où aucun mot n'est prononcé, laissant au cri seul le rôle de transmettre les impressions, les sensations et les thèmes propres à ce genre musical. Les mots et leur sens deviennent alors des accessoires, dont on peut se passer, la voix les transcendant, existant au-delà des mots.

21/ Peste Noire, *La Sanie des siècles : Panegyrique de la dégénérescence*, De Profundis Editions, 2006.

II. LE MOT DANS SON ÉVANESCENCE ET SA DISPARITION

MUSIQUE DU MOT, MÉMOIRE DU SON ET OUBLI DU SENS

Frank Pecquet

1. Résumé

Le grognement (*mutus*) dont il est question ici est celui, silencieux, de la mémoire, la mémoire du sens et sa perte progressive selon les aléas de la vie. Sa mouvance sémantique aux différents contextes de sa représentation, sa forme, ce qu'il évoque, produit, convoque, détruit, provoque, construit, invoque, communique. Le mot a au moins deux sens, celui du son émis et l'image du concept qu'il définit. En musique, le mot chanté, clamé, récité, énoncé, murmuré, insinué est le moyen musical de sa déclamation, son troisième sens. Sans nécessairement considérer que le sens exprimé soit « linéarisé », confiné dans cette phase articulée du complexe phonétique et linguistique, le mot est tout d'abord l'image de ce qu'il représente, silence, bruit, son, objet, sujet, idée, concept, mouvement, pensée. Et il l'est toujours en l'absence de

toute réalité physique, puisqu'il n'est que le signe de la chose, l'indication de la présence ou le contraire, le témoin indicé du sens, à la fois sonore et muet. L'objet de ce texte est de montrer comment, à travers une poésie produite et mise en musique, plus le mot se délite à travers son articulation déclinante, lissée, jusqu'à sa prononciation impossible, jusqu'à redevenir ce bruit originel, par atrophie des muscles de la parole, plus il perd son sens, moins il sonne en référence à ce dernier.

2. Modèle médical

A rebours d'*Iteration* qui illustre la répétition de motifs identiques dans le continuum sonore, et que je nomme inconsciemment *Obliteration*, le suffixe *ob(l)* qui, littéralement, signifie plutôt renversement qu'inversion, et représente la mort programmée de la répétition à travers la perte progressive de la mémoire par éradication, j'écris un poème en hommage à ma mère atteinte de la maladie d'Alzheimer dès l'âge précoce de cinquante ans. Y-a-t-il seulement dans le texte des mots suffisamment puissants pour évoquer ce drame ? « Oblitérer » signifie effacer (de la mémoire) par usure progressive, soit effacement, progrès de l'usure de la mémoire. Le processus itératif d'*obliteration* est l'entretien constant de

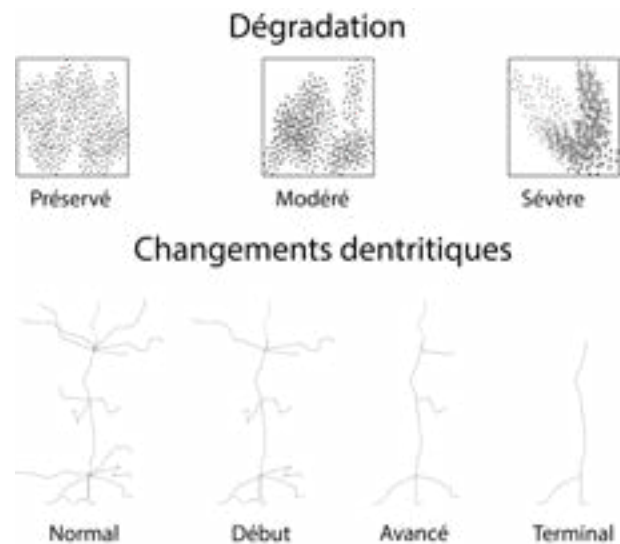


Figure n°1 :
Schéma du métabolisme des cellules du cortex cérébral dans la maladie d'Alzheimer

séquences verbales, avec, à chaque retour, des modifications graduelles de la récitation, et par conséquent du sens des mots. Le mot, comme schème mnémotique (sème), engendre toujours du sens ; seulement un même mot prononcé autrement n'engendre pas forcément le même sens. L'effacement propre du terme « obliteration » manifeste cette perte du sens, représenté et signifié, ce déficit mnémotique, et le retour progressif du silence qui le remplace. La musique, moyen émotionnel pour remémorer le son, mais également moyen naturel pour sublimer le sens (du mot), traduit la progressive transformation de l'appareil linguistique aux différentes phases de la maladie¹. Cette dernière est alors le modèle musical amenant la forme générale de la partition. Conçue en trois parties, *Obliteration* est une pure allégorie de ce traumatisme. Les différentes phases cliniques de son évolution sont étudiées et analysées en vue d'une application formelle, chaque partie correspond ainsi à une phase de la maladie. La relation du modèle médical à sa translittération musicale décrit la fluctuation du sens et celle du choix des mots à l'épreuve de la mémoire défaillante.

3. Trouble de la mémoire, indétermination des mots, errements sémantiques

Comme indiqué dans le schéma ci-dessus, trois états de changement des cellules sont identifiables : début, avancé et terminal. A l'état normal la cellule se présente comme un arbre avec des branches. Dès le premier stade de la maladie, des branches disparaissent, elles se raréfient et se rétrécissent au stade avancé, jusqu'au stade final où ne subsiste plus qu'un tronc sans ramification. Le schéma de dégradation montre la répartition des neurones dans le cortex, disséminés lorsque préservé et polarisés au niveau sévère. Outre l'implacable révélation du schéma, il faut comprendre que chaque étape, en réalité, correspond à d'irréversibles dommages de la mémoire, liés aux lésions microscopiques des neurones, progressant vers la dégénérescence cérébrale durant environ dix années, et que, par conséquent le sujet se voit dépérir aux différentes phases de la maladie. Bien que simple en apparence, l'incurie de la maladie ponctuant d'inexorables palliatifs, ci-dessus montrés en trois étapes, le modèle médical est complexe, précisément à cause de la mémoire et de ses diverses déclinaisons et

1/ J'ai visité l'ADRC en 1987 - *Alzheimer's Disease Research Center* (1984) - de l'Université de Californie, San Diego, et ce que j'ai lu a inspiré le design formel de la pièce. Sur l'avancée des recherches sur la maladie des informations sont accessibles sur internet <http://adrc.ucsd.edu/>

modes d'affectation. Tout d'abord les lésions du néocortex semblent causer plusieurs défaillances de la mémoire : trouble de la mémoire à court terme, trouble de la mémoire sémantique et incapacité à se renouveler, trouble de compréhension lié à l'impossibilité de récupérer certaines informations, incapacité d'acquiescer et de retenir les événements sur le long terme. Cette perte graduelle de la mémoire entrave toute activité, conduisant à la désorientation, au manque d'initiative et à la perte de la spontanéité. Mais plus encore, le sujet ne trouve plus ses mots, peut-être parce qu'ils n'ont déjà plus de sens. Il est frappé d'apraxie ; la compréhension, la lecture, l'écriture et le calcul sont défectueux. Conscient, un état variable selon les étapes, le sujet est soudain irritable, sa parole est limitée à de brèves énonciations paraphrastiques et stéréotypées, son statut est végétatif, il est en voie de décérébration. Le pattern de cette altération physiologique correspond à la profonde déficience des fonctions cognitives supérieures dans la démence, avec une épargne relative des fonctions motrices et sensorielles.

4. La mémoire dans *Obliteration*

Pour étayer cette allégorie et mettre en scène une certaine détresse issue des états semi-conscients qui rythment la maladie, il faut montrer que le sujet communique dans l'impasse. Si l'articulation est courante, exprimée dans une syntaxe relativement préservée, elle ne raconte rien, amnésique et sans ressource. Le système exécutif central défectueux occulte la communication qui devient hostile et imprévisible sous l'effet de la paranoïa, des états d'humeur désordonnés, puis d'une détérioration cognitive entraînant la perte du contrôle du corps, jusqu'à aboutir à sa totale dépendance.

Il est concevable de représenter la démence formellement en reprenant le modèle médical, les expressions physiques, le regard sans objet, la voix sous silence, le mot sans substance. Mais la voix, en tant que troisième sens musical, trouve dans le mot son unité lexicale, substance de la communication du sens, celle des mots prononcés, énoncés, criés, joués, chantés mieux que le seul niveau instrumental, hors champ sémantique. Et c'est à travers elle que se manifeste la corporéité du son, que les mots ont du sens, et que le sujet malade s'exprime comme il peut. La voix produit différentes sonorités, l'articulation des mots n'est jamais nécessaire puisqu'on lit dans l'esprit des gens sans besoin d'une communication verbale. Le mot exprimé n'est pas forcément un mot justifié, il ne traduit jamais tout et son sens est singulier. Lorsque déclamée, l'expression sensorielle du son s'imprime dans la mémoire

comme la recomposition du sens. Instrument naturel de l'expression verbale, la voix représente d'abord le son des mots avant leur musique, leur sens plutôt que la sonorité, le ton de l'élocution des mots et leur signification ensuite.

La mémoire iconique est le premier stade de procession de l'information dans la représentation de la mémoire courte et se caractérise globalement par une grande capacité de stockage. L'information est mémorisée en réaction à des états particuliers qu'engendre globalement toute forme d'action. Cette « mémoire des sensations » qui coexistent dans les flux visuel, auditif et autres sens réunis, caractérise l'impact synaptique de la mémoire primaire, laquelle ne dure pas plus de trente secondes. Ladite mémoire, toujours au sein de la mémoire primaire, est la mémoire laborieuse qui rafraîchit les contenus stockés sur des périodes très courtes. Il n'y a cependant pas de structure propre de cette mémoire : l'entraînement articulatoire est automatique et n'exige que peu d'énergie mentale. A ce stade visuel de l'information, il n'y a pas de mots pour le dire. Relative au souvenir, à la pensée, la mémoire secondaire se caractérise dans la maladie par des pertes de souvenirs - comme de toute forme de messages (mémoire logique) -, qu'il s'agisse de la reconnaissance par association visuelle et faciale. Certains gestes courants, qui demeureraient spontanés dans la mémoire primaire, ne sont pas aboutis par simple oubli. En tant qu'autre élément du rouage, la prise de décision - fonction progressivement altérée par l'incapacité de relier un état à un autre -, ralentit sévèrement et, en ralentissant, accentue le dysfonctionnement général de la mémoire par déphasage - un peu comme une sortie de cycle, ou de plusieurs cycles sans lien. Lorsque la mémoire primaire ne conduit plus à la mémoire secondaire et inversement, c'est l'oubli qui prédomine.

A l'étude, mémoriser reste possible en vue de préserver le flux du sens, mais il s'agit plutôt d'un déficit d'acquisition, produit par ce glissement perpétuel et sans fixation possible. Utiliser des mots rares de la mémoire sémantique est impossible, en *standby*, la mémoire flotte, il n'y a ni rétention ni récupération. Suit, selon ce processus d'analyse, la mémoire à distance qui est une perception diffuse de l'espace temporel. Si les événements épisodiques de la vie ont une mémoire, ce serait l'opposé de la mémoire sémantique qui concerne, elle, la connaissance du monde, de ses principes généraux, des associations de références et des règles, celle des mots, que l'on scande, que l'on entend, que l'on récite, la mémoire du sens dans le son des mots.



Figure n°2 : Effacement

5. Forme musicale

Dans cette étude de la maladie, je retiens trois phases de l'axe sonore et musical : l'oubli, la confusion et la démence. En musique, le modèle est crédible s'il extériorise par l'écriture, précisément celle de la voix, l'idée de ce processus, et en traduit l'émotion. De l'oubli à la démence il s'agit de montrer les difficultés émotionnelles du malade. Si la musique concerne les affects, elle en parle le langage ; les mots de l'affect sont les mots de la musique, avant d'être les sons du sens. La récurrence est le dénominateur commun aux différentes mémoires dans la forme musicale. C'est un procédé de bouclage qui comptabilise les fluctuations de la répétition, du retour, de l'identité, de la différence et les compare l'une à l'autre grâce à deux voix, l'une intacte, l'autre atrophiée. La pièce dure quinze minutes en trois mouvements ou sections : lent, agité et éclaté. Chacune des trois sections est divisée en plusieurs parties selon la récurrence ABA AB ABC. Dans la partie A de la première section, les deux voix récitent le texte de référence, mais pas à l'unisson. La partie B mêle voix et instruments et développe la structure mélo-

dico-sonore de la section. Le dernier A de la section indique la phase des débuts de la maladie, celle de l'oubli. La deuxième section (agitée) est la phase avancée où alternent récit, chant et rire avec les voix. La partie A présente des déficiences de compréhension et l'impossibilité de calculer, la voix est isolée, en réponse aux instruments mais également l'inverse. Dans la partie B la musique évoque en le dramatisant l'environnement en imitant les voix, ponctuant la versification. Enfin dans la dernière section, le récit, alterne entre murmures et cris. Pour exprimer le chaos introductif (A) de la dernière section, les voix se mêlent aux instruments sans véritable distinction. Dans la partie B les instruments alternent avec les voix sur fond de silence. Alors qu'en C les voix se raréfient jusqu'au mutisme total tandis que les instruments finissent par recouvrir l'espace sonore. Où le son concurrence les mots.

6. Matériau

Pour relayer musicalement et donner une vie sonore au texte et à ce qu'il dit, avec les différents éléments qui caractérisent la maladie, il faut aussi techniquement s'en remettre à certains principes musicaux à même de caractériser, mais non caricaturer, le rapport direct entre mot et sens, mémoire sonore et perception intime. La voix induit une scénarisation par sa présence, et sa théâtralisation en est la manifestation émotionnelle. La voix dans *Obliteration* est ainsi dédoublée, non pas seulement pour manifester la séparation, inutile, mais plutôt comme scénographie du sens, pour mettre en scène le sens du son déclamé, pour infirmer le sens selon d'autres modes d'expression. La scène musicale est aussi une scène de théâtre où les mots fusent en récitation confuse. Cette bipartition permet la perception de deux mouvements en un seul, comme les deux voix qui résonnent chez le malade, la voix du corps et celle de la conscience, l'une condamnée, l'autre dépendante.

C'est une mémoire tronquée où le patient perd peu à peu le sens du temps, de l'espace et de la pesanteur. Il flotte, sans marquage, ni borne, ni repérage, telle une bulle au bord de l'éclat. Le temps n'a plus de durée. La durée lui échappe, chaque moment est un déphasage, il n'y a plus d'association entre les moments, il n'y a plus qu'un seul temps, ou tout simplement plus aucun temps du tout. Tout désordre n'est pas seulement cet ordre différent, il provient de la juxtaposition de toutes les mémoires, de tous les états, de tout type d'être, de tout esprit confondu. Si le temps est substantiellement récurrent pour l'esprit qui en comprend les propriétés, il ne l'est pas pour les malades privés de volonté parce que condamnés à l'irréparable perte du sens de la vie, au dedans et au dehors.

Traiter cette allégorie au moyen de l'écriture, c'est également traiter la manifestation de l'oubli. Et comprendre, à contre-pied, dans l'inertie temporelle, ce que signifie la mémoire à distance, la mémoire des instincts, dans la passivité relative de l'âme oublieuse. Dans la pièce je fais correspondre les différentes mémoires dans la forme musicale selon deux perspectives. L'une qui regroupe les différentes mémoires par fonctions et usages et détermine des processus sonores dans la maladie. L'autre par le traitement matériel des sons dans la pièce, plus technique, la conversion musicale de ces opérations. La mémoire primaire est réflexive, le simple fait de sonner réveille, en mesurant l'impact sonore de chaque instrument ou de chaque combinaison d'instruments, naturellement applicables aux paramètres conventionnels. Il s'agit de traduire la réponse physiologique, comme un effet de timbre et/ou de hauteur, de courts fragments pour coller à la mémoire à court terme. La mémoire secondaire est celle qui spéculé, calcule et assure la coordination entre courts et longs moments, elle tempérise. On peut musicalement jouer sur l'extension des hauteurs dans la mélodie, la périodicité des cycles, le déséquilibre de la structure, la défection du système et l'absence d'histoire ; déployer une ambiance rythmique et harmonique de ces états. La mémoire à distance établit les règles de phase à phase en termes d'historicité, de recul mémoriel ; inconsciente, c'est le temps passé. La récurrence du thème originel, initial, bourdon sonore à ambiance reste pratiquement inchangé (la seule mémoire qui reste). Et le souvenir, la prospection du passé, la quête de l'identité.

Ensuite il s'agit d'appliquer des échelles temporelles pour comptabiliser les mémoires, mesurer la durée des phases de rappel. Dans le domaine médical, la mémoire à court terme est représentée par un motif mélodique dont les processus d'identification, qu'ils soient de différentes longueurs, ou qu'ils se juxtaposent, peuvent changer. La mémoire à long terme représente une section de séquences générant par périodes de régularité variable de nouveaux thèmes par détérioration, exagération, diminution, ajout. Dans la durée il s'agit de la transformation de l'identité. La mémoire à distance représente l'ordre des sections, leur connexion par un processus clair et élastique des phases ou motifs entre elles. La mémoire sémantique, c'est l'ordre des sections et des séquences avec des possibilités de permutation, l'évolution du processus et son contrôle.

7. Matrice mélodico-harmonique

Les motifs sont des composants à dominante fréquentielle, combinaison intervalle/harmonie, rythme, attaque, timbre, enveloppe d'intensité, et parmi les diverses lois de fonctionnement du processus créatif, celle des intervalles divisés en trois types (consonant, semi-consonnant, dissonant) ; ces trois types alternent selon des cycles d'itération appliqués aux intervalles types dans un ordre déterminé dans la grille. Chacun des intervalles se lit selon deux états distincts, montée et descente, le nombre de notes par motif se fait proportionnellement à la durée des motifs, de court à long. Dans la grille, en tant qu'unité mélodique, chaque intervalle est lu successivement à partir de la précédente pour répondre à la logique de comptage en intervalle. La première note est la note de base pour au moins douze possibilités. En tant qu'unité harmonique chaque intervalle est lu simultanément (verticalement), également toujours à partir du ton de base. La distribution par intervalle est un réflexe anti-sériel et post-tonal pour délier la série de sa dissonance obsessionnelle. Il est sûr que la question de la hauteur a aussi été celle des mots dans la phrase et que délibérément les hauteurs chantent. Mais sur

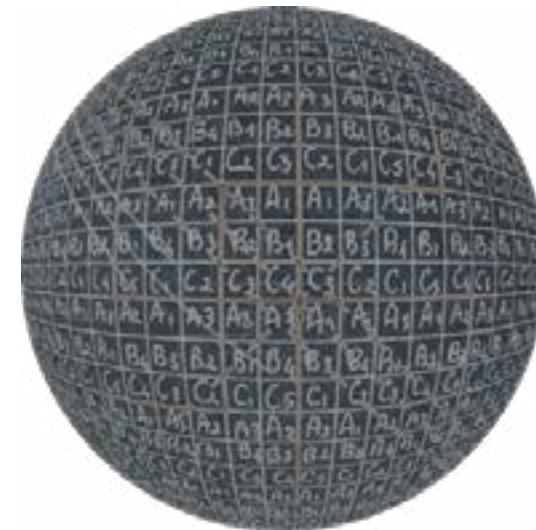


Figure n°3 : Sphère mélodico-harmonique

le schéma, ce qui importe ce sont les lignes grasses qui représentent des formes pures abstraites et concrètes, telle que l'écho-localisation et sa recreation au moyen d'ondes recomposées sur des vibrations sonores. En l'occurrence un schéma de lecture de formes issues de la reconstitution du signal acoustique, mis en relief (ici en gras dans le dessin). La forme est le résultat, comme chez certains animaux (le dauphin), des sons qui tracent par vibration la figure de la localisation dans l'espace par la reconstitution du territoire sonore. Pour l'évolution qui procéderait d'un changement, la première partie laisse apparaître les motifs audibles ; semi-audibles dans la deuxième ; inaudibles dans la troisième. Le déphasage est le jeu des combinaisons sonores, la voix est en opposition constante avec les sons. Trois instruments sont en relation dialogique et quatre pour le fond sonore en perspective.

8. Production vocale et instrumentale

Alterner rire, révolte et méditation (ici état végétatif). Le texte produit est en vers avec une distribution en pieds : 2 5 5, 6 6, 6 6 pour les premier et deuxième versets de trois strophes en alexandrin ; 4 8, 6 6, 5 7 pour le troisième ; et 4 4 4, 2 5 5, 6 6 pour le quatrième et dernier – dans une volonté donc de diviser rythmiquement la récitation. Les deux sopranos récitent le texte. L'une décrit, raconte, joue la voix, à la première personne du singulier et une autre le répète et le transforme par rapport à ce qu'il évoque : plus simplement elle annonce ce à quoi l'associer dans le jeu poétique et musical. Le son est produit par des groupes d'instruments qui se répondent et dont les fonctions sont diverses : deux voix, trois bois (Htb. Clar. Bas.) et quatre pour le quatuor à cordes. Pour chaque phase des combinaisons de groupes instrumentaux amenant des combinaisons de timbre qui vont se succéder, se superposer, se chevaucher et propager une couleur sonore à la scène.

Les longs motifs qui exigent paradoxalement une mémoire à long terme utilisés dans la troisième partie, celle de la perte totale d'un sens



Figure n°4 : Motif micro-tonal

mnémonique, de manière à donner la sensation d'une part qu'une certaine racine est toujours omniprésente mais s'exerce arbitrairement (sans logique perceptible), et d'autre part qu'un flottement temporel où l'ordre n'étant plus perceptible, le sentiment de désordre, que masque l'oubli, prédomine. Ainsi le paradoxe est-il d'utiliser ce qui se réfère à la plus profonde mémoire pour en exprimer la désintégration. Par ailleurs les courts motifs servent alors à accumuler de courtes périodes de temps bien perceptibles de la durée récapitulée à partir d'une réactivation incessante du processus mnémonique. L'étape intermédiaire est censée soulever l'ambiguïté entre la décision de suivre le temps en procédant par une récapitulation de la durée ou de le perdre en poursuivant, ce qui aboutit à l'oubli, c'est-à-dire, une désorientation de l'auditeur face à ce qu'il ne peut récapituler faute de temps. La musique du mot, la mémoire du son et l'oubli du sens, c'est un cycle repris dans trois motifs, l'un en micro-tons, l'autre en chroma tempérés, le dernier en ambitus extrêmes.

L'orchestre de chambre permet de produire des sons familiers, intimes. Pour traduire cette idée, il faut également parler de la question du sens dans l'articulation verbale, pour relier précisément le mot à sa signification, et observer les différentes variations qu'il subit à chaque étape. Si le son est impacté par la récitation, le sens l'est également. Le mot est son avant d'être sens, il est matière, commutateur moléculaire, simulation, prétention. Assemblé à d'autres il décuple la portée du sens dans la phrase, isolé, c'est un appel, le cri du nom qu'il faut identifier. Notre corps participe à la résonance aussi avec des sons produits à l'extérieur de l'organisme et nous ne percevons pas uniquement la musique par l'appareil auditif, mais aussi par des vibrations mécaniques de notre propre corps.

9. Répétition des motifs et correspondance sémantique

La répétition de motifs singuliers dans chacune des trois parties, et leur progressive réduction jusqu'à perdre leur propre identité dans la dernière partie constituent le principe fondateur de la pièce. Une gamme variée de paramètres musicaux et structurels (rythmes, hauteurs, mesures, séquences de motifs, traitement des voix, pour n'en mentionner que quelques-unes) est sujette à divers procédés de filtrage graduel. Si le traitement formel par phase successive est somme toute facilement perceptible, en référence au schéma explicite de la dégradation, comment, pour autant, représenter musicalement la dégradation progressive des mots et du sens qu'ils véhiculent ? Certains processus itératifs dans la musique, qui sont au fondement de

la mémoire auditive, doivent permettre de traduire les différents états de la mémoire et générer cette dynamique du souvenir. Alors que la pièce est largement influencée par des considérations médicales issues tout aussi bien de l'observation de phénomènes et leur renforcement selon l'évolution de la maladie, différentes techniques d'altération sont appliquées dans la structure elle-même pour répondre au processus de la perte de mémoire et de la désorientation spatiale propres à la maladie : mesures plus courtes, limitation quantitative des hauteurs dans les motifs, irrégularité délibérée de la voix, etc.). L'objectif principal est d'établir une relation entre le sens littéral du texte que j'ai écrit et la musique. Vers la fin de la pièce, l'orchestre couvre les deux voix qui sont, néanmoins, déjà imperceptibles en continu, évoquant pour l'une l'idée de la stabilité et pour l'autre, fragmentée, son contraire. En réalité, aucun changement n'apparaît sans avoir déjà commencé, ainsi chacune des sections continues comporte en substance sa propre détérioration. En conséquence l'accumulation progressive de couches corrosives atteint plusieurs niveaux de saturation, éclatant et se pulvérisant dans l'espace-temps, se brisant en de multiples parties. Mais une cassure décisive dans ce flot continu n'existe jamais en réalité. Il s'agit plutôt d'une lente et inévitable érosion, avec des moments de stabilité réapparaissant et diminuant alors qu'ils résistent moins à la pression des forces chaotiques. Un microcosme de notre univers, qui illustre une certaine perception du temps. Finalement ces moments disparaissent et sont progressivement remplacés par une succession d'événements chaotiques. La répétition n'est alors plus seulement imprévisible, mais la source d'un ordre nouveau. La pièce se termine sur une orientation différente, démontrant que l'espace cesse d'être isotopique quand la direction préférée résulte du hasard de l'instabilité.

9. Mémoire et chaos

Texte récité, texte perçu, texte écouté, texte entendu. Le mot est vertical, horizontal et en apesanteur, il a trois plans de référence. En musique le mot a forcément plusieurs sens parce que celle-ci en appuie, contredit, asphyxie le sens, au profit d'une distribution au sein des systèmes de la matière musicale. Il faut faire correspondre l'effet recherché au mot qui le détermine. Le mot est l'image du sens, et cette même image résonne et donne du son au sens, la mémoire visuelle et auditive en même temps qui leur est associée. L'expression mémoire du son est une métaphore, le mot ne sonne que si la voix l'articule, comme l'est l'oubli du sens, qui renvoie à l'effacement de la mémoire, sans mémoire d'aucune sensation.

Sans prétendre qu'il y a derrière tous ces modèles musicaux une nostalgie du modèle et un tropisme isotopique sur une manière de concevoir les choses selon une perspective de création et de recherche, en quoi ce que l'on veut exprimer peut l'être mieux qu'en mots qui pourtant trahissent l'intraduisible, comme le signifiait A. Artaud, le mot éructions de la chair, cruauté de l'être divisé dans sa perception bipolaire du monde (*Le Théâtre et son double*). Le mot c'est aussi la sensation de Rimbaud donnée par la rime sémantique et son flux lexical tendu (*Les Illuminations*). La convergence des parties au tout, l'indivisible matière de H. Bergson (*Matière et mémoire*), le jeu de langage prescriptif de J.- F. Lyotard (*La Condition postmoderne*), la voix phénomène physiologique qui parle sans mot, comme la musique du sème qui s'enchaîne en phonèmes récités, clamés, susurrés, chantés. Les aléas de la vie sont également ceux qui affectent notre mémoire, que nous soyons malades ou pas. Si *Obliteration* est tout d'abord la métaphore musicale de la maladie d'Alzheimer, elle représente également ces pertes ou oublis intempestifs qui n'en finissent plus de peupler notre conscience au fur et à mesure que l'on avance dans le temps et que dure la vie, et que résonne sa mémoire.



Figure n°5 Trame rythmique

SONS ET IMAGES IMAGINAIRES DANS LA POÉSIE ZEN ET LE HAÏKU

Hyeon-Suk KIM

Si le premier mot d'un bébé est « maman », ce mot verbalisé est lié à l'image, au parfum, au toucher ou à la voix de sa maman. Les mots sont associés à nos cinq sens et à notre conscience. Alors lorsqu'on entend une histoire à la radio, certains bruits, sons, ou mots nous suggèrent une image, une situation, tout comme lorsqu'on lit un roman ou un poème. Chaque pays a forgé sa langue et les gens suivent la convention du langage pour communiquer avec les autres. Le langage est un code dans une société ou dans un pays et la réception du mot est différente selon le langage originel, la culture, la situation de chaque personne et son vécu. Le mot prononcé ou écrit représente ainsi l'état de cœur-esprit à un moment défini. Cet état peut se ressentir en lisant une poésie.

Dans la poésie zen et dans certains *haïkus*, la contemplation est illustrée par une représentation de la réalité où se trouve l'essence du zen,

tout comme l'inspiration de la poésie provient de l'observation de la vie réelle, de tout ce qui est présent devant nous. Pour montrer cette réalité, une invention poétique conduit à ressentir le réel grâce à la dimension des mots. L'invention poétique se développe à partir de la rime, du rythme, de l'harmonie, de l'implicite, de l'évocation, etc. Par conséquent, les termes métaphoriques et symboliques qui constituent la poésie visent à atteindre notre esprit-cœur et à toucher au plus profond de nous.

Comme on comprend mieux les mots bien articulés, l'espace vide fait retentir le son et aide à comprendre des textes, des images et des notes de musique. Si le mot prononcé est le résultat de la résonance de l'espace vide dans notre corps, certains mots dans la poésie créent la résonance dans notre esprit. D'ailleurs, dans la poésie zen, le son de la cloche, qui rappelle un son de « l'éveil » au sens figuré, résonne et propage jusqu'à l'espace vide lointain.

La poésie zen tente de nous montrer l'essence du zen et l'état d'illumination, le véritable vide, *진공 Jingong*, qui peuvent difficilement être décrits même par des longues phrases. Le véritable vide n'est ni le néant, ni l'absence matérielle. C'est un grand silence au profond de nous et le fondement de toute création. C'est l'état de l'illumination. Bouddha historique a défini ce « vide » ainsi : « là où il y a la forme, il y a le vide ; là où il y a le vide, il y a la forme¹ ». Alors les maîtres du zen choisissaient plutôt la forme poétique qui réduit les explications et éliminent les longs propos. Cette forme poétique apparaît aussi et présente l'essence de l'esprit du zen ou d'un dialogue de zen, *선문답 seon mundap*, entre les maîtres zen et leurs disciples. Les maîtres zen représentent le sens de ce « vide » par un silence, par des gestes, ou par un style sobre comme la poésie. La description du « vide », dans un poème concis, est parfois aussi simple et raffinée que le cercle symbolisant le vide, *원상 wonsang*. Le principe de la création poétique, qui cherche à exprimer l'état de pureté ou quelque chose de profond avec des vers concis, est en accord avec l'esprit du zen. C'est ainsi que la poésie rencontre le zen, que la poésie zen a fait son apparition dans les temples et que son influence émerge dans les milieux lettrés².

Le véritable vide indicible

Le véritable vide, celui qui se trouve au-delà de nos pensées, est difficile à expliquer avec des mots. Alors, les maîtres du zen préférèrent répondre aux questions de leurs disciples par un cri ou par des actes qui nous semblent incompréhensibles ou étranges en apparence. Par exemple, Maître 임 제 Im-jae (臨濟) répondait par un cri, « Hal



원상 *Wonsang*
(cercle du symbole du véritable vide),
réalisé par Bang Hai Ja, 50x50cm, 2014.

(喝) »³, Maître 보 철 Bo-tcheol (寶徹) s'éventait seulement avec son éventail, Maître 덕 산 Deuk-san (德山) frappait la table avec un bâton, Maître 구지 Gu-ji (俱止) répondait toujours en levant son index, ou Maître 조주 Joju (趙州) invitait à boire une tasse du thé, etc. Leur réponse paraît souvent absurde, pourtant, chacun à sa manière a blâmé ses disciples ou a indiqué : tout est là, ici et maintenant. Ces réponses suivaient en toute conformité le principe de 불 입 문자 *bulip munja* (不立文字, les mots ne peuvent pas

devancer l'esprit du zen). Maître Dôgen Zenji (1200-1253) compose un poème japonais « *Furyu monji* » que Jacques Brosse traduit par <Sans utiliser de caractères>⁴ :

Impossible de définir
Ce qui est par-delà les mots
Dans le pinceau ne doit même pas rester
Une goutte d'encre

Le « vide » est indicible, alors comment le définir par des mots ? Une goutte d'encre qui représente des mots n'ose point s'imprégner ni sur pinceau, ni sur papier. Comme si une goutte d'encre restait suspendue dans l'espace vide. Maître Dôgen tiendrait-il alors un pinceau non imbibé d'encre ? Maître 성철 Seong-cheol désigne ce « vide » en citant des paroles de Bouddha « le vide est comparable au vent⁵ » :

Le vide est comparable au vent.
Car la forme du vent est invisible et insaisissable,
mais cela ne signifie pas qu'il n'y a rien.
De même, on ne peut pas voir la forme du vide,
mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a rien

3/ Maîtres du Bouddhisme, 道나 먹여라 *Dona meok-eora* (Mange le Dao), œuvres présentées et traduites par 이외수 Lee Oe-su, Séoul, 북인 Buk-in, 2004, p. 146.

4/ Maître Dôgen, *Polir la lune et labourer les nuages*, œuvres présentées et traduites par Jacques Brosse, Paris, Albin Michel, 1998, p. 214.

5/ Maître 성철 Seong-cheol, 백일법문 *Baek-il beopmun*, 상 sang, (Enseignement de cent jours, Tome I), citant Bouddha, 합천 *Hapcheon*, 해인사 *Hae-insa*, 1987, p. 129.

Comme le vent, tout ce qui est invisible et insaisissable par nos cinq sens ne veut pas dire que c'est inexistant. Le monde est formé d'énergies imperceptibles tantôt visibles, tantôt invisibles qui circulent sans cesse à notre insu. Leurs formes sont interprétées dans toutes les œuvres artistiques et aussi dans *L'Éventail*, 선자음 *Seonja-eum*, de Maître 만공 Man-gong (滿空, 1897-1946) :

종이 없는 종이여 대 없는 대여	Ni le papier, ni le bambou
맑은 바람은 어느 곳에서 불어 오는가	D'où vient le vent pur ?
종이도 없고 대도 없는 곳에서	Sans papier, sans bambou
맑은 바람은 스스로 왔다 스스로 가네	Le vent pur, tout seul va et vient

Le « vide » est comme le vent, il vient de nulle part, mais aussi de partout. Ce vide est sans forme, alors il n'a besoin ni de papier, ni de bambou. Le vent pur est une métaphore du « vide ». L'état d'éveil peut arriver à tout moment, ici et maintenant. Cet état est semblable à un esprit libre qui va et vient tout seul.

L'idéogramme de la poésie en chinois, 詩 *shi*⁶ est composé de deux caractères : 言 *yan* (mot) et 寺 *si* (temple). Alors, *shi* peut être interprété par « des paroles au temple ». Dans le temple, la première poésie zen est apparue avec l'ouvrage « 신심명 *sinsimmyeong* »⁸ de Maître 승찬 Seung-chan (僧璨, ?-606)⁹. Mais la poésie zen la plus connue est le poème de l'éveil de 신수 Shin-su (神秀, 605 ?-706) et celui de 혜능 Hye-neung (慧能, 638-713). Voici le poème de 신수 Shin-su¹⁰.

몸은 보리수여	Notre corps est un arbre d'éveil (bodhi).
마음은 경이니	L'esprit est comme le porteur du miroir clair.
쓸고 닦아	Il faudrait l'épousseter fréquemment
먼지가 쌓이지 않게 하라	Pour que les poussières ne s'y déposent pas.

6/ L'apparition du poème en Chine remonte au VI^e siècle av. notre ère, avec Gongzi qui a rassemblé tous les chants lyriques, 시경 *Sigyeong* (詩經 *Shijing*, Le Livre des Odes). Puis, au I^e siècle av. notre ère, à l'époque Han, apparaît 초사 *Chosa* (楚辭, vers de cinq caractères).

7/ Maître 성철 Seong-cheol, 백일법문 *Baek-il beopmun*, 상 *sang*, (Enseignement de cent jours, Tome I), citant Bouddha, 합천 *Hapcheon*, 해인사 *Hae-insa*, 1987, p. 129.

8/ 석지현 Seok Ji-hyeon, 선시 *Seon si* (Poème zen) : 깨달음을 노래한 명상의 시편들 *Ggaedal-eum-eul noraehan myeongsang-ui sipyeondeul* (Psaumes chantés de la méditation de l'illumination), Séoul, 현암사 *Hyeon-amsa*, 2013, p. 25.

9/ Maître 승찬 Seung-chan est le 3^{ème} 조사 *josa* (patriarche) en Chine.

10/ 혜능, 육조단경 *Yukjo dangyeong* (Enseignement du sixième patriarche) rapporté par Maître 자항 Ja-Hang. Cf. Taisen Deshimaru, *La Pratique du Zen*, Paris, A. Michel, 1981, p. 195.

Shin-su a comparé l'esprit à un miroir dont la nature est vide et où se reflètent des ombres. Le miroir suggère le livre d'enseignement bouddhique, car la prononciation en chinois du miroir, 鏡 *jing* et celle du livre d'enseignement, 經 *jing*, sont homophones. Shin-su a fait une métaphore de notre corps et de notre esprit en les comparant à un arbre d'éveil (*bodhi*) ou à un miroir, et il faudrait constamment étudier pour atteindre l'état d'éveil. Alors Hye-neung a répondu au poème de Shin-su par quatre vers¹¹.

菩提本無樹	Il n'y a ni arbre d'illumination (bodhi)
明鏡亦非臺	Ni miroir brillant
本來無一物	Puisque tout est vide à l'origine
何處惹塵埃	Où la poussière peut-elle se déposer ?

Le vide n'a pas de forme, alors il n'y a ni arbre d'illumination, ni miroir. Maître *Hye-neung* a écrit sur le sens du vide : tout est vide, alors il n'y a pas de lieu pour que la poussière se dépose. L'essence du zen a été enseignée par des livres et transmise par des maîtres aux disciples sur la communication de l'esprit à l'esprit ou du cœur au cœur, 이심전심 *isimjeonsim* (以心傳心). Après Maître *Hye-neung*, son disciple 현각 Hyeon-gak (玄覺, 665-713) a composé 증도가 *jeungdogo* (證道歌, 깨달음의 노래, Chant de l'illumination), un long poème écrit durant une seule nuit au moment de son illumination. Voici le 42^{ème} et le 43^{ème} poèmes de *jeungdogo*¹².

진실도 세우지 않음에	Ne pas mettre la vérité,
거짓은 본래 없음이여	le faux n'existe pas
'있다 없다'를 모두 부정하매	Négligeant 'présence, absence',
공 아닌 공이네	le non-vide est le vide.
깨달음의 성품은	La nature de l'illumination
본래 한가지네	est un seul à l'origine.

마음은 뿌리요	Le cœur-esprit est une racine,
법은 티끌이니	l'enseignement est une poussière.
이 두가지는 모두	Ces deux sont des poussières déposées
본질의 거울에 묻은 먼지네	sur la nature du miroir.
이 티끌 닦아내야	Époussetez ces poussières,
지혜의 빛 발하나니	alors la lumière de la sagesse s'illumine.
마음과 법 다 잊으면	Oubliez tout, même l'esprit-cœur et l'enseignement,
그 자리가 바로 불멸이네	alors ici et maintenant, l'instant même est immortel.

11/ *Idem.*, cf. *Ibid.*, p. 196.

12/ 석지현 Seok Ji-hyeon, 선시 *Seon si* (Poème zen) : 깨달음을 노래한 명상의 시편들 (*Psaumes chantés de la méditation de l'illumination*), *op. cit.*, p. 583 : « 연등회 요 *yeondeunghwiyo* contient 814 caractères répartis en 247 versets ».

Si les images de la peinture sont comparables aux reflets du miroir, le sens de la peinture est inéchangeable comme la nature du miroir. Le sens essentiel est « au-delà du mot », tout comme on entend un autre sens lors de la prononciation du titre des œuvres de Marcel Duchamp, *Tu m'* ou *L.H.O.O.Q.* Les mots liés aux sons et aux images s'apparentent à l'index de Bouddha qui indique la lune. Si certains mots apparaissent parfois absurdes lors d'un dialogue philosophique du zen, c'est parce qu'ils désignent le sens essentiel qui inclut toutes formes d'image et de son. Le son de l'illumination est là, juste devant nous. Maître 휴정 Hyu-jeong suggère le son de l'éveil invisible par ce poème.

천만 조각 빈집에 날아드네 목동의 피리 소리 앞산을 지나 가건만 삶도 소도 보이지 않네	Mille fragments arrivent dans une maison vide Le son de <i>piri</i> (flûte traditionnelle coréenne) du berger passe devant la montagne mais ni le berger, ni la vache ne sont visibles
---	---

Le son des cloches

La poésie représente l'inspiration, les sentiments, les idées de la nature, les pensées, de chaque personne. L'harmonie est rendue par des mots et des rimes où est imprégnée la beauté de l'implicite. Le sens du vide est représenté dans la poésie comme dans *Le Chant de la sagesse de l'illumination*, 반야송 *Banyasang*, de Maître 여정 Yeo-jeong¹³ qui résonne dans l'espace vide.

온몸은 입이라 허공에 걸려 동서남북 바람을 가리지 않고 바람과 더불어 반야를 노래하네 뎡그렁 뎡, 뎡그렁 뎡	Tout le corps est la bouche, pendu en l'air Quel que soit le vent du nord, du sud, de l'est ou de l'ouest Chante la sagesse de l'illumination avec du vent Dengeureong deng, Dengeureong deng
---	---

Maître Yeo-jeong entend pleinement le chant de la sagesse de l'illumination par l'intermédiaire du son de la cloche dans un paysage silencieux. L'esprit du zen est là, ici et maintenant, comme lorsque le timbre de la cloche résonne en éveillant les esprits endormis. Le son des cloches retentit de temps à autre dans l'espace en suivant l'ondulation du vent, jusqu'à l'espace lointain avec les échos de la montagne.

13/ *Ibid.*, p. 72. Maître 여정 Yeo-jeong est le mentor du Maître Dôgen. Ce poème provient de 여정 화상 어록 *Yeojeong hwasang eorok* (Recueil du Maître Yeo-jeong).



풍경 Pungkyeong (clochette éolienne).

Dans une montagne profonde, en écoutant le son de la cloche, Wang Wei (701- 761) entre en *zazen* :

향적사 찾아가다 구름 깊은 곳에 들었네 고목 속으로 길은 사라 졌는데 어디선가 종소리 들려오네 개울물은 괴이한 바위에 올리고 날빛은 소나무에 차갑네 해 질 녘 고요한 연못 부근에서 좌선에 들어 번뇌를 잠재우네	En cherchant le temple <i>Hyangjeok</i> Entré au profond du nuage Le chemin a disparu dans les arbres centenaires Le son de la cloche vient de quelque part L'eau du ruisseau résonne sur un étrange rocher La lumière du jour est froide sur le pin Au crépuscule, au tour d'un lac paisible Entré en <i>zazen</i> et les troubles s'apaisent
---	--

Le poète a perdu son chemin qui le conduit au temple ou au chemin de l'éveil. Lorsqu'il entend le son de la cloche, son esprit se réveille et ressent la limpidité de l'eau. La clarté de la lumière du jour et son esprit est immuable comme le pin qui est toujours vert. Entré en *zazen*, le poète retrouve son calme comme le lac assagi. Un jour, dans le vent du nord, Maître 운곡 Ungok (?-1613) se trouve devant son ermitage où flotte le parfum du pin et savoure la lumière du crépuscule face au sommet de la montagne¹⁴. Au profond de la montagne où demeure Maître Ungok, le son de la cloche est bien clair. Le poète est comme le pin immuable, alors la porte de l'illumination brille au sommet de la montagne.

암자는 높고 먼 안개 속이니 나그네 귀에 듣는 종소리는 차갑네 취한 채 소나무에 기대어 미소 짓나니 석양빛 한 조각이 봉우리에 비치네	L'ermitage est haut et loin dans la brume Le son de la cloche est froid aux oreilles d'un vagabond Enivré, souriant, s'appuyant contre le pin, Le fragment d'une lumière crépusculaire se reflète au sommet
---	--

14/ 석지현 Seok Ji-hyeon, 선시 Seon si (Poème zen), Séoul, 도서 민족사 Doseo minjoksa, 2003, p. 74.

Dans les temples bouddhiques, souvent le silence règne. Dans cette ambiance calme, le son de 풍경 *pungkyeong* (cloche) résonne sous le toit du temple, serein et limpide. Une forme de poisson accroché en-dessous *pungkyeong*, signifie ne pas s'endormir et persévérer dans la méditation comme le poisson qui dort les yeux toujours ouverts. L'aspect du poisson en bois bien pittoresque, 목어¹⁵ *mok-eo* (木魚) est aussi visible dans un clocher ou sous le toit d'un pavillon. L'origine de la forme du poisson vient d'une légende¹⁶ dont le résumé est le suivant: *Autrefois, il y avait un vieux maître dans un temple. Parmi ses disciples, un seul disciple viola les enseignements de son mentor. Ce disciple est mort et réincarné en un poisson ayant un arbre imposant sur le dos. L'arbre lui était douloureux et il ne pouvait pas nager facilement. Quand la vague le frappait, elle lui provoquait des saignements. Un jour, lorsque ce vieux maître est monté à bord d'un navire, un poisson pleura près de lui. Le vieux maître a su que ce poisson était une réincarnation de son disciple, alors il le soulagea en enlevant cet arbre. Cette nuit-là, le vieux maître rêva à son disciple qui lui exprimait sa gratitude et lui demandait : « sculptez une forme de poisson avec cet arbre et frappez le, s'il vous plaît, pour délivrer tous les poissons qui sont en mesure d'entendre le son.*

Mok-eo fut d'abord une forme de poisson simple dont le ventre est creusé où on tape pour en faire sortir un son. Puis progressivement il est transformé en tête de dragon portant une perle magique entre ses mâchoires¹⁷.



목어 *Mok-eo* (poisson en bois)

탁, 탁, 탁탁,
 << 빈 >> 배 소리
 깨우친 물고기

Tac, tac, tadac
 Le son du ventre « vide »
 Un poisson éveillé

Au fil des années, la forme du poisson a été simplifiée en une forme plus arrondie qui est nommé 목탁 *moktak* (木鐸, cloche de bois). C'est un

15/ 목어 *mok-eo* (poisson en bois) est également appelé 어고 *eogo* (魚鼓 poisson tambour) ou 어판 *eo-pan* (魚板 poisson en plaque).

16/ 목어 *mok-eo*, 한국의 박물관 : 불교, Musée de la Corée : bouddhisme.

17/ Le poème est composé par moi-même

gros grelot portant une longue fente d'un côté et une poignée de l'autre qu'on frappe avec un petit bâton. Il sert seul ou avec le chant des moines qui récitent des enseignements bouddhiques. *Mokeo* et *Moktak* servent d'instrument pour signaler ; deux sons longs pour le repas, un son long pour le rassemblement, mais progressivement ils l'utilisent pour des événements tels que le chant des temples ou la cérémonie bouddhiste, tout comme les autres instruments rituels bouddhistes : 운판 *unpan*, 범고 *beopgo* et 범종 *beomjong*.



운판 *Unpan* (panneau en forme de nuage).



목탁 *Moktak* (cloche de bois)

Si le son de *beomjong* (grande cloche) et celui de *beopgo* (grand tambour) sont émis pour délivrer toutes formes de vie sur terre, le son de *mok-eo* et celui de *moktak* pour celles qui sont dans la mer, et le son résonnent de *unpan* (panneau en forme de nuage) pour celles qui volent dans l'espace.



범고 *beopgo* (le grand tambour) 범종 *beomjong* (grand cloche) du temps de 해인사 *He-in-sa* avec ses moines.

Les mots de la poésie zen et le *haïku* représentent de façon implicite la beauté de la nature et intègrent des sons et des images évoquant le sens de l'éveil. Ces poèmes semblent décrire simplement un paysage quotidien ou des aspects banals de la nature. Sans comprendre le sens symbolique de la poésie zen, le son de la cloche rappelle l'esprit du zen ou l'instant de l'état d'éveil et les mots du *kigo* dans le *haïku*¹⁸ sont des termes relatifs aux saisons. Dès le matin, le son de l'éveil résonne à l'esprit de Matsuo Munefusa (1644-1694), alias Bashô, mais la brume le fait tourbillonner¹⁹.

曙や (akebono ya)	Le lever du jour —
霧にうづまく (kiri ni uzumaku)	Tournoyant dans la brume
鐘の聲 (kane no koe)	la voix de la cloche

Un simple paysage apparaît, mais pour Bashô, le son de la cloche est vivant comme la voix de l'éveil. Le *haïku* signifie littéralement : 俳 *hai* la plaisanterie et 句 *ku* les vers. Il est composé de 17 (5, 7, 5) syllabes concises. Certains *haïkus* représentent plutôt les choses essentielles avec simplicité et légèreté en imprégnant d'humour étincelant et d'ironie l'esprit du zen. Henri Brunel nous explique sur le *haïku* :

Mais c'est un poème singulier, presque un exercice spirituel. Résultat d'un extrême raffinement, produit de siècles de culture, le *haïku* ne révèle sa saveur qu'aux esprits accueillants, aux cœurs attentifs. Le *haïku* est simplicité, légèreté, mise à nu de l'essentiel.

Le *haïku* prend une expression libre, sans limitation ni de mot implicite, ni de thème à travers le mode de l'improvisation, tout comme la poésie zen. Les images dans la poésie zen sont comparables aux reflets du miroir. Isabelle Coursin dit : « le zen est un mystère. Dès l'instant où une pensée le touche, il disparaît²⁰ ». Le réel ou le sens essentiel est « au-delà du mot » en énonçant parfois ce qui est invisible par un son ou un parfum flottant dans l'air. De même, dans la peinture, le parfum de la fleur est invisible, alors les peintres dessinent un papillon pour le suggérer. Dans la poésie zen, le parfum apparaît pour désigner la

18/ Le *haïku* ou le *haïkai* est apparu au 15^{ème} siècle au Japon. C'est un poème simplement composé de trois vers, en alphabet japonais (*katakana*) et *kanji* (関字) comme le verset initial (*hokku* 5, 7 et 5 syllabes) du *renga* (連歌, poèmes liés).

19/ Bashô, Cent onze *haïku*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 48.

20/ Isabelle Coursin, *Le Goût du Zen*, cité par Henri Brunel, *Les Plus Beaux Contes zen*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 65.

sagesse de l'esprit du zen ou l'esprit en état de pureté. Par exemple, le parfum de la pivoine est rare, alors il est comparé au parfum du ciel. Ce parfum est une métaphore de la haute sagesse, car atteindre l'état d'éveil est aussi rare. Yosa Buson (1716-1783), poète et peintre, nous dessine dans son poème, l'image d'un paysage d'un temple calme.

절의 범종 위에	Sur la cloche du temple
나비가 앉아	un papillon
잠이 들었네	s'est endormi

Le son de la clochette semble suspendu au soupir d'un papillon dans un temple silencieux. D'un instant à l'autre, la cloche retentit sous l'effet d'un coup du vent imprévu. Si ce papillon s'est endormi sur la cloche, c'est parce qu'il a suivi l'évolution qui conduit à la sagesse. Même le son s'est arrêté, et seul, « le parfum de l'illumination » embaume dans le *haïku* de Bashô²¹.

종소리 사라져	Le son de la cloche disparaît
꽃향기는 울려오는	Le parfum de la fleur résonne
저녁인가.	le soir

La sagesse ou la pureté de l'esprit du zen représentée par le parfum ne fait que suivre les disciples, comme le papillon suit le parfum de la fleur dans ce poème de 지안 *Ji-an* (1664-1729) :

지팡이 끌며 깊은 골 따라	Traînant ma canne en suivant la vallée encaissée
홀로 배회하며 봄을 감상하네	Seul je me promène en appréciant le printemps
오는 길 소매 가득 꽃의 향기여	Le parfum de la fleur s'imprègne dans les manches
나비 한 마리	Sur le chemin du retour,
나를 따라 멀리서 오네	Un papillon approche, me suit à distance

La poésie zen et le *haïku*, qui font imaginer des images et des sons, incluent le sens essentiel et font entendre la résonance du silence. Ils servent ainsi à inviter l'esprit vif et à s'exercer à l'esprit du zen. Dans

21/석지현 Seok Ji-hyeon, 선시 *Seon si* (Poème zen) : 깨달음을 노래한 명상의 시편들 *Ggaedal-eum-eul noraehan myeongsang-ui sipyeondeul* (Psaumes chantés de la méditation de l'illumination), Séoul, 현암사 Hyeon-amsa, 2013 p. 396.

HYEON-SUK KIM

un temple silencieux, dans un lieu vide, le son ou « le parfum » résonne. La spontanéité de l'esprit du zen mène à l'illumination qui arrive soudainement comme dans le poème de Maître 경허 Kyeong-heo.

눈에는 강물 소리 급하고
꺾가에 번갯불 번쩍이네
예와 지금의 이 모든 일을
돌사람이 '알았다'고
고개를 끄덕이네

Le son de la rivière se précipite aux yeux.
L'éclaire s'éclate aux oreilles.
L'homme en pierre incline sa tête
en signe de 'se saisir'
de toute chose des temps anciens et actuels

Voir le son ou entendre la lumière est impossible de façon innée avec nos sens. L'esprit du zen anticipe la pensée et la connaissance. Lors de l'illumination, état du « vide », tout sera clairement visible et nous verrons et entendrons tout ce qui était imperceptible comme dans ce vers de William Blake, « Si les portes de la perception étaient ouvertes [nettoyées], alors tout apparaîtrait à l'homme tel quel – infini²² ».

III. LE MOT-LANGUE-LA VOIX -LANGAGE

22/ William Blake (1757-1827), *Mariage du ciel et de l'enfer*, dans *The complete Poetry and Prose of William Blake*, David V. Erdman, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, USA, 1982, p. 39.

FRANÇOIS - BERNARD MÂCHE :
LE SON DE LA LANGUE, LA MUSIQUE DES MOTS

Georges Bériachvili

Introduction

Dans l'univers musical de François-Bernard Mâche, le travail avec des langues occupe une place très importante. Il est vrai que d'autres aspects de son œuvre – modèles naturels, « surmodelage », phonographies, archétypes – ont davantage contribué à définir son rôle au sein de l'histoire récente de la musique. Mais, il n'en reste pas moins que du point de vue de l'utilisation insolite et créative de la langue, sa musique demeure une des plus riches depuis l'après-guerre.

Il est inutile de rappeler que la musique savante des années 50-60 – période dans laquelle se forgeait la personnalité artistique de Mâche – a été un vrai laboratoire de manipulations expérimentales de la langue. Il suffit de citer *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1956), *Il canto sospeso* de Nono (1956), *Aventures* de Ligeti (1962), *Sequenza III* de Berio (1966),

It's Gonna Rain de Reich (1965) ou *Nuits* de Xenakis (1968). Evidemment, dans ce contexte, le terme « langue » doit être compris dans un sens très large. Car il s'agit de toutes les ressources sonores que l'on peut tirer de l'expression vocale/verbale, en deçà et au-delà du chant et du discours ordinaires : syllabes isolées, interjections, vocalisations de toutes sortes, bruitages, avec des techniques les plus diverses de traitement et d'assemblage de ces « matières premières ». L'utilisation de la langue en dehors des normes syntaxiques, sémantiques ou narratives, devient une des caractéristiques que les compositeurs de la génération de l'après-guerre partagent, tous courants confondus, dans le souci de réinventer la musique, de lui trouver de nouvelles assises esthétiques ou psychologiques.

Il n'y a rien d'étonnant que dans cette atmosphère, un compositeur comme François-Bernard Mâche – normalien, agrégé de lettres classiques, passionné de linguistique et l'anthropologie – trouve dans la langue humaine une source lui fournissant des idées créatrices. Ce qui est plus frappant, c'est l'indépendance et l'originalité de sa démarche qui ne s'inscrit dans aucun sillage et dépasse les oppositions qui ont structuré les principaux débats esthétiques de la seconde moitié du XX^e siècle.

Vue d'ensemble

L'œuvre de Mâche est dotée, si l'on peut dire, d'un concept pivot. C'est le concept de *modèle*, qui, tout en étant un outil opérationnel du travail de composition, possède une dimension esthétique très générale. Il définit toute une philosophie de la création artistique pratiquée et défendue par le compositeur depuis les premières années de sa carrière. Si Mâche n'a pas eu d'affinités avec l'école sérielle, il n'a pas non plus entièrement adhéré à la démarche du GRM, dont il a pourtant été membre.¹ A la recherche de fondements de l'art musical qui iraient au-delà des doctrines dominantes de l'avant-garde de l'époque, c'est le concept de modèle qui l'a aidé à frayer son propre chemin.

Les modèles utilisés par Mâche sont soit d'origine naturelle (bruits des éléments, sons du règne animal), soit d'origine linguistique. Il faut préciser cependant que la frontière entre l'humain et le naturel est chez lui souvent volontairement brouillée. On peut distinguer deux grandes catégories de modèles : les modèles que l'on peut appeler structurels et les modèles bruts. Les modèles structurels n'apparaissent pas directement dans la substance sonore, mais servent à déterminer

1/ De 1958 à 1960 ; ensuite de 1962 à 1963.

Œuvre	Année	Langue(s), technique(s), commentaires
<i>Sufous Mélè</i>	1959	Grec ancien (Sappho) chanté et <u>transcrit</u> en phonèmes instrumentaux.
<i>La peau du silence</i>	1962, 1966, 1970 (trois versions)	Grec moderne (poème de Seféris) <u>transcrit</u> en phonèmes orchestraux. <u>Matrice de transposition syllabique</u> . Prise en compte du débit naturel.
<i>Le son d'une voix</i>	1964	<u>Transcription instrumentale de Poésie Interrompue II d'Eluard</u> . <u>Utilisation des sonagrammes</u> .
<i>Canzone III</i> <i>Canzone IV</i>	1967 1968a	Français (Ronsard) modèle pour la <u>forme</u> (sonnet) et les <u>fonctions syntaxiques</u> . Équivalences statistiques pour les phonèmes. Syllabes du texte également chantées dans <i>Canzone IV</i> .
<i>Rituel d'oubli</i>	1968b	<u>Inclusion</u> du Guayaki (Paraguay) avec <u>transcription instrumentale</u> et du Selk'nam (Terre de Feu) – langue aujourd'hui disparue qui termine l'œuvre dans la voix de Kaepja, la dernière chaman.
<i>Danaé</i>	1970	Langues <u>imaginaires</u> chuchotées, à partir d' <u>impressions buccales</u> .
<i>Trilogie</i> <i>Korwar</i> , <i>Ramburamb</i> , <i>Temes Nvimbir</i>	1972a 1972b 1973	<u>Inclusion</u> du Xhosa (Afrique du sud) et <u>transcription</u> .
<i>Kassandra</i>	1977	<u>Inclusions</u> de langues chuchotées (grec ancien, telugu, basque, fidjien, géorgien) ou déclamées (tibétain, arabe, géorgien).
<i>Anaphores</i>	1981	Grec ancien (Pindare) comme <u>modèle rythmique</u> .
<i>Phénix</i>	1982a	Grec ancien (Pindare) comme <u>modèle rythmique</u> .
<i>Tombouctou</i> <i>Rama</i>	1982b	Langues mortes (lycien, étrusque, hittite, vénéte, messapien) ou vivantes (xhosa, français à Fenvers) chantées. Intonation parlée (français) <u>musétiquement transcrit</u> au chant.
<i>Muvatalil</i>	1984	Hittite chanté.
<i>Circus</i>	1986	<u>Inclusions</u> de dargwa, obykh, abkhaz, eskimo, fidjien, kawi, lude, telugu, tchéchénne, arménien parlés ou déclamés. Œuvre dédiée à la mémoire des peuples disparus.
<i>Cassiope</i>	1988	Grec ancien chanté.
<i>Mopous</i>	1990	Gaulois chanté.
<i>Kengir</i>	1991	Somérien chanté : <u>Inclusion syllabique</u> (N'J Shobe).
<i>L'estuaire du temps</i>	1993	<u>Inclusions</u> (échantillonneur) : lituanien, russe, arménien ancien, batak, indonésien, javanais, shosa parlés.
<i>Manuel de résurrection</i>	1998	Egyptien ancien chanté par une soliste et « parlé » par une <u>voix de synthèse</u> .
<i>Portrait</i>	2000	Français parlé, haché en fragments incompréhensibles <u>transcrits</u> en valeurs midi.
<i>Mrianga</i>	2001	Poème d'Eluard chanté en indonésien avec un gamelan et un échantillonneur.
<i>Chikop</i>	2004	Maya kiché parlé, chanté, <u>transcrit</u> en valeurs midi.
<i>Manuel de conversation</i>	2007a	Adyghé (Caucase), mise (Mexique), arapsh et auto (Irian Jaya ou Nouvelle Guinée ouest) <u>transcrits</u> et soulignés par la clarinette.
<i>Persens</i>	2007b	Grec ancien chanté.
<i>Quaragrum</i>	2013	Orzori, altaï, syriaque, latin, bouriate... parlés, chuchotés ou chantés.

Tableau 1

différents éléments et procédés au sein de l'œuvre (hauteurs et complexes sonores, règles d'agencement, profils temporels, rythmes...). En revanche, les modèles bruts représentent des séquences sonores enregistrées incluses dans la substance sonore même des compositions électroacoustiques ou mixtes.

La langue humaine chez Mâche est employée aussi bien comme modèle structurel que comme modèle brut. En outre, ses pièces vocales utilisent presque toujours des textes en langues rares ou mortes. Sur 111 opus que compte à ce jour le catalogue du compositeur, 28 font recours aux modèles linguistiques et/ou aux langues rares. Le Tableau 1, établi à partir d'un synopsis fourni par le compositeur à l'occasion de ce colloque, en dresse le panorama. Le Tableau 2 le complète par un aperçu typologique selon différents critères.

Langue en tant que modèle structurel	Phonétique (1959, 1962, 1964, 1968a, 1972a, 1977, 1982b, 1993, 2007a) Syntaxique (1967, 1968a) Intonatif (1982b, 1986, 2000, 2004, 2007a, 2013) Rythmique (1981 et 1982a)
Langue en tant que modèle brut (inclusion)	Enregistrement (1968b, 1971-1973, 1977, 2013) Echantillonnage (1986, 1991, 1993)
Type d'expression (modèles bruts)	Parlé (1968b, 1972ab, 1973, 1977, 1986, 1993) Chuchoté (1970, 1977, 1990) Récité ou déclamé (1968b, 1970, 1977, 1986, 1990, 1993) Synthétisé (1998)
Texte chanté en langues rares ou mortes	1959, 1968a, 1982, 1984, 1988, 1990, 1991, 1998, 2013
Catégories de langues	Vivantes : grec, français, xhosa, telugu, basque, fidjien, amharique, tibétain, géorgien, dargwa, abkhaz, eskimo, tchérentse, arménien, lituanien, russe, batak, indonésien, javanais, maya kiché Mortes ou menacées : grec ancien, lycien, vénète, messapien, étrusque, gallois, hittite, sumérien, kawi, guayaki, selk'nam, ubykh, lude, égyptien ancien, mixc, autu, azapesh, omuri

Tableau 2

Procédés, technologies, esthétique, à travers 50 ans de création

Le périple musical de Mâche dans le pays des langues commence avec son opus 5 – *Safous Mèlè* pour 8 voix de femmes, mezzo-soprano solo et ensemble instrumental (1959). La pièce composée sur des textes de Sappho contient six mouvements dont le 4^e emploie un procédé de transcription des phonèmes grecs en sons instrumentaux. Dans l'accompagnement instrumental du chant, à chaque phonème correspond un son prédéfini. La langue se présente ainsi comme un modèle qui définit les hauteurs et les timbres.² Cette utilisation du modèle ressemble à un échafaudage qui est retiré après avoir servi à la construction. Dans le résultat final il ne reste qu'une analogie structurelle déterminée par le procédé de translation.

Pendant sa première période créatrice, qui va jusqu'en 1968, Mâche emploie uniquement ce type de modèles. Les procédés qu'invente le compositeur pour les « convertir » en musique se complexifient et se peaufinent tout en évoluant vers un lien plus organique entre le modèle et la musique qui en ressort. Si dans *Safous Mèlè* ce procédé était en grande partie arbitraire, dans *La Peau du silence* (1962-1966-1970) pour orchestre symphonique, le cachet que les modèles laissent sur l'habitus musical est déjà beaucoup plus saillant et plus étroitement lié au contenu poétique de la pièce. L'œuvre a une structure symétrique en cinq mouvements. Dans le mouvement central « Poème », Mâche utilise comme modèle un poème de Georges Seféris en grec moderne *La Citerne*. Il est « prononcé » par les instruments qui reproduisent fidèlement le rythme de la déclamation naturelle. Quant à l'organisation des hauteurs, le compositeur invente une matrice de transposition syllabique qui associe chaque voyelle à un accord de 3 ou 4 sons, en prenant également en compte la place des voyelles les unes par rapport aux autres. En tout, la matrice contient ainsi 125 accords³. Ce procédé complexe aboutit à un tissu musical riche et raffiné, à une sorte d'impressionnisme marqué par le mystère du « fond » de la langue humaine. *La Peau du silence* contient également d'autres modèles – bruits marins dans le premier mouvement et chants d'animaux nocturnes dans le dernier – mais je ne vais pas m'y attarder.

L'exploration du potentiel musical de la langue est poursuivie dans *Le Son d'une voix* pour 15 instruments (1964). *La Poésie ininterrompue II*

2/ Pour plus de détails voir Mâche 2015, p. 83-84.

3/ Le tableau est intégralement publié dans François Bernard Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Château Gonthier, Aedam Musicae, 2015, p. 190.

d'Eluard devient l'objet de la transcription instrumentale à l'aide d'un nouvel outil – les sonagrammes. En utilisant les sonagrammes pour définir les durées et les hauteurs, et en y associant un tableau de correspondances entre les phonèmes français et les timbres instrumentaux, le compositeur préfigure la démarche de l'école spectrale.⁴ Mais son esthétique est différente car elle vise non pas la réalité acoustique du son, mais une musique cachée de la langue poétique.

Deux compositions appartiennent également au même groupe – *Canzone III* pour sept cuivres (1967) et *Canzone IV* pour 5 voix mixtes a capella (1968). Les deux sont basées sur le même modèle, le sonnet de Ronsard *Sur la mort de Marie*. La « conversion » du modèle part non pas de son contenu phonétique, mais de son analyse syntaxique et phonologique. Les procédés de conversion impliquent la personnification musicale des classes grammaticales (noms, verbes, etc.) et l'attribution des hauteurs spécifiques à chaque phonème selon leur répartition statistique (les plus fréquents dans le médium).⁵ La démarche du compositeur est ici plus abstraite, plus proche des esthétiques d'avant-garde des années 60, aussi bien dans le sens d'un certain formalisme que dans celui de l'éclatement du langage.

Au cours de la même année 1968 Mâche produit une pièce qui va dans une toute autre direction. Il s'agit d'une grande composition pour orchestre et bande *Rituel d'oubli*, qui marque le début d'une nouvelle période. Le compositeur y associe pour la première fois des instruments acoustiques avec des modèles bruts enregistrés, en utilisant une technique qu'il appellera « surmodelage ». Ce nouveau principe présente l'apport sans doute le plus apparent de Mâche à l'histoire de la musique. Il matérialise également sa prise de distance par rapport au progressisme formaliste de l'avant-garde, tout en servant de plate-forme à la théorisation des positions esthétiques fondamentales du compositeur. Le procédé de « surmodelage » consiste en une superposition des parties instrumentales à un enregistrement monté (réalisé) avec des sons bruts, de telle sorte que les instruments s'entrelacent et interagissent avec les sons fixés en les imitant, les prolongeant ou les complétant :

Les instruments figurent par rapport à ces sons naturels une sorte de surmodelage, un peu comme en Mélanésie on trouve des reliquaires où des

4/ Pour plus de détails, voir F.-B. Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Château Gonthier, Aedam Musicae, 2015, p. 191-193 et F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 49-55.

5/ Voir des éléments techniques dans F.-B. Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Château Gonthier, Aedam Musicae, 2015, p. 194-197.

crânes sont en même temps des sculptures, par l'ajout de pâtes colorées et d'accessoires divers.⁶

Dans les années 70 Mâche a composé une dizaine d'œuvres mixtes dans lesquelles il a enrichi et exploité ce nouveau principe. La plupart de ces compositions utilisent des sons de la nature (cris et chants d'animaux, bruits des éléments). Des modèles bruts humains, enregistrements de propos, de récitations, de déclamations ou de chuchotements, en différentes langues ne sont intégrés que dans quatre pièces : la trilogie *Korwar* (1972), *Rambaramb* (1972), *Temes Nevinbiür* (1973) – composée avec une même bande pour les trois volets, associés respectivement à un clavecin, à l'orchestre et au piano, et à deux pianos et deux percussions – ; et *Kassandra* (1977) pour un ensemble de 14 instruments et bande.

Les enregistrements bruts ont fait l'objet du montage conservant intactes les propriétés acoustiques de la voix humaine. Ainsi, le début de la bande de la trilogie a été monté à partir de plusieurs séquences en langue à clicks *Xhosa*, qui s'intercalent avec de courtes sections de bruits percussifs produits par un oiseau (*shama Copsychus malabaricus*). A ce propos Mâche écrit : « Ces percussions, proches des clicks, introduisent une ambiguïté supplémentaire qui brouille les limites entre l'instrumental et le vocal, et entre cri animal et parole humaine. »⁷

Le brouillage des frontières entre nature et culture, leur rapprochement et leurs interactions, est, en général, un des aspects remarquables de l'œuvre de Mâche. De nombreux moments de ses pièces, aussi bien mixtes que purement instrumentales ou purement électroacoustiques, s'inspirent de cette idée en la déclinant dans divers contextes. Outre le début de *Korwar*, je n'en citerai ici qu'un exemple, tiré de *Kassandra*, lorsque à la page 16 de la partition, dans les bruits du feu de bois s'incrument progressivement des bruits buccaux et des chuchotements, évoquant une sorte de feu parlant ou inversement une bouche produisant le crépitement des braises.

Parmi les séquences de *Kassandra* qui font entendre différentes langues, on trouve quelques exemples types de la pensée polyphonique spécifique de Mâche avec sa prédilection pour la pluralité de processus temporels. Par exemple, à la page 42 de la partition, le compositeur superpose deux discours (en tibétain et en amharique) de caractères et « tempos » différents. A un autre moment (à partir de la page 53), nous entendons un contrepoint à quatre langues chuchotées.

6/ F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 87.

7/ F.-B. Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Château Gonthier, Aedam Musicae, 2015, p. 201.

L'expérience du travail avec des modèles structurels de la première période a également servi pour l'association des parties instrumentales à l'enregistrement. Ainsi, dans *Korwar*, pour « habiller » musicalement le discours en Xhosa, le compositeur a adopté des règles de correspondance entre les clicks, les voyelles et les consonnes de la langue et les sons du clavecin.⁸

Au début des années 80, Mâche renoue avec des modèles linguistiques cachés, en composant deux pièces : *Anaphores* pour clavecin et percussion (1981) et *Phénix* pour percussion seule (1982). La deuxième en grande partie reprend le matériau de la première, et un poème de Pindare sert de modèle rythmique pour plusieurs sections.

Dans les années 80 s'amorce une nouvelle période dans l'évolution de Mâche, qui a été motivée par l'arrivée de nouvelles technologies informatiques. C'est d'abord l'UPIC – imaginé par Xenakis et développée sous sa direction au CEMAMu –, et ensuite l'échantillonneur et le clavier MIDI, instruments qui vont révolutionner son travail avec les modèles bruts. Avec l'échantillonneur, le compositeur peut utiliser les sons bruts aussi librement et souplement que ceux d'un instrument acoustique. Il faut noter que les nouvelles technologies ont provoqué non pas un changement radical dans la musique de Mâche, semblable à celui de 1968 (passage au modèle brut), mais un élargissement et un enrichissement progressifs.

La première œuvre majeure qui marie les nouveaux dispositifs avec des modèles bruts linguistiques est *Uncas* pour 2 échantillonneurs, 1 Voicetracker, sons enregistrés et ensemble instrumental (1986). Elle est dédiée à la mémoire des peuples disparus et entièrement consacrée aux langues. Le compositeur y a utilisé le dargwa, l'ubykh, l'abkhaz, l'esquimo, le fidjien, le kawi, le lude, le telugu, le tchérémis, l'arménien. Comme dans ses pièces des années 60 (*La peau du silence*, *Le son d'une voix*), Mâche cherche à accéder au substrat musical que recèle la voix humaine. Dans la notice de l'œuvre il écrit :

(...) chaque langue est un système sonore porteur d'une musique spécifique, qui est tout autre chose que les signes phonétiques dont s'occupent les linguistes. *Uncas* essaie de capter quelques-unes de ces musiques potentielles, en extrait des modèles, et en raconte symboliquement la dissolution.⁹

A l'expérience des œuvres mixtes des années 70, où des modèles

8/ Les matrices de correspondances sont publiées dans F.-B. Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Château Gonthier, Aedam Musicae, 2015, p. 202.

9/ F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 216.

bruts s'entouraient de sons instrumentaux, s'ajoute ici un instrumentarium électronique qui inspire au compositeur de nouvelles idées de traitement du modèle. Par exemple, à partir de la mes. 34, un discours en tcheremis est analysé par le voicetracker qui le transforme en séquence MIDI envoyée vers l'échantillonneur. Celui-ci fait ainsi entendre la « mélodie » du discours avec le timbre de surna.

Une autre œuvre capitale de cette période est *L'Estuaire du temps*, concerto en trois mouvements pour échantillonneur et orchestre (1993). Les fragments de propos en plusieurs langues sont intégrés dans la partie de l'échantillonneur du premier mouvement. A partir de la lettre C de la partition (mes. 58) le clavier fait entendre des syllabes, des phonèmes – réduits à des bruits buccaux –, des chuchotements et des mots entiers. Cette présence humaine, avec ses sonorités mystérieuses et envoûtantes, ses étranges rythmes de conjuration, ses exclamations et appels surlignés par les instruments d'orchestre, rejoint des bruits des éléments, des sons de la nature, des trames et des remous orchestraux. L'effet poétique en est d'une rare puissance et profondeur, rendant presque palpable l'idée de la « rencontre du temps et de l'éternité » dont parle le compositeur dans la notice de l'œuvre.¹⁰

Je ne m'attarderai pas sur toutes les œuvres citées dans le Tableau 1. Je mentionnerai seulement deux compositions de la dernière période : *Manuel de résurrection* pour mezzo-soprano et deux échantillonneurs (1998) et *Portrait* (œuvre électroacoustique, 2000).

Manuel de résurrection, sur le texte du *Livre des morts* égyptien, est intéressant pour l'emploi de l'ancien égyptien qui est à la fois chanté par une cantatrice et prononcé par une voix de synthèse, dans une alternance qui s'inspire de l'archétype de la litanie responsoriale.¹¹ *Portrait*, en revanche, offre un exemple de l'utilisation humoristique de la langue. Le compositeur fait entendre le français parlé, haché en fragments incompréhensibles, qui devient source de multiples effets cocasses et pleins d'esprit.

Le pan-humanisme de François-Bernard Mâche

Le titre de cette section peut sembler quelque peu provocateur par rapport au compositeur qui a parlé de l'« adieu à un certain hum-

10/ *Ibid.*, p. 252.

11/ Le compositeur a opté pour une approximation musicalement acceptable de la prononciation de cette langue morte en utilisant un logiciel de synthèse vocale d'espagnol avec des « trucages » orthographiques.

nisme »¹², et déclaré que pour lui « le langage n'est qu'un cas particulier des différents bruits qui existent dans la nature »¹³. Il a introduit dans sa musique des cris et des chants d'animaux au même titre que des langues humaines, et à sa manière, a rejoint la tendance à l'évacuation du logos propre aux compositeurs de l'après-guerre. On peut se rappeler également sa prise de position contre un humanisme associé au rationalisme dogmatique, à l'opposition conflictuelle de l'Homme à la nature, et à une axiologie qui ramène tout à l'échelle humaine.⁹

Et pourtant, je vais m'aventurer à soutenir que l'humanisme, en tout cas « un certain » humanisme est inhérent à la musique de Mâche, et que sa musique, en réalité, défend l'humanisme de l'art dans l'atmosphère de sa déshumanisation.

J'aborderai ce sujet complexe sous l'angle du rapport au langage, puisque c'est le thème même de ce colloque. En remontant à la naissance des avant-gardes au début du XX^e siècle, et en jetant un regard sur l'ensemble des courants de musiques « avancées », on peut trouver un dénominateur commun à tout ce vaste domaine, qui est la tendance *anti-narrative* ou *anti-discursive* de la musique. Pour être plus précis, il s'agit là d'un certain vecteur du progrès : Schönberg était encore trop narratif (ou trop rhétorique), il a été dépassé par Webern, suivi à son tour par Boulez et Stockhausen qui se sont chargés de la liquidation définitive du modèle discursif classico-romantique¹⁴. Parallèlement on trouve des processus similaires : de Debussy à Xenakis en passant par Varèse ; de Ives à Cage et La Monte Young ; chez Stravinsky, chez les répétitifs, chez les « concrets »... partout la musique se déleste de toute forme de narrativité. Par narrativité j'entends ici non pas un récit musical figuré (au sens de la musique à programme), mais une qualité du langage musical définie par ses affinités avec l'expression verbale, ou, plus justement, avec le discours affectif humain. De ce point de vue, le langage tonal serait sûrement un des plus narratifs de toute l'histoire universelle de la musique, alors que la polyphonie franco-flamande, par exemple, se situerait plus près de l'autre bout de l'échelle.¹⁵

12/ F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*. Paris, L'Harmattan, 2012, p. 91.

13/ Il faut noter que plus tard, le compositeur a tempéré ses propos : « Je ne parlerais plus aujourd'hui d'humanisme abusif, et je reconnais que la parole a parmi les bruits de la nature une place qui est tout de même très particulière. » Voir F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.50.

14/ Cf. par exemple le fameux article de Boulez « Schönberg est mort » de 1951, qui sous-tend cette vision de l'histoire, voir Pierre Boulez, *Points de repère I / Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 145-151.

15/ La narrativité envisagée de cette manière se recoupe en partie avec le concept de linéarité, tel que le définit par exemple J.-D. Kramer (1988).

Pourquoi la musique se détourne-t-elle ainsi de la narrativité (et non simplement du langage tonal) au cours du XX^e siècle ? Pourquoi le logos musical incarné par cette narrativité tombe-t-il inexorablement dans le discrédit ?¹⁶ Pour apporter des éléments de réponse, il faudrait passer outre les apologues émancipationnistes de l'avant-garde (émancipation du son, du corps, etc.) et chercher les causes psychologiques ou socio-psychologiques de ce rejet.

La méfiance envers le discours humain et envers *l'Homme en général* est un corollaire du traumatisme de la culture qui a vécu le basculement du discours, et notamment du discours affectif humain, dans la pure manipulation (politique, psychologique, esthétique...). Ce traumatisme remonterait à mon sens au dernier tiers du XIX^e siècle. Du fait de l'évolution politique, économique et sociale qu'a connue l'ensemble de la civilisation occidentale au XIX^e siècle, le discours, le langage humain, commence à cette époque à être suspecté d'être *d'office* de mauvaise foi, c'est-à-dire, qu'il commence à être perçu comme support de la confusion ou de la fraude, plutôt que comme instrument de compréhension mutuelle et de connaissance. La pensée de Hofmannsthal, Mauthner, Kraus, Wittgenstein, entre autres, a été profondément marquée par cette blessure. Le XX^e siècle, avec ses guerres, sa propagande, son prosélytisme, sa publicité, ne pouvait qu'exacerber à l'extrême la crispation. L'Occident se sent accablé par le logos, qu'il lui apparaisse sous forme de la « crise du langage » ou de la rage du rationalisme desséché. Il s'en suit le règlement de comptes entrepris par les intellectuels post-modernes qui, à partir des années 1960, remettent en cause le logocentrisme, le rationalisme, l'humanisme, l'ethnocentrisme occidentaux, pendant que la critique d'art insiste sur la libération du logos assimilé à la contrainte et à la violence.

Cette évolution a probablement été décisive dans le retrait de la narrativité musicale qui va de pair avec le retrait d'un certain substrat humain au niveau du langage musical. Que ce soit dans le sérialisme, dans la musique concrète, dans le sonorisme de Ligeti, ou dans la musique de Cage, le compositeur ne peut (et sans doute ne veut) plus s'appuyer sur l'humanisme propre au langage tonal et ses territoires connexes.

Le langage musical de Mâche ne fait évidemment pas exception.

16/ La logique de la composition dodécaphonique et sérielle n'est pas du même ordre. Elle ne se manifeste pas sur le plan sensible et représente en quelque sorte « un inconscient de l'œuvre » comme l'aurait dit François Nicolas, voir F. Nicolas, « Moments de Stockhausen », in : *Karlheinz Stockhausen (Livre-programme du festival d'automne)*, Paris, Contrechamps / Festival d'Automne à Paris, 1988, p. 45-53. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Stockh.html>

Le compositeur a toujours critiqué tout passéisme, qu'il soit celui de la musique néo-tonale ou celui des « baroqueux ». Quelle est donc sa démarche envers la langue, le logos, la discursivité ? Dans sa première période, en utilisant des modèles *vidés* de leur sens linguistique, Mâche ne fait pourtant pas violence au langage et évite la provocation. Son approche de la *phonè* qu'il essaye de dégager et de musicaliser est décidément affectueuse. Mais en même temps sa démarche est discrète. La gestuelle expressive de la voix humaine déguisée en sonorités instrumentales se confond avec l'image musicale quasi-impressionniste du monde extérieur.

Parfois, on aperçoit un balancement dans ses parti-pris. D'une part il déclare que « le langage humain le plus beau, tel celui d'Eluard, a ainsi sa place parmi tous les autres bruits de la nature, sans plus » (*Le son d'une voix*, notice, 2012)¹⁷, d'autre part il place un modèle humain au centre de *La peau du silence* en y attachant un sens symbolique¹⁸.

Plus tard, avec l'appropriation du modèle brut, l'homme qui parle, qui déclame, ou qui chuchote mystérieusement, s'introduit dans sa musique en y incorporant la narration directement sous forme d'objet trouvé et en apportant à la musique ses qualités esthétiques intrinsèques.

En 1978, dans l'article « Pourquoi nos filles sont-elles muettes », le compositeur écrira au sujet de la musique vocale :

(...) [la musique] n'a plus tellement envie d'utiliser des mots, trop dévalués et trompeurs. Ce qu'elle a encore à dire est trop important pour qu'elle le confie à la parole, trop universel pour qu'elle le limite à un langage.¹⁹

Ainsi, dans sa musique on n'entendra pas des mots compréhensibles, mais un concert de langues rares ou mortes dont l'apogée sera *Uncas*, un hommage aux cultures et aux langues disparues.

A travers l'œuvre de Mâche, la langue humaine, et avec elle l'Homme même, s'imposent en tant que *valeur* universelle. C'est cela qui à mon sens autorise de parler de son pan-humanisme. Car l'humanisme qui met en avant « l'homme mesure de toute chose » ou « l'humain trop humain » n'en est qu'une version avilie. Alors que le véritable humanisme croit en la valeur et la dignité de l'Homme en tant que tel, en sa capacité de dépasser « l'humain trop humain », de s'élever au-dessus de sa condition matérielle.

17/ F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 50.

18/ *Ibid.*, p. 30.

19/ F.-B. Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p.144.

Outre l'appropriation des langues, deux autres facteurs fondamentaux définissent la démarche de Mâche dans ce sens. Le premier est son travail avec les universaux, sa recherche et sa mise en œuvre des archétypes musicaux propres à l'Homme en général (et trouvables également dans les chants de certains animaux). Le second est une forte présence de la dimension sacrée dans sa musique. A propos de *Kassandra*, Mâche note que c'est « une sorte de rituel onirique »²⁰. Mais ces termes sont pertinents également pour beaucoup d'autres productions du compositeur. Les deux éléments – les archétypes et le sacré – se rejoignent dans le concept de *Mythe*, tel que l'entend Mâche dans ses écrits.¹³

L'universalité, le sacré, le mythe, que Mâche a inscrits au cœur de sa musique, sont paradoxalement des piliers de l'humanisme dans l'art, qui lui permettent d'exercer sa vieille fonction spirituelle, d'élever l'Homme et de le réconcilier avec l'univers, avec l'éternité, avec la mort. Se frayant son chemin entre le progressisme dogmatique et le laxisme post-moderne, Mâche est un des rares artistes à montrer une voie de sortie « par le haut », où le compositeur peut allier l'innovation²¹ avec un pan-humanisme. Le traitement du matériau linguistique dans l'œuvre de Mâche est une belle illustration de ce que j'ai suggéré ailleurs²² : que le *travail* de son œuvre au sein de la culture peut être défini comme celui de l'*harmonisation* : harmonisation entre l'Homme et l'univers qui l'entoure, entre l'Homme et ses racines anthropologiques, entre le moderne et l'intemporel.

20/ F.-B. Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 133.

21/ Il est vrai que Mâche a été très critique envers ce qu'il a appelé « progressisme », mais il n'entendait par là que la fétichisation de l'innovation. Tout en étant lui-même un novateur très inventif, il a toujours essayé de soumettre cet aspect à une fonction plus fondamentale de la musique, qui selon lui est « de chercher un accord sonore avec l'univers » F.-B. Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 18.

22/ Georges Beriachvili, « L'œuvre de François-Bernard Mâche : la Nature en surface et en profondeur », in : M. Solomos & al. (éds.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 107-119.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Georges Bériachvili, « L'œuvre de François-Bernard Mâche : la Nature en surface et en profondeur », in : Solomos, M. & al. (éds.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 107-119.

Pierre Boulez, *Points de repère I / Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, Collection Musique/Passé/Présent, 1995.

Jonathan D. Kramer, *The Time of Music : New meanings, New temporalities, New listening strategies*, New York, Schirmer Books, 1988.

François-Bernard Mâche, *Langage et musique*, Nouvelle Revue Française, n° 196, 1969, p. 586-594.

François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, Collection Musica, 1998.

François-Bernard Mâche, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*. Paris, L'Harmattan, Collection Sémiotique et philosophie de la musique, 2000.

François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.

François-Bernard Mâche, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, Collection Perspectives musicologiques contemporaines, 2012

François-Bernard Mâche, *Musique-Mythe-Nature*, Troisième édition, Château Gonthier, Aedam Musicae, Collection Musiques XX-XXI^e siècles, 2015.

François Nicolas, « Moments de Stockhausen », in : *Karlheinz Stockhausen* (Livre-programme du festival d'automne), Paris, Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, 1988, p. 45-53. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Stockh.html>

ÉCOUTER LES MALENTENDUS ENTRE SONS ET SENS, ÉMERGENCES DE VOIX À L'ŒUVRE

Célio Paillard

Introduction

Cet article porte sur l'utilisation de la voix parlée comme ambiguïté créatrice dans trois œuvres aux statuts différents, aussi bien dans leur forme que dans leur notoriété.

La première est *Machinations* (2000), « spectacle musical pour quatre femmes et ordinateur » de Georges Aperghis. La deuxième est *L'Esplanade* (2010), installation sonore dont je suis l'auteur. La troisième est *Ici le combat de Lejaby* (2015), pièce sonore du collectif La Radio Cousue Main, dont je fais partie.

Ce texte découle de ma découverte de la pièce d'Aperghis, dont le travail vocal m'a paru entrer en résonance avec les expérimentations de la Radio Cousue Main et m'a fait réfléchir aux utilisations que je fais du texte dans mes œuvres personnelles.

Le point de départ de cette réflexion est un article de François Regnault, collaborateur d'Aperghis pour le texte du spectacle. Paru en 2008 dans *L'Étincelle*, journal de la création à l'Ircam, cet article a pour titre : « Né malentendu. Autour des *Machinations* de Georges Aperghis ». En voici une citation, qui m'a interrogé :

Ce va-et-vient entre le son et le sens est la manière selon laquelle signifiant et signifié s'accrochent l'un à l'autre pour former des significations, les ébaucher, les assurer, les mettre en doute et les défaire, et attester ainsi que le seul traumatisme de l'homme n'est point celui de la naissance, auquel un vain peuple des sciences humaines croit, mais d'être né malentendu, et que le malentendu soit l'essence de la "communication"¹.

C'est ce « va-et-vient entre le son et le sens » qui m'intéresse et que je vais questionner².

Trois œuvres

Machinations dure à peu près 50 minutes. Le spectacle a été joué la première fois en l'an 2000.

Voici un extrait de son synopsis :

Nous nous trouvons en présence de quatre femmes assises autour d'une table et, tout près d'elles, d'un homme (le musicien-technicien derrière son ordinateur).

Les quatre femmes sont des vocalistes, leurs voix sont amplifiées et semblent contrôlées, comme sous surveillance, par le musicien-technicien.

Elles émettent des phonèmes, elles profèrent, prononcent, "parlent".

À partir d'un vocabulaire établi de fragments de mots, de phonèmes divers, la partition est une polyphonie de vocables qui jouent entre eux comme des personnages musicaux³.

Le compositeur précise :

Avec Olivier Pasquet⁴, nous venons de programmer sur l'ordinateur la situation suivante : il y a d'abord une grande foule de phonèmes que l'on ne reconnaît pas, parce qu'ils sont filtrés pour ne laisser sortir que certaines

consonnes ; puis, peu à peu, le filtre s'en va et l'on découvre qu'il y a des voyelles à nouveau ; les voix changent, elles deviennent plus naturelles et elles finissent dans la bouche d'une femme dont on s'aperçoit qu'elle était en train de parler depuis le début. C'est ce va-et-vient qui m'intéresse⁵.

Il faut ajouter que les quatre « diseuses » manipulent des objets qui sont filmés et présentés sur des écrans.

Ce qui m'intéresse ici est la façon avec laquelle Aperghis joue avec les textes, phonèmes, mots ou phrases, et comment on passe sans arrêt d'une écoute musicale (au « son », dirait Regnault) à une attention au texte, voire au propos (ce que Regnault désigne par « sens⁶ »).

Ma démarche artistique n'est pas comparable avec celle du compositeur, ni par sa notoriété, ni par son contenu. Toutefois, je m'intéresse beaucoup à la voix, quoique pour des créations sonores plutôt que musicales, sans chercher la musicalité de la langue et des phonèmes. Je parlerai ici de mon travail, à travers des œuvres réalisées ou conçues avant ma découverte de *Machinations*, pour esquisser d'autres pistes, justement, et pour les confronter avec celles d'Aperghis.

En octobre 2010, j'ai eu l'occasion de réaliser une installation sonore générative, *L'Esplanade*, pour la présenter à la Ferme du Buisson, un centre d'art de Seine-et-Marne.

J'y ai été invité par Gérard Pelé en sa qualité d'enseignant à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière. L'école avait un partenariat avec la Ferme du Buisson pour exposer les travaux des étudiants de la « majeure son » qui suivaient le séminaire de Thierry Coduys. Un de ces étudiants, Emmanuel Sabroux, m'a grandement aidé à réaliser l'œuvre, en programmant son comportement (la manière avec laquelle elle est « générée » par l'ordinateur) dans un « patch » Pure Data⁷.

L'installation est inspirée de séjours faits à l'étranger, pendant lesquels j'ai vécu un type d'expérience commune à beaucoup de voyageurs. J'allais de ville en ville, sans connaître personne. Pour me faire aux lieux, je m'installais souvent sur un banc, sur une place, pour regarder la vie se dérouler. Au début, tout me semblait confus, trop de situations ou d'actions s'entremêlant. Puis je commençais à en

1/ François Regnault, « Né malentendu. Autour des *Machinations* de Georges Aperghis », *L'Étincelle*, journal de la création à l'IRCAM, Paris, 2008. Consulté en ligne le 8 mars 2015 : <http://etincelle.ircam.fr/793.html>.

2/ Sans toutefois l'aborder sous l'angle du « traumatisme », ce qui m'engagerait dans des directions que je ne souhaite pas prendre dans ce texte.

3/ Georges Aperghis, Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto verso*, Paris, Bayard, 2004, p.15.

4/ L'assistant musical pour *Machinations*.

5/ Georges Aperghis ; Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto verso*, Paris, Bayard, 2004, p.20.

6/ Je développerai moins la question du rapport hommes-machines.

7/ Pure Data est un logiciel libre de programmation multimédia, comparable à Max MSP (développé par l'IRCAM). Un patch est un programme (ici gérant l'apparition de sources sonores) autonome, réalisé avec ce logiciel.

distinguer certaines, mais sans pouvoir vraiment les suivre, car elles se déroulaient simultanément. Et finalement, au bout d'un certain temps, je m'attachais à quelque chose qui, pour moi, faisait saillance, je suivais ce qui se passait et me racontais des histoires à partir de ce que je voyais. Et quand la situation changeait, par exemple quand partaient les personnes que je regardais, ou quand je me lassais, je reprenais l'attention flottante initiale. J'ai conçu l'installation pour faire vivre ou revivre aux visiteurs ce type d'expérience.

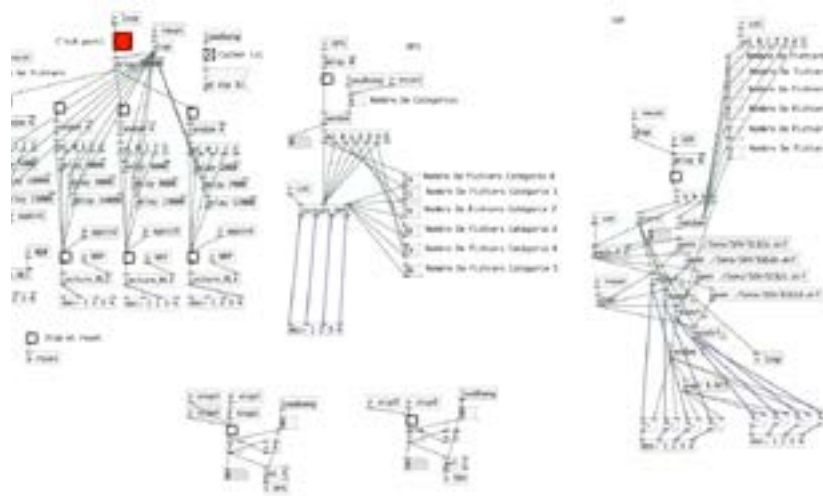


Figure n°1 : Copie d'écran du patch principal de *L'Esplanade*, programmé par Emmanuel Sabroux.

J'ai écrit des textes, les ai lus et enregistrés comme autant de voix intérieures, diffusées pour plonger les visiteurs dans un tel environnement, pour les immerger dans une trame sonore trop riche pour être écoutée en entier. Les sons sont joués par le programme informatique, sur quatre enceintes, et souvent simultanément. Ils sont piochés au hasard, mais dans des répertoires choisis et selon des règles données, en trois moments, suivant ma propre expérience décrite précédemment.

Tout d'abord, on n'entend que des fragments de phrases, des voix isolées, en mono, diffusées sur une des quatre enceintes (souvent plusieurs voix parlent simultanément).

Puis on entend des courts récits, diffusés aléatoirement, en stéréo, sur une des deux paires d'enceintes (et, en général, les récits se chevauchent et se brouillent).



Figure n°2 : Partition de *Ici le combat de Lejaby*, telle qu'élaborée pour le deuxième numéro de *Jef Klak*.

Enfin une histoire polyphonique est développée sur quatre voix, donc sur toutes les enceintes. Puis le cycle recommence.

À noter que ces différentes pistes simultanées m'ont permis de développer des variations, de styles d'écriture et de genres de personnages décrits, surtout, ce qui induit plusieurs appréhensions du récit et affecte notablement les histoires.

Il en résulte des glissements narratifs et prescriptifs, selon l'attention du visiteur, celui-ci se construisant des histoires en combinant des fragments, mais aussi, et souvent simultanément, se laissant porter par le flot de paroles, sans forcément chercher à les comprendre. Ce sont des sortes de mouvements de prise et de déprise, à l'image des expériences ayant guidé ce travail.

La troisième œuvre étudiée est plus récente. Elle fait partie du CD de création sonore associé au second numéro de la revue *Jef Klak* (sortie en mai 2015). Il s'agit d'une improvisation dirigée de la Radio Cousue Main. Le mode opératoire de ce collectif est très simple : comme aux débuts de la radio, il s'agit de produire du son pour un micro mono, sans montage, sans effets, avec nos voix, et parfois tout notre corps et/ou des objets.

Ce second numéro de *Jef Klak* a pour titre « Bout d'ficelle » et aborde la thématique du textile. C'était comme une invitation pour la Radio Cousue Main. Nous avons donc enregistré une pièce sonore appelée *Ici le combat de Lejaby*, pour parler, à notre manière, de ce conflit social ayant marqué la dernière campagne présidentielle et, surtout, de son traitement médiatique.

La pièce est une mise en tension, voire en confrontation, de différents types de récits : témoignages d'ouvrières, revendications sociales, traitements journalistiques, considérations économiques, enjeux politiques... La question était : « Est-il possible de transmettre ou de rendre compte de la parole des protagonistes du conflit et, en particulier, de celle des ouvrières, et de la faire émerger du cœur des logiques journalistiques ? » Et qu'est-ce donc que cette « parole » ?

La pièce alterne des passages composés de propos intelligibles et d'autres où l'excès de superpositions de paroles brouille leur sens et les renvoie au second plan, derrière un dispositif de jeu devenu prédominant.

Ce peut être à travers la configuration des locuteurs et leur manière de parler, simultanément, selon différents débits et élocutions, et sur plusieurs plans sonores. Ce peut être à travers un jeu particulier,

comme avec le « elle à 8 », où chacun des « Cousues⁸ » a choisi un chiffre (de 1 à 8) et un fragment de texte, qu'elle lit lorsque son chiffre était montré par la conductrice.

Ou à travers une improvisation dirigée, comme dans « Madame la directrice », où l'une d'entre nous organisait nos paroles sur plusieurs plans sonores pour produire une sorte de feuilleté sonore. Il y a, dans chacun de ces exemples, un jeu entre son et sens, dans lequel les voix peuvent être entendues comme l'un ou l'autre, ou les deux simultanément. Tout cela n'est pas totalement nouveau (on peut bien écouter ensemble la mélodie et les paroles d'un opéra ou d'une chanson), mais ces trois exemples ont en commun de jouer sur une tension créatrice qui fait que le son émerge du et dans le sens, et vice-versa, et que l'œuvre prend forme dans cette confrontation.

Émergences

Pour avancer dans ma réflexion, je dois préciser l'emploi que je fais du concept d'émergence. Je vais m'appuyer pour cela sur les théories cognitivistes de Francisco Varela : « En fait, il semble difficile pour n'importe quel agrégat de connexions suffisamment dense d'échapper aux propriétés émergentes⁹ [...] »

Pour Varela, l'émergence est une propriété de tout système complexe (et, en particulier, du vivant). Il suffit qu'un grand nombre d'éléments soient ensemble un certain temps pour qu'ils produisent un système qui s'auto-organise ou, mieux, qui s'autoproduit et que, de cette simple coprésence, des propriétés particulières apparaissent. Même sans ordre, sans composition, sans intention externe, voire surtout sans tout cela, émergent des formes, des figures, des comportements spécifiques. Naturellement, de par la situation complexe initiale. Par exemple, en lisant des textes d'origines différentes, un intertexte émerge.

En ce sens, il suffit d'installer une telle situation complexe pour qu'émerge quelque chose qu'on ne pourra pas prévoir, mais qui sera marqué par les conditions initiales (John Cage a beaucoup utilisé ce type de démarche, surtout dans ses œuvres tardives). Et, justement, dans les trois œuvres étudiées, les situations initiales sont très importantes.

Dans *Machinations*, cela se joue à plusieurs niveaux. Cela tient tout d'abord à la méthode de travail (et de recherche) d'Aperghis. En effet, dans la lignée de Cage, le compositeur laisse beaucoup de place aux interprètes, avec lesquels il a construit le spectacle musical. Mais ce n'est pas tant parce qu'ils ont apporté des propositions conceptuelles, que

parce que leur travail avec Aperghis a fait émerger quelque chose, sur la base de ce qu'il avait préparé, mais selon les capacités de chacune.

Le second niveau d'émergence, le seul perceptible par l'auditeur/spectateur, découle des partis pris opérationnels du spectacle et de son déroulé.

Cela tient d'abord au travail effectué sur les phonèmes, ceux-ci se combinant jusqu'à devenir de la presque-langue. Et cela tient aussi à l'intervention de l'ordinateur qui traite les voix en direct, transformant parfois un texte articulé en fragments (par réverbération, gain, écrêtage, seuils, boucles, etc.), ce qui ne laisse apparaître à nouveau que des phonèmes.

Mais, surtout, le phénomène d'émergence, dynamique, se produit dans la durée, donnant le sentiment d'une musique qui se fait langue (par combinaisons de phonèmes, suspension du traitement sonore, prononciation parlée...) ou d'une langue qui est recomposée en musique (par un travail rythmique et sonore, notamment en tirant parti de ce que produit la lecture du texte).

Et, enfin, la balance entre sons et sens est troublée par l'emploi musical d'un répertoire élargi de bruits de bouche (respirations, soupirs, chuchotis, raclements de gorge, voix grimacées, cris, etc.)

Dans *L'Esplanade*, l'émergence se produit aussi sur plusieurs niveaux. D'un point de vue général, l'installation a un fonctionnement cyclique, mettant en œuvre l'émergence d'histoires par accumulations de voix.

Cela découle de la construction structurelle de l'œuvre, une émergence programmée, c'est-à-dire selon une intention externe au phénomène. J'ai souhaité la mettre en œuvre le plus simplement possible, par des collages (simultanés et successifs) de textes (et des voix pour les dire), et par l'intertexte produit par leur rencontre : comme si chaque voix venait colorer et orienter les autres.

Mais il s'agit d'un effet perceptif, qui ne peut se produire efficacement qu'avec le concours de l'auditeur. Pris dans un flot de voix et de textes superposés, ne pouvant pas tout entendre, ni même tout comprendre il doit suivre des fils, opérer des jonctions, écouter ceci et ignorer cela, pour faire (ou laisser) émerger une sorte de récit transversal, celui-ci apparaissant, disparaissant, se transformant comme, par exemple, le flot de nos pensées lorsque nous ne cherchons pas à les diriger quelque part. Et alors, en même temps que l'émergence de sens, c'est le processus de cette émergence lui-même qui émerge à l'auditeur : son

rythme, ses variations, son comportement¹⁰...

En ce qui concerne *Ici le combat de Lejaby*, il y a à nouveau plusieurs niveaux d'émergence.

Tout d'abord une émergence dans le processus de création : il y a eu collecte sur Internet de textes sur le conflit des Lejaby, puis classements, ce qui a inspiré des pistes de jeu, lesquelles ont été aménagées collectivement ; il s'agissait de trouver des manières pratiques pour manipuler l'énorme matière textuelle et pour constituer un livret maniable pendant les improvisations.

Les consignes de jeu ne sont, dans ce cas, que des orientations, des directions, voire des prétextes seulement : en effet, le collectif étant composé de beaucoup de personnes aux pratiques et aux connaissances différentes, il était impossible de déterminer à l'avance et précisément les rôles de chacune. C'est pourquoi l'écoute est très importante, afin d'ajuster les interventions pendant l'improvisation et de profiter des opportunités de jeu qui se présentent¹¹.

Cette émergence du jeu fait écho à celle du sens. Le morceau évolue comme une succession de dispositifs qui conditionnent les rapports entre les diseuses et entre les paroles que celles-ci portent et qu'elles cherchent à faire passer au micro. Ainsi apparaît à l'écoute non seulement le sens de certains propos, mais aussi les rapports de force dont ils témoignent et qui conditionnent leur portée : ils sont plus ou moins audibles et prennent plus ou moins de relief par rapport à ce qui a été dit ou à ce qui est en train de l'être.

Le mode de continuation des différents plans sonores permet de faire surgir des paroles et de rendre évidentes les techniques servant à cela. C'est un jeu de niveaux sonores, de distances au micro, de tons et de débits, qui fait qu'on peut entendre, dans le premier passage, les différentes voix des ouvrières ou celles, plus posées, des journalistes. Ce sont les choix (préalables) du chiffre et de la phrase de chaque « Cousue » et l'opportunisme avec lequel la conductrice en a joué qui rendent le « 1 à 8 » plus explicite, tant pour les mots qui sont prononcés, que pour le rythme chaotique voire cacophonique de ce jeu sonore sur les chiffres de la crise. Il en va à peu près de même pour « Mme la directrice » où la distribution de la parole fait émerger à la fois des appréciations différentes sur l'issue du conflit, et cette disparité même de points de vue, dans une matière sonore plus ou moins dense.

10/ En somme, c'est une approche sonore plutôt que musicale.

Dynamique de l'incertitude

Ces trois œuvres sont non seulement construites sur des processus d'émergence (mais les descriptions que j'en fais les rapprochent des processus de création en général), mais les rendent plus visibles et les entretiennent. Les processus d'émergence étant toujours à l'œuvre, tout ce qui est émergé est voué à être recouvert par une autre émergence. Et ce mouvement permanent, qui fait qu'on ne peut se concentrer exclusivement ni sur le son, ni sur le sens, ni même sur les passages de l'un à l'autre, ce mouvement nourrit l'ambiguïté des œuvres et en rend plus difficiles des interprétations univoques.

Certes, on pourrait aussi bien dire que c'est une qualité de toute œuvre inscrite dans le temps (rien ne nous garantit sa permanence), mais aussi, qu'à l'inverse, les systèmes des œuvres les rendent relativement prédictibles.

Mais l'incertitude joue à un autre niveau, qui est celui d'une distinction entre son et sens qui découle de la voix humaine, celle-ci pouvant aussi bien servir à proférer des sons (voire à faire de la musique) qu'à dire des choses en utilisant le langage. Or cette distinction est loin d'être aussi évidente à constater qu'à énoncer et c'est justement sur cette incertitude que les œuvres étudiées construisent leur dynamique.

Et pourquoi donc aurais-je envie d'opérer une telle distinction, entre son et sens, quand la voix prononce des mots, ou simplement des phonèmes ? N'y a-t-il pas de toute façon toujours du son ? Y a-t-il un type d'écoute du son quand il est support d'un discours, ou de ce qu'on considère comme une « signification » ? Est-ce qu'on adapte son écoute à ce qu'on suppose que veut dire la personne qui parle ? Un moment, j'écoute ses intentions musicales, un autre j'écoute ses intentions signifiantes, un autre encore j'écoute ce que dit sa façon d'utiliser sa voix (fatigue, impatience, énervement, peur, etc.) ?

Tout cela semble un peu trop simple. On sait d'expérience qu'on peut entendre quelqu'un dire quelque chose et faire de la musique simultanément, voire utiliser ce qu'il dit pour faire de la musique (en faisant des rimes, en se servant de la scansion des mots, etc.). Avec son travail sur les phonèmes, Aperghis montre d'ailleurs que ceux-ci peuvent évoquer des « sens », selon qu'il y a plus de voyelles ou de consonnes, des lettres plus percussives, gutturales, coulées... La traditionnelle distinction signifié/signifiant s'avère alors inopérante et inappropriée, car beaucoup trop idéale. Certes *Machinations* parle de quelque chose, mais on ne peut fixer précisément ce que le spectacle dit.

Décidément, il s'avère difficile de déterminer une distinction

son/ sens viable, ou même de choisir un unique régime de réception (musique, création sonore, signification). Le processus d'émergence continue fait tout changer. On ne sait pas ce qu'il faut écouter et comment. Le son ne semble pas plus au service du sens que l'inverse. La distinction même est inopérante. Tout est trop confus et mobile, il n'y a pas d'information explicite et univoque à retenir. Elle est à se construire soi-même, de même qu'il faut interpréter les mots.

Dans les trois œuvres étudiées, les glissements incessants son/sens (émergence continue) mettent en avant les processus de composition de l'information. La distinction son/sens n'est plus qu'un prétexte, l'information est toujours à réélaborer. En ce sens, ce qu'on pourrait appeler l'information de l'œuvre, ce qu'elle a de spécifique, d'original, son enjeu principal n'est pas la configuration qu'elle prend (bien que celle-ci ait son importance), mais plutôt les processus qu'elle met en œuvre (et qui produisent sa configuration sensible)¹².

Dans *Machinations*, le processus de d'(in)formation est à la fois celui de la musique et du récit (peut-on utiliser le langage comme modèle musical ? Jusqu'où peut-on raconter en musique ?) et le combat, sans vainqueur ni vaincu, des hommes et des machines.

Dans *Ici le combat de Lejbay*, il s'agit de mettre en œuvre une fabrique de l'information, dans le sens journalistique : l'information est élaborée à partir de l'information, selon des procédés très répétitifs et systématiques, illustrant des rapports de force (l'enjeu étant la légitimité de ce qui mérite le statut d'« information »).

Enfin, dans *L'Esplanade*, il s'agit de se questionner sur le phénomène de discrimination qui permet de dégager des informations opérantes d'un contexte complexe. Reçoit-on une information préalablement constituée ou la fabrique-t-on soi-même ?

Le malentendu

Ainsi que je l'ai expliqué plus haut, l'émergence se produit à la fois au moment de la création de l'œuvre (c'est la part « artiste ») et pendant sa diffusion (c'est la part « auditeur »). Comme disait Cage, il suffit de laisser les choses surgir et ce surgissement, cette émergence continue, ne cesse d'émerger, pendant et après l'intervention de l'artiste.

Ce que je souhaite, c'est la possibilité de voir n'importe quoi survenir.

12/ Le terme « information » et alors à considérer selon son étymologie latine, *informare* : donner une forme.

N'importe quoi, c'est-à-dire toute chose, et non pas telle ou telle chose particulière. Le problème, c'est : quelque chose surgit¹³.

Et c'est l'incertitude des œuvres, qui produit ce que François Régnault appelait le « malentendu », qui assure la perpétuation de ce mouvement d'émergence. Cette complexité fait qu'on ne peut pas tout écouter, ni même tout entendre, que l'on doit choisir ce qu'on entend et donc laisser des choses de côté.

C'est ce qui nous fait questionner le rapport langage/musique ou, plus largement, le rapport langage/son. Nous comprenons alors que non seulement les phonèmes, mots, phrases, récits opèrent en nous, mais qu'aussi nous les faisons opérer en les constituant comme tels¹⁴.

Ces processus d'émergence ont ainsi une valeur heuristique, qui nous conduit à nous interroger sur les liens entre phonèmes et langage (dans *Machinations*), sur la constitution de la valeur informative (dans *Ici le combat de Lejaby*), sur la production de récits sensibles, ou sur la perception comme récit opérant (*L'Esplanade*).

Ces émergences sont aussi ce qui structure les œuvres et ce qui commande leur information comme processus, c'est-à-dire leur mouvement interne, leur développement temporel, la façon dont elles se déploient. Cela pourrait être désigné comme la valeur fonctionnelle de l'émergence.

Et, enfin, le processus d'information produit des formes sensibles, des configurations sonores qui sont des configurations particulières, et pas seulement des traces ou des signes des processus à l'œuvre ; c'est la valeur esthétique de l'émergence.

Quand François Régnault dit que le malentendu est originel, qu'on est né avec, je me dis qu'il ne peut y avoir que des malentendus, qu'entendre, c'est toujours un peu mal entendre. Entendre à côté, entendre autre chose. Entendre, c'est créer ce qu'on entend¹⁵, comme « quelque

13/ John Cage interviewé par Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2014, p. 201.

14/ Ce qui fait écho à ce que Lacan appelle « Lalangue », qui fait que ce qui est dit est indissociable de qui le dit et comment.

15/ « Ce point est important : ce qui est décisif, à l'égard de l'information, ne tient pas à sa transmission (comme on le pense en général dans le cadre de la théorie mathématique et technologique), ni même à son émission (comme on le revendique souvent dans les sciences humaines ou la philosophie), car ce qui fait qu'il y a information tient à sa réception : "Ce n'est pas l'émetteur qui fait qu'une structure est information" ; elle n'est information que si elle est reçue comme telle. » (Jean-Yves Chateau, explicitant la pensée de Gilbert Simondon dans sa préface à *Communication et*

chose », justement, quelque chose d'arrêté alors que tout est toujours en train de surgir (*a fortiori* pour la parole qui s'énonce). C'est pourquoi de nombreux compositeurs, et Cage notamment, ont voulu entretenir l'ouverture de l'œuvre : pour ne pas la restreindre à une tentative de communication mais, au contraire, pour favoriser son appropriation¹⁶.

Nous sommes arrivés à un point où il existe trop d'informations. Et c'est là que Cage a été prophétique. Mes idées lui doivent beaucoup. Il est celui qui va contre cette folie de l'information¹⁷.

Ainsi, Aperghis, même s'il fait de la musique, s'oppose à l'excès d'information et se méfie de la musique « absolue », à laquelle il lui préfère un « wonderland musical » dans lequel musique et langue sont comme des revers l'un de l'autre, « car l'un des effets de la différence [...] entre musique et langue, c'est qu'il n'y a pas d'oreille absolue pour la musique absolue¹⁸ ».

À l'oreille particulière de chaque auditeur de prolonger l'œuvre ; à l'auditeur d'interpréter l'œuvre en discriminant ce qu'il veut, voire en discriminant tout court, sans intention particulière (de toute façon, c'est un processus personnel qu'on ne commente pas en permanence).

En ce sens, peu importe de savoir si ce qu'on entend est de l'ordre du son ou du sens ; peu importe de s'interroger sur le rapport langage/musique, sur la fabrique de l'information, ni même sur les opérations de discrimination. L'ambiguïté des œuvres élargit le champ des possibles et de l'interprétation, mais cela n'est important que comme un préalable. Pour oublier de chercher à bien entendre, pour y renoncer. En somme, cela fonctionne comme un prétexte, parce que les mots et les sons peuvent se tisser plus librement, dans un système complexe où ils sont indissociables, et chacun peut alors choisir d'écouter les uns ou les autres, de les comprendre, ou de ne pas chercher à faire la différence pour rester sensible à leur flot de langage et aux formes qu'ils produisent.

information, Paris, PUF, 2015)..

16/ « Communiquer, c'est toujours imposer quelque chose : un discours sur des objets, une vérité, un sentiment. Tandis que dans la conversation, rien ne s'impose. » John Cage interviewé par Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2014, p.212.

17/ Aperghis cité par Philippe Albéra, « Entretien avec Georges Aperghis », in *Musiques en création*, Genève, Contrechamp éditions, 1997, p. 24.

18/ Georges Aperghis; Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto verso*, Paris, Bayard, 2004, p.110.

BIBLIOGRAPHIE

Philippe Albéra, « Entretien avec Georges Aperghis », in *Musiques en création*, Genève, Contrechamp éditions, 1997, p. 17-24.

Georges Aperghis ; Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto verso*, Paris, Bayard, 2004.

John Cage interviewé par Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 2014.

Danielle Cohen-Lévinas, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

Madeleine Gagnard, *La Voix dans la musique contemporaine et extraeuropéenne*, Paris, Van de Velde, 1987.

François Jullien, *Les Transformations silencieuses, chantiers*, I, Paris, Grasset, 2009.

François Regnault, « Né malentendu. Autour des Machinations de Georges Aperghis », *L'Étincelle*, journal de la création à l'IRCAM, Paris, 2008. Consulté en ligne le 8 mars 2015 : <http://etincelle.ircam.fr/793.html>.

Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon (collection Krisis), 1995.

Gilbert Simondon, *Communication et information*, préface de Jean-Yves Chateau, Paris, PUF, 2015.

Malis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Peter Szendy, (dir.), *Machinations de Georges Aperghis*, Paris, L'Harmattan / Ircam / Centre Pompidou, 2001.

Francisco Varela, *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Seuil, 1989.

Francisco Varela, *Quel savoir pour l'éthique ? Action, sagesse et cognition*, Paris, La Découverte, 1996.

IV. LE MOT DANS SA REPRÉSENTATION VISUELLE, TACTILE ET SENSORIELLE

LA MUSIQUE ET LE MOT :
POUR UNE POÉTIQUE « SONOLECTALE »
DES CONCEPTS ET DES PERCEPTS

Pierre-Albert Castanet

« Race de phraseurs, de spermatozoïdes verbeux,
nous sommes *chimiquement* liés au Mot. »
Emil Cioran, *Atrophie du verbe*¹

« C'est à cause des mots que nous devînmes asservis. »
John Cage, *45' for a Speaker*²

Altruiste et altier, le vingtième siècle a su émanciper matériaux et supports musicaux. Dans ce cadre libérateur, la « partition » – surtout sous sa présentation extravagante, verbale, voire graphique – a montré comment « céder l'initiative aux mots³ ». Dans ce cadre original, com-

1/ Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1980, p. 21.

2/ John Cage, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 187.

3/ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, p. 366.

ment passer de la lettre à l'onomatopée et du mot à la phrase ? Bien entendu, au travers de ce contexte *a priori* déconcertant pour l'exécutant, le sens auditif (l'écoute) est resté lié à une certaine herméneutique du décodage poétique et du décryptage technique de l'organigramme proposé (ce gestus versant notamment dans l'acte officiel et qualifié de la transcendance du silence et de la mise en jeu artistique de l'offrande musicale). « Tout l'effort herméneutique est donc de retrouver le « point d'ancrage » dans l'esprit de l'artiste, qui seul rendra pleinement compréhensible la signification d'une œuvre d'art⁴ », préconisait Hans-Georg Gadamer.

Engageante et vitale à plus d'un titre⁵, cette version moderne de l'herméneutikos de la partition verbale ne pouvait qu'offrir vie et espoir aux diverses manifestations de l'oralité, du jeu instrumental ou multi-médiatique données en direct, même si bien entendu, comme le remarquait Jacques Lacan, il existe plusieurs manières d'écouter la proposition venue de la sphère émettrice : « L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale⁶ ».

Par ailleurs, si les attributs du *vocalis* ont principalement participé de la représentation prodigieuse ou défaillante⁷ des divers éléments du langage (jeux, mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, gestes⁸ ...), ils ont pu aussi émailler une certaine dramaturgie en ex-

4/ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* [1960], Paris, Seuil, 1996, p. 186 (pour la version en français).

5/ Cf. Pierre Albert Castanet, « De l'improvisation dans la musique contemporaine savante », *Les Caprices de l'improvisation dans la musique savante*, Paris, CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine), 21 mars 2013. Passablement augmenté, ce texte est à paru sous le titre : « La Musique de la Vie et ses lois d'exception : Essai sur l'« œuvre ouverte » et l'improvisation musicale à la fin du XX^{ème} et à l'aube du XXI^{ème} siècle » (*L'improvisation musicale collective* – sous la dir. de P.A. Castanet et P. Otto – Paris, L'Harmattan, 2016, p. 17-61).

6/ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 532.

7/ Au cœur du paradoxe, on sait que la musique est intimement liée à la « défaillance du langage » (cf. Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p. 8). En complément, consulter Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 84, 111.

8/ Cf. Pierre Albert Castanet, « Entre *ludus* et *gestus* : une écoute sensible dans l'improvisation collective », *Musique Environnement : Du concert au quotidien, Sonorités* n°9, Nîmes, Lucie Editions, 2015.

plorant les marges insoupçonnées et les seuils déclarés de la sphère vocale classique. En l'occurrence, faut-il rappeler que « mot, motif, motivation, mouvement et émotion sont de la même famille⁹ » ? Sur le plan artistique, en dehors des règles scholastiques du *bel canto* (incluant par principe un rapport stricto sensu à la sémantique) toujours en vigueur dans les institutions lyriques, bien des manières d'être présent ou de communiquer oralement¹⁰ restent à étudier : ainsi, à la lumière du *speculum* qui renvoie à la production verbale des connaisseurs de *singspiel* ou des récitants de mélodrames romantiques, des partisans du *Sprechgesang* ou des utilisateurs vieillissants du *vocoder*¹¹, des rythmiciciens virtuoses de *beat box* ou des initiateurs du programme « Chant » mis en œuvre – à la fin du siècle dernier – à l'IRCAM (Paris), des amateurs du scat ou des francs-tireurs du rap, des adeptes du slam ou des fabricants de voix synthétiques à destination de l'environnement domestique... la part extra-vocale gravitant autour du Mot (en tant qu'« observation courte et brillante¹² ») a pris une place non négligeable dans le champ expérimental de l'avant-garde¹³ et même dans la sphère de la *pop-music*. À cet égard, ouvert sur toutes les musiques, le compositeur Luciano Berio avait repéré au début des seventies que « les textes, lorsqu'ils ne sont pas réduits à des « rituels » verbaux, à des nonsense ou à des onomatopées instrumentales, sont rarement stéréotypés et sont peu redondants (une certaine redondance est, de toute façon, fournie par la forme répétée de presque toutes les chansons rock¹⁴) ».

Dans ce cadre pluridimensionnel, si, en 1960, Karlheinz Stockhausen distinguait déjà cinq degrés¹⁵ autour de la syllabe et du

9/ Propos de Pascal Aubry reproduits dans *Mowance II* (sous la dir. d'A. Berque), Paris, Édition La Villette, 2006, p. 68.

10/ Cf. Pierre Albert Castanet, « « De l'oris à l'auricula » : la voix de l'homme en question », Valencia, Itamar 2, 2008.

11/ Songeons par exemple à la pièce d'Alvin Lucier intitulée *North American Time Capsule* (1967) ou aux performances de Laurie Anderson réalisées avec un « pillow speaker » dans la bouche (cf. Daniel Caux, *Le Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, p. 292).

12/ Définition du journaliste Ambrose Bierce extraite du *Dictionnaire du Diable* (Paris, Rivages, 1989, p. 188).

13/ Cf. Matthieu Saladin, « Esthétique du bruit : le double jeu des musiques expérimentales », *Esse* n°59, janvier 2007.

14/ Luciano Berio, « Commentaires au rock », *Musique en jeu* n°2, Paris, Seuil, 1971, p. 59. 15/1. *Parlando*, 2. *Quasi parlando*, 3. *Chant syllabique*, 4. *Chant mélismatique*, 5. « Pure musique » avec bouche fermée (cf. Paul Barker, « Singing and Speaking », *Composing for Voice*, New York and London, Routledge, 2004, p. 68). À noter que pour *Momente* (1962), le compositeur allemand avait convoqué des passages parlés ou bourdonnés, des effets d'inspiration et de toux sans voix, des éclats de rire clair ou sans résonance

mot, du signifiant et du non-signifié, matérialisant au travers de ce geste ségrégationniste une palette ouverte sur « l'infini permutatoire du langage¹⁶ » (en l'occurrence le mot énoncé et le vocable chanté), Mauricio Kagel, pour *Hallelujah* (1967) écrit à l'intention d'un chœur mixte, tenait à utiliser la pluralité artistique assumée par le « corps sensé¹⁷ » : autant le *Sprechgesang* que le chœur parlé, autant les voyelles pures que les consonnes colorées, autant les hauteurs de voix *ad libitum* que les phonèmes asémantiques, autant les rires que les pleurs, autant le *tremolo* / que la technique gesticulée du « cri indien »... Édouard Glissant ne confiait-il pas avec affabilité : « Quand tu trouves le mot, sans limites, et fini, c'est en ton lieu, tu tombes fou de le crier¹⁸ » ?

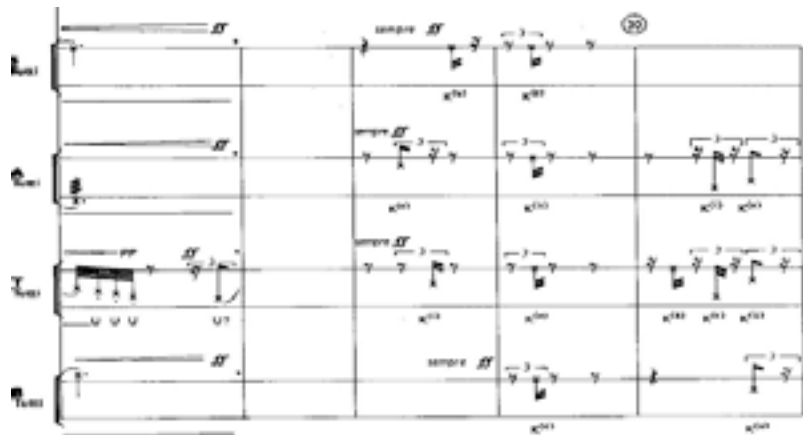


Figure n°1 : Exemple A
Extrait d'un Protetchor parlé fortissimo
inclus dans *Hallelujah* (1967) de Mauricio Kagel
(© Universal Edition, Wien)

Dans ce genre de propositions savantes, les musiciens expérimentaux

vocale, des phases de chuchotement sans compréhension de mots...

16/ Propos de Roland Barthes relatés par Raymond Bellour, *Le Livre des autres*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 213.

17/ Cf. Gilles Boudinet, *Les Eros de la musique – De la sensible naissance musicale du corps sensé*, Auxerre, H Diffusion, 2015.

18/ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 47.

(aussi divers que Dieter Schnebel, Giacinto Scelsi¹⁹, György Ligeti, Mauricio Kagel, Josef Anton Riedl, Francis Miroglio, François-Bernard Mâche, Roger Tessier, Dominique Lemaître...) se sont lancés, à l'instar des concepts insolites de l'« u-topie » et de l'« u-chronie », dans l'univers étrange et déstabilisateur de l'« u-glossie » (terme entendu ici en tant que « langue d'ailleurs²⁰ » ou même en tant que « langue qui n'existe pas²¹ »). Dans ces circonstances, à l'instar des propriétés casuelles de l'exotisme, Michel Butor avait jugé que « par ses vertus de désorientation, l'écriture que l'on ne comprend pas a un grand pouvoir fascinateur²² ».

En fait, dans le Babel d'un tel monde sonore bigarré, l'assise de la « partition verbale » est avant tout d'ordre médiumnique²³. Elle peut ainsi s'attacher principalement au galbe d'une lettre (*Mobil for Shakespeare* de Roman Haubenstock-Ramati – 1959, *n !* de Milan Knížák – 1973...), à la boucle d'une syllabe²⁴ (*Traits de Marius Constant* – 1974) ou juste au monobloc du mot²⁵ (*Ten Arrangements for*

19/ Au sujet de l'u-glossie scelsienne, voir Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi – Les Horizons immémoriaux : La philosophie, la poésie et la musique d'un « sage » au XX^e siècle* (préface de T. Murail), Paris, Michel de Maule, 2020, p. 143-151.

20/ Pour le philologue, s'exprimer dans la langue de l'autre peut avoir des implications profondément « humanistes » (cf. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997). À ce sujet, lire aussi Grazia Giacco, « Choix d'une langue, choix d'un poème », *Le Choix d'un poème – La poésie saisie par la musique* (sous la dir. d'A. Bonnet et F. Marteau), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

21/ Marina Yaguello, « L'utopie des langues parfaites », *Deux millénaires et après*, coll. Internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°9, Paris, Babel – Maison des cultures du monde, 1998, p. 91.

22/ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira et Paris, Champs Flammarion, 1969, p. 140

23/ Comme le suggère son étymologie, le médium, « c'est ce qui tient lieu de milieu entre deux choses ou termes et joue un rôle de médiation. Interface à deux faces, le médium connecte les deux termes qu'il met en relation, autant qu'il les sépare en se tenant entre eux » (Richard Shusterman, *La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999, p. 78). Ici, la part médiumnique du mot met en relation le guide-partition avec l'interprète-musicien.

24/ « Comme une amitié, le mot se gonfle parfois, au gré du rêveur, dans la boucle d'une syllabe » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 139).

25/ À noter : Luciano Berio affirmait que « l'improvisation divise l'espace musical de manière assez grossière. Elle tend, tout au plus, à une segmentation en « syllabes » et non, comme dans la musique écrite, en « phonèmes », c'est-à-dire en unités primaires et de nature psychomotrice, et non en unités dérivées et qui évoluent » (Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Lattès, 1983, p. 111-112). Dans un tout autre domaine, prière de compiler en complément : Fabrice Contri, « Le jeu des mots : ubiquité de la parole dans la tradition carnatique (Inde du Sud) », *Dire/Chanter : pas-*

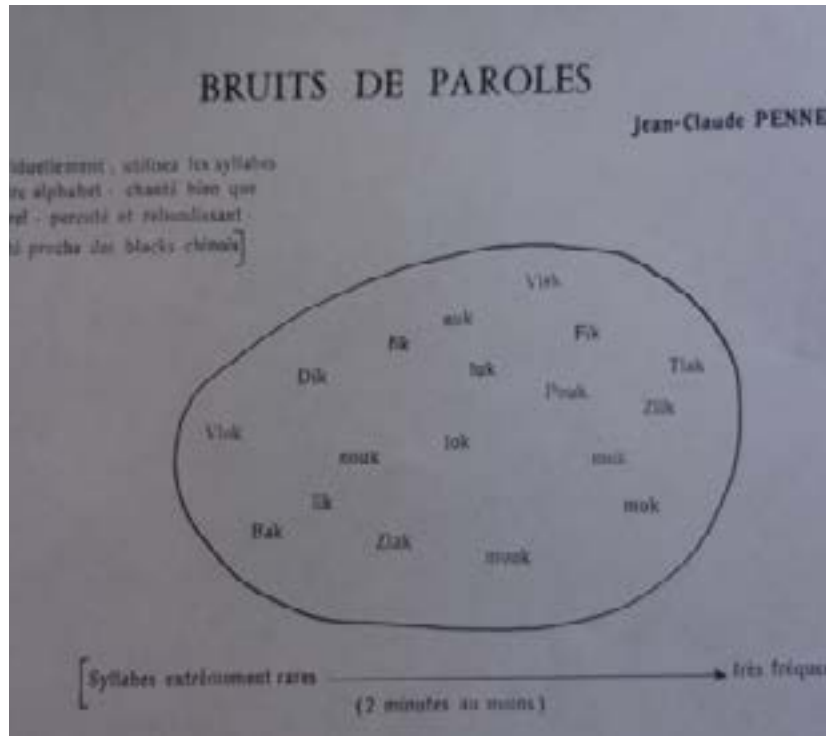


Figure n°2 : Exemple B
Le début de *Bruits de paroles* (1973)
pour chœur mixte de Jean-Claude Penne
(© Edition Heugel, H.32 321, Paris)

sages – *Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XX^e et XXI^e siècles)* – sous la dir. de B. Ramaut-Chevassus et A. Damon-Guillot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2014, p. 47-62. Sur le plan de la phonétique expérimentale, Luigi Russolo parlait des consonnes comme éléments figurant « les bruits du langage ». Quant aux voyelles, le futuriste Guglielmo Jannelli les considérait comme étant « les seules qui donnent son véritable relief et sa couleur spécifique, différentielle, au mot » (cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2005, p. 998 et p. 877). Enfin, pour Iannis Xenakis, la musique pouvaient émaner des consonnes alors que les voyelles constituaient des « bruits vocaux » (cf. Nicolas Darbon, « La grande mère néolithique et le mythe de la complexité chez Iannis Xenakis », *Xenakis et les arts, Les Cahiers de l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie – Recherche 2014*, Rouen, Editions Point de vues, 2014, p. 59).

*Five Performers*²⁶ d'Emmett Williams – 1963, *Diaphonie I* de Mauricio Kagel – 1964, *Bruits de paroles*²⁷ de Jean-Claude Penne – 1973, *Music-Stone-Water* de Václav Vokolek – 1991, *La Terre et La Comète* de Thierry Alla – 1991...). Une fois élaborés à partir d'indices significatifs provenant la plupart du temps de schèmes « diagrammatiques²⁸ » (à analyser en amont par le musicien interprète s'il est consciencieux et respectueux des signes²⁹ ou consignes³⁰ préalablement édictés), les différents dispositifs signalétiques peuvent alors mettre en exergue les règles – induites ou, cela arrive assez souvent, non définies – d'un schéma mémoriel et perceptuel résolument ouvert (parfois donc totalement incertain ou rarement clairement lucide). De ce fait, a résumé le compositeur expérimental Frédéric Aquaviva : « la lettre et le signe sont l'embrasseur de nouvelles réalités et de nouvelles formes de représentation du sensible³¹. »

Partant d'une « illusion référentielle³² » autant que d'une « expérience sensible³³ », l'œuvre à venir se cristallise non à l'aune d'un horizon

26/ « Le chef d'orchestre sonne une cloche, et les interprètes se déplacent librement. Le chef d'orchestre sonne à nouveau la cloche, les interprètes se figent et prononcent un seul mot. La procédure est répétée neuf autres fois » – synopsis de partition verbale consignée dans : Nicolas Feuillie (sous la dir. de), *Fluxus dixit – Une anthologie*, vol. I, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 262.

27/ Dans cette partition, les choristes doivent passer des archiphonèmes ou des syllabes d'un alphabet individuel à des mots monosyllabiques d'une source personnelle, pour ensuite scander collectivement « sur un rythme régulier » un texte double *forte* « dans l'esprit d'une manifestation »...

28/ Cf. Lenka Stranska, « La pensée diagrammatique : une nouvelle approche pour la réalisation des partitions graphiques », Journée d'étude intitulée *Improvisation, traces, tracés* dans le cadre du festival aCROSS'14 *Lignes rebelles / Improvisation Ipso Facto*, Université de Rennes, Département de musicologie, 16 mai 2014.

29/ Analysant les tenants de la poésie futuriste marinettiste, Umberto Eco a par exemple écrit que le « motlibrisme » constituait « l'un des moments où l'homme découvre l'arbitraire du signe » (cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, p. 113).

30/ « Le jeu n'exclut donc pas le travail, et non seulement le travail qui prépare à jouer, mais le travail qui s'accomplit au plus vif du jeu » (Mikel Dufrenne, *Art et Politique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1974, p. 311).

31/ « En renonçant au mot, en ciselant son unité, la poésie a renoué avec l'injonction du voyant de Rimbaud pour qui tout acte de création part de la lettre, ouvrant ainsi à un ensemble de possibles et de combinaisons nouvelles » (Frédéric Aquaviva, *Maurice Lemaître – Une vie lettriste*, Paris, La Différence, 2014, p. 12).

32/ Expression de Michael Riffaterre, sémioticien qui a pris soin de distinguer, en littérature, l'usage quotidien de la langue commune et son utilisation dans le champ poétique (Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle » [1978], *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982).

33/ « Au même titre que la peinture, la musique suppose donc une organisation naturelle de l'expérience sensible, ce qui ne revient pas à dire qu'elle la subit » (Claude

d'attente pléonastique mais à la lumière de sa transposition poético-sonore. En marge de cette démarche, « dès qu'il y a dessein, intention consciente, l'œuvre est distincte de l'être qui la fabrique et extérieure à lui³⁴ », soulignait alors Roger Caillois. Si certains compositeurs ont systématiquement transposé des mots en musique (Olivier Messiaen³⁵, Alain Louvier³⁶ ...), d'autres comme Steve Reich³⁷ ou Luciano Berio³⁸ se sont fondés sur le débit parlé pour transformer des impressions verbales en expressions sonores. N'en déplaise aux théoriciens bornés qui n'entrevoient que la bonne vieille « partition » au travers de l'art musical classique, romantique ou moderne (avec portées et clefs, figures de notes ou de silences traditionnelles), le dernier tiers du XX^e siècle a fini par agréer l'ouverture de la pensée³⁹, y compris dans le domaine scripturaire, critique et même scientifique. Aussi, Edgar Morin a désiré justifier que « le propre de la science était jusqu'à présent d'éliminer l'imprécision, l'ambiguïté, la contradiction. Or il faut accepter une certaine imprécision et une imprécision certaine, non seulement dans les phénomènes, mais aussi dans les concepts⁴⁰ ».

Tantôt, comme chez Karlheinz Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*), chez Jean-Yves Bosseur (*Le Temps de le prendre*)... chez La Monte Young, Tony Conrad, Dennis Johnson ou encore chez Henry Flint... les stimuli ont pu provenir de sources exclusivement phraséologiques⁴¹.

Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 30).

34/ Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 33.

35/ Voir la technique du « langage communicable » mise en œuvre dans les *Méditations sur le Mystère de la sainte Trinité* (1969) pour orgue.

36/ Parmi un catalogue fourni, consultez par exemple *Nuit de feu, rumeur d'espace* (2000), quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse d'Alain Louvier. En effet, cette œuvre de musique de chambre opère une « lecture instrumentale » du célèbre poème de Victor Hugo intitulé *Les Djimms* (cf. Pierre Albert Castanet, *Louvier... les claviers de Lumière*, Lillebonne, Millénaire III, 2002, p. 314).

37/ De ce compositeur américain, écoutez, entre autres, *Different trains* (1988) pour quatuor à cordes et bande magnétique.

38/ Dès l'introduction de la partition intitulée *Les mots sont allés...* (« recitativo » pour *cello seul*) composée par Luciano Berio en 1979, il est écrit sur la partition : « intime, comme en parlant ». Écoutez aussi *Sprechgesang* (2007) composé pour hautbois et 13 instruments par Jonathan Harvey.

39/ « La pensée fait de la musique » (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 107).

40/ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990, p. 49-50.

41/ Cf. « Les partitions verbales – quelques repères », Radosveta Bruzaud, *Prendre la Musique au Mot – entretien avec le compositeur Pierre Albert Castanet*, Paris, *L'Éducation musicale* n°455, janvier 1999, p. 3. Consultez aussi dans cette revue le rapport de la musique au mot par Pierre Albert Castanet (p. 5 et 6). En outre, Jean-Yves Bosseur a également

Tantôt les partitions ont pris l'aspect de propositions en forme d'exercices pédagogiques ou chambristes (*21 Leçons de solfège à improviser* de Jacques Petit...), avec instructions d'ordre situationnel, voire théâtral⁴² (*45' for a Speaker* de John Cage⁴³, *Incidental Music* de George Brecht, *Pamplemousse*⁴⁴ de Yoko Ono...), de codes à caractère ludique (*Solo for Sick Man* de George Maciunas, *Motor Vehicle Sundown* (Event) de George Brecht, *Impro duo ludo* de Pierre Albert Castanet⁴⁵...) ou symbolique (les cartes à jouer de *Mnemosyne II* ou même celles du *Tarot pérégrin*, deux œuvres ouvertes conçues par Henri Pousseur⁴⁶)... Dans certains cas insolites, les divers éléments verbaux (ou graphiques) ont semblé « aussi étrangers les uns aux autres que des mots tirés au sort

cité quelques partitions verbales (de Christian Wolff, Luc Ferrari, Vinko Globokar...) dans : *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005, p. 268-269. Du même auteur, compulser aussi *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.

42/ Cf. Roland Barthes, « La partition comme théâtre », *Œuvres complètes* (sous la dir. d'E. Marty), tome III : *1974-1980*, Paris, Seuil, 1995, p. 387 et suivantes. À noter que le compositeur Georges Aperghis a souvent écrit spécialement pour sa femme, Edith Scob, qui est comédienne. Dans ce cadre, grâce à divers jeux de « mots-sons » strictement parlés, induisant pertinemment la réelle matière de la partition de *Solo* (1983), le musicien a tenu à fixer les repères d'une véritable « théâtralisation du son ». À l'interprète alors d'organiser en toute conscience leur système d'articulation dans l'espace scénique afin de restituer l'ensemble des perceptions à capter in fine par le public. « Il faut accepter les lenteurs, les aléas, les incertitudes du comportement des sons par rapport aux images, aux textes, aux gestes », expliquait Georges Aperghis (cf. Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 62).

43/ « Le théâtre a lieu tout le temps où qu'on se trouve et l'art simplement aide à se persuader que c'est le cas » (John Cage, « 45' for a Speaker », *Silence, ibidem*). En outre, Artaud considérait la mise en scène « non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux » (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 111).

44/ Dans ce recueil pluri-artistique, les propositions sonores pensées comme finalités « inachevées » émanent de partitions faites de mots et de phrases (verbes à l'infinitif, ordres à l'impératif), la performance n'étant stimulée « que pour amener à une situation dans laquelle les gens peuvent écouter leur propre musique mentale » (Yoko Ono, « 9 pièces de concert pour John Cage » [1966], *Sons & Lumières*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 340). Sur le concept d'inachèvement de l'œuvre pour laquelle l'auteur semble se désintéresser de son sort, lire Umberto Eco, « La poétique de l'œuvre ouverte », *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 17-18 – pour l'édition en français.

45/ Cf. Pierre Albert Castanet, « La liberté de musique – Aspects de la musique contemporaine à l'Université de Haute-Normandie », coll. *L'Artisanat Furieux, Multiphonies I*, Mont Saint Aignan, Publications de l'Université de Rouen (PUR), 1987.

46/ Cf. Pierre Albert Castanet, « Création / Re-création : à propos des jeux et des enjeux de l'« œuvre ouverte » en « musique contemporaine » », *La Revue du Conservatoire*, numéro en ligne, larevue.conservatoiredeparis.fr, 2016.

et rapprochés au hasard. Il arrive alors que l'amateur se réjouisse de ne pas connaître le code et de pouvoir ainsi laisser sa rêverie prendre appui sur les simulacres offerts et divaguer sans fin à partir d'un support complaisant », relevait finalement Roger Caillois⁴⁷ au sein de ses travaux d'Esthétique généralisée.

Néanmoins, suivant le principe arnheimien circonscrivant, dans *La Pensée visuelle*⁴⁸, des mots qui désignent des « percepts », tous ces exemples composites prennent vie et se nourrissent à partir d'un « support d'instructions textuelles⁴⁹ » considéré *in fine* comme « partition » dont la perspective exécutive reste éminemment unique. Car, même si la source de proposition se veut volontairement « indéterminée⁵⁰ », cette « partition » est à considérer comme guide de réalisation sonore, règle plus ou moins approximative d'un jeu technico-mental, « instruction » / « documentation » conceptuelles⁵¹, stimulus congru ou incongru, donnant au résultat un tour consubstantiel, différent des pratiques relativement instinctives de l'improvisation libre. « L'important se situe bien là », pointait Matthieu Saladin : « non dans les « réponses » potentielles occasionnées par cette méditation, mais dans l'activation même d'un processus réflexif⁵² ». En tout état de cause, le mot « partition » ne vient-il pas du latin *partitio* signifiant à proprement parler « partage » ?

« Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation, la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience⁵³ », jugeait Roman Ingarden, au cœur de ses études portant sur l'œuvre d'art littéraire. Dans un même sillage de pensée⁵⁴, vis-à-vis de tous ces

47/ Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, *op. cit.*, p. 61-62.

48/ Cf. Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Paris, Champs Flammarion, 1976.

49/ Matthieu Saladin, « Les sons ne sont pas transparents : approche conceptuelle et réflexivité dans les arts sonores », *L'Expérience de l'expérimentation* (sous la dir. de M. Saladin), Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 60-63.

50/ « L'interprétation d'une partition indéterminée sur le plan de son exécution est nécessairement unique » (John Cage, « Indeterminacy », *Silence*, *op. cit.*, p. 39).

51/ Termes de Peter Osborne concernant la « partition », parus dans son ouvrage intitulé *Art conceptuel* (Paris, Phaidon, 2006, p. 20 – pour l'édition en français).

52/ Matthieu Saladin, « Les sons ne sont pas transparents : approche conceptuelle et réflexivité dans les arts sonores », *L'Expérience de l'expérimentation*, *op. cit.*, p. 59.

53/ Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire* [1931], Lausanne, *L'Âge d'homme*, 1983, p. 10 (pour l'édition en langue française).

54/ Analysant le contexte philosophique de la réalité discursive, Michel Foucault parlait d'une « pensée revêtue de ses signes et rendue visible par les mots » mais aussi des « structures mêmes de la langue mises en jeu et produisant un effet de sens » (Michel

opus musicaux figurés ou défigurés, excités ou incités par la notation⁵⁵ du mot (conscience du signe⁵⁶ ou puissance du graphe⁵⁷), la principale vertu du *médium* optique expérimental (à voir ou à lire⁵⁸) ne peut que montrer l'infinité rhétorique et volubile des œuvres virtuelles que sa lecture suggère⁵⁹, l'allégorie sonore corollaire étant projetée en l'occurrence dans un repère plastique spatio-temporel donné⁶⁰. Compositeur zélé à ses heures, Marcel Duchamp a d'ailleurs attesté que « le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que forme de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique ; il est une réalité sensorielle, une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits⁶¹ ».

Ainsi, dans ce contexte cinesthésique où chaque objet disciplinaire prend la place de l'autre et où le *simili* est de rigueur, l'art des substituts devient la règle. *A priori*, la loi basique demande que « l'interprétation allégorique cherche à comprendre l'intention cachée d'un texte par le déchiffrement de ses figures⁶² », même si entre « signifiante plurielle » et « sens obtus », certains semblent nicher des éléments accidentels⁶³

Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 48).

55/ La notation est « une manière de faire bouger les gens », légitimait Cornelius Cardew dans la préface de sa partition *Treatise Handbook* (Londres, Peters, 1971, p. III). Dans un article militant « pour une musique à communication orale », Pierre Mariétan a aussi montré que pour certaines de ses *Initiatives* datant des années 1960, toute notation était éliminée. « Je proposai d'établir un vocabulaire commun fait de « mots » usuels, pris dans l'ordinaire de toute étude de base instrumentale » (cf. *VH 101*, numéro 4, hiver 1970-1971, p. 82).

56/ « Le mot joue souvent le rôle de représentant sans quitter celui de signe et nous avons affaire, dans la lecture, à une conscience hybride, mi-signifiante et mi-imageante » (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 134).

57/ « Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend réellement présentes hors d'elles-mêmes » (Maurice Blanchot, *La Part du jeu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 317).

58/ Comme dans *Lecture Number Two* (1959) de Dick Higgins ou dans *Imaginary Music* (1974) de Tom Johnson...

59/ Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

60/ Celui-ci représente « des formes dans l'espace bi- et tridimensionnel, alors que la séquence du langage verbal est unidimensionnelle » (Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, *op. cit.*, p. 245). En outre, Morton Feldman qualifiait sa partition d'*Intersection III* de « repère spatio-temporel » (cf. Jean-Yves Bosseur, « L'École de New York », *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* – sous la dir. de N. Donin et L. Feneyrou –, Lyon, Symétrie, 2013, vol. 1, p. 631).

61/ Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Champs Flammarion, 1999, p. 115.

62/ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie – Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 62.

63/ « Notre oreille n'entend que les mots ; elle ne perçoit donc que des accidents »

d'ordre subversif⁶⁴. Dans un article relatif à l'opposition de « la pensée du savoir » avec « la pensée de l'art », Marc Le Bot a alors remarqué, entre *aura* poétique et vecteur de communication, que « le sens des mots meurt souvent d'une mort lente⁶⁵ ». Suivant l'expression du critique d'art américain Harold Rosenberg, il est alors sans doute possible de parler dans ce cas de « dé-définition⁶⁶ » du *partitio* empirique, en tant que base référentielle induisant une perte immédiate du sens et de la signification⁶⁷ des indications écrites, affectant logiquement dans son sillage aussi bien la notion auratique d'« art » en général que le concept d'« œuvre d'art » en particulier. Si comme l'a mentionné Paul Valéry « presque toute la philosophie consiste dans une recherche du sens *absolu* isolé des mots⁶⁸ », comment juger de la qualité « artistique » d'objets et de pratiques verbales de la partition « dès lors qu'il n'existe plus de critères ni de normes auxquels se référer ? », questionnait alors Jacques Attali, en analyste naïf mais tout de même un tantinet lucide du fait « contemporain⁶⁹ ».

Toujours est-il qu'« il y a des mots qui possèdent pendant un temps variable une puissance incantatoire⁷⁰ », comme disait Louis Aragon – ce qu'Edouard Glissant a ensuite cerné comme faisant partie de la « Poétique de la relation⁷¹ ». Dans le cas de l'interprétation de « partitions verbales », les domaines de la non-lisibilité apriorique et de l'anarchie potentielle séquellaire sont, bien entendu, à étudier dans l'ambitus conjoncturel d'une errance singulière, l'hyponoia⁷² sonore

(Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994, p. 320).

64/ Cf. Dick Hebdige, *Sous-culture – Le Sens du style*, Paris, Zones, 2008, p. 133 (pour la version en français).

65/ Marc Le Bot, « Le réel inviolé – poétique et communication », *Politique fin de siècle, Traverses* n°33-34, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 75.

66/ Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1992

67/ « Le sens est l'objet de l'interprétation du texte ; la signification, de l'application du texte au contexte de sa réception (première ou ultérieure), et donc de son évaluation » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie – Littérature et sens commun*, op. cit., p. 99).

68/ Paul Valéry, *Cahiers*, coll. Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, tome I, p. 649. En outre, dans le *Manifeste de la Radiart futuriste* (1933), Filippo Tommaso Marinetti et Pino Masnata ne prônaient-ils pas « une utilisation artistique du mot isolé » ? (cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, op. cit., p. 1855).

69/ Jacques Attali, *Histoire de la modernité*, Paris, Champs Flammarion, 2015, p. 155

70/ Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste* n°12, 15 déc. 1929, p. 57.

71/ Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

72/ « Chez les Grecs, l'allégorie avait pour nom *hyponoia*, comme le sens caché ou sous-terrain découvert chez Homère, à partir du VI^{ème} siècle, pour donner une signification acceptable à ce qui était devenu étranger [...] » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la*

étant une des clefs de ce type d'herméneutique. À cet égard, que l'on nous permette de revenir au poète en rappelant ces mots exquis de Glissant : « L'imprévisible, le discontinu nous ravissent, encore que nous ayons peur de nous accoutumer à leur spirale⁷³ ». D'un contrôle à peine esquissé (propice alors aux libres rencontres avec soi-même) ou d'une « dissimultanéité⁷⁴ » radicale et prodigieuse⁷⁵ (à partir du collectif de deux protagonistes), cette pratique musicale hasardeuse a été qualifiée par Daniel Charles de *chronique* (par rapport à *uchronique*) : « errante, nomade, et non claustrée dans la sédentarité d'une partition ; topique, contextualisante, écologique et non *utopique* ou eschatologique⁷⁶ ». Auteur du concept *Musik zu Lesen* (« musique à lire ») dans les années 1960, Dieter Schnebel invitait le lecteur-auditeur à inventer ses propres « cheminements auditifs » – à « jouer dans la tête » –, la création de « la musique de notre vie » accompagnant « toujours, sans être entendue, la musique qu'on écoute⁷⁷ ».

Dans ce cas, les entrelacs oraux, instrumentaux (ou mixtes) de l'acte artistique se sont volontiers portés sur la déformation primaire d'un texte⁷⁸ basique, le gauchissement strabique d'un matériau sémantique ou l'outre-passement phonique des intentions premières lexicologiques. Comme dans les tableaux cubistes où le collage est roi, la lisibilité des mots est graduée (tantôt éclairante, tantôt inopérante), « certains fragments pouvant être employés presque uniquement pour leur texture optique, leur matière, encore qu'il y ait ici un effet très puissant de neutralisation, d'engloutissement d'un sens⁷⁹ ». Dès lors,

théorie – Littérature et sens commun, op. cit., p. 62-63).

73/ Edouard Glissant, *Traité du Tout-monde – Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 159.

74/ Terme de Daniel Charles employé dans : « Musiques nomades », *Les Modèles dans l'art – Musique, peinture, cinéma* (sous la dir. de M. Grabócz), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 178.

75/ Cf. Pierre Albert Castanet, *Imbro Duo Ludo* (1977-1986), 19 jeux à improviser à deux, coll. *L'Artisanat Furieux* n°6, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1986.

76/ Daniel Charles, « Pratiques utopiques dans la musique d'aujourd'hui », *Le Discours utopique*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1978, p. 164.

77/ Propos du compositeur et théologien allemand Dieter Schnebel cités par Ivanka Stoianova dans le dictionnaire *Larousse de la musique*, Paris, Librairie Larousse, 1982, tome 2, p. 1078.

78/ « Ce que nous appelons acte artistique est en réalité une exploration de l'objet par des gestes tâtonnants, qui s'achève par une fixation plastique ou picturale, équidistante de la prise imaginaire et de la contemplation conceptuelle » (propos d'Aby Warburg cités par Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg – Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 267, pour l'édition française).

79/ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, op. cit., p. 136

l'univers de ces artistes⁸⁰ a pris un malin plaisir à orner puis à détourner le flux conventionnel du langage parlé (individuel ou collectif) pour n'en garder que la part congruente de musicalité⁸¹ ou de plasticité intrinsèque ou pré-textuelle. Ainsi, en complément, dans un monde de surconsommation chronique alimentant de nombreux foyers de la nuisance et de la jouissance sonore, la rumeur globale comme les oburgations locales ont été foncièrement visitées par les avant-gardistes friands de sonorités phonématiques inédites, par les aficionados du non-sens, et les performeurs avides d'inconvenances en tous genres. Comme le rappelait Paul Valéry : « la sensibilité est une mécanique de l'incohérence, de l'inégalité, de la discontinuité, de la différence et des disproportions⁸² ».

Tout naturellement, au même titre que le soliste a depuis des lustres dialogué avec l'orchestre dans le genre du concerto, le récit parlé a pu tenir lieu – après l'ère des monodrames romantiques – de partie instrumentale au sein de la composition moderne (Stravinsky, Poulenc⁸³...) ou contemporaine (Manzoni, Lemaître...). Du *Martyre de Saint Sébastien* (1911) de Claude Debussy à *Terres et cendres* (2012) de Jérôme Combier, en passant par les performances de poésie sonore⁸⁴, les expériences verbophoniques⁸⁵ d'Arthur Pétronio, les instrumentations verbales de Jean-Louis Brau ou les audio-poèmes d'Henri Chopin... les rythmes scandés du parlando (dans tous ses états : en position monoclinale ou

80/ D'Arthur Pétronio à Ondrej Adamec, en passant par Filippo Tommaso Marinetti, Kurt Schwitters, François Dufrene, Jean-Louis Brau, Léo Kupper, Henri Chopin, Isidore Isou, Rolf Urs Ringger, Georges Aperghis, Jacques Rebotier, Denis Fargetton...

81/ Que ce soit à destination de musiciens savant lire le solfège ou de comédiens ne pratiquant pas forcément la lecture de codes musicaux, Georges Aperghis dit volontiers composer des « mélodies parlées » (cf. Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Georges Aperghis, *Le Corps musical*, op. cit., p. 87).

82/ Paul Valéry, *Cahiers*, coll. Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, tome I, p. 1206.

83/ L'amateur sait que pour *L'Histoire du soldat* (1918), Igor Stravinsky a inséré, dès le début de la partition, une « lecture rythmée » sur un texte de Charles-Ferdinand Ramuz. On retrouve du reste cette notation scandée dans *Le Gendarme incompris* (1921) de Francis Poulenc...

84/ Par exemple : la « poésie directe » de Jean-Jacques Lebel, les « cris-rythmes » de François Dufrene, les « poèmes-partitions » de Bernard Heidsieck... Pour des renseignements complémentaires, prière de consulter : Vincent Barras et Nicolas Zurbrugg (sous la dir. de), *Poésies sonores*, Genève, Contrechamps, 1992 ; « Musik Sprechen », *Neue Zeitschrift für Musik* n°159, 1998 ; Michael Lentz, *Lautpoesie/Musik nach 1945 : eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien, Selene, 2000 ; Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1) 1999/ 2) 2007, p. 316.

85/ Expériences qui voient le jour dès 1953.

stratifiée, en direct ou diffusé sur support, avec récitant, lecteur ou pas) ont fourni bon nombre d'opus d'esthétiques fort différentes. « Je ne condamne pas la musique verbale et tout ce qu'elle entraîne de dissonances, de duretés, de douceurs nouvelles⁸⁶ », avouait Jean Cocteau, en 1929. Dans ces circonstances modernistes, jouant l'antiphysique à tout prix et tentant d'attiser « le drame dans la langue française », Valère Novarina n'a-t-il pas préconisé de « polluer la langue dans un état de tremblement⁸⁷ » ?

Dans l'ordre de la fusion et de la confusion, comme bon nombre de partitions contemporaines fondées exclusivement sur des coloris d'ordre (et de désordre) phonétique, la *Mélodie* (1985) pour voix et clarinette contrebasse de Marc Monnet a montré par exemple une oscillation entre le texte chanté, parlé et chanté-parlé. En l'occurrence, privée de commentaire compréhensible, la partie vocale a demandé de multiples techniques de bouche ouverte, fermée ou à moitié close, et même par instant un positionnement sonore séraphique de type aphone. Métissé à souhait, le duo se termine par un passage parlé saisissant, noté « très dément », suivi d'une mesure de désinence réellement chantée.

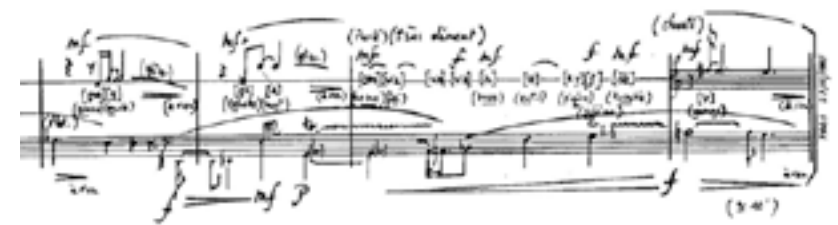


Figure n° 3 : Exemple C
Les quatre dernières mesures de *Mélodie* (1985) de Marc Monnet,
duo pour voix et clarinette contrebasse (© Ed. Salabert, Paris)

À l'affût des sons les plus primitifs (« la parole d'avant les mots⁸⁸ »), la musique expérimentale du XX^e siècle – essentielle et primordiale⁸⁹ – a

86/ Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 1930, p. 75.

87/ Cf. Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

88/ Antonin Artaud ne louait-il pas les données d'une « impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots » (*Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 89) ? Dans ce cadre, consulter également : Antonio Di Benedetto, *Prima della parola – L'ascolto psicanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, Milano, Franco Angeli, 2002.

89/ « Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur

aussi désiré renouer avec les origines vocales de l'humanité, prônant tout un continuum polysémique qui va des premiers grognements d'aise à la « *Ur-Musik*⁹⁰ », du « cri primal⁹¹ » à la bigarrure « sonolectale⁹² » du monde. L'historien d'art américain Kirk Varnedoe spécifiait d'ailleurs que « le primitivisme a souvent été associé avec les spéculations sur les origines du langage et la nature des signes, et avec la recherche d'un art absolu ou naturel en harmonie avec des moyens d'expression universels et immuables⁹³ ». Au travers de l'entrebâillement de mille portes d'accès, cet art primaire a pu donner dans un exotisme supposé originel comme dans un minimalisme graphique simpliste, d'obédience répétitive⁹⁴. Dans ce sillage, concernant le rapport inéluctable au corporel et au gestuel⁹⁵, il nous faut sans doute remonter à l'époque de la première Guerre mondiale pour évoquer le monde animé des onomatopées futuristes⁹⁶ (« directe », « imitative », « élémentaire », «

aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc » (Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, p. 8).

90/ Michel Serres, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011, p. 75.

91/ Cf. Arthur Janov, *Le Cri primal*, Paris, Flammarion, 1978.

92/ À l'image d'un sociolecte, un sonolecte pourrait, selon nous, cerner tout ensemble de spécificités langagières et sonores propres à un groupe d'individus ou tout registre reconnaissable de langue orale spécialisée, inventée, parasitée ou pulvérisée. Dans ce cadre, l'Italien Depero n'a-t-il pas inventé en 1916 « l'onomalangue » en la dérivant « de l'onomatopée, du bruitisme, de la brutalité des mots en liberté futuristes » ? (cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, op. cit., p. 963). Dans le contexte futuriste, notons également que « l'élément auditif, conséquent à l'identité marionettienne entre poésie et phonie », s'est toujours résolu « dans une présence accrue des onomatopées » (Giovanni Lista, *Marinetti*, op. cit., p. 107).

93/ Propos cités dans : William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 629.

94/ Nous songeons au mot « hurle » répété par exemple 275 fois dans la XVI^{ème} pièce instantanée de *Monsieur AA l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste* (1920) de Tristan Tzara (cf. Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, p. 235).

95/ À propos de la *Sequenza III* de Luciano Berio, la dédicataire Cathy Berberian disait, à l'été 1977 : « Le mot suggère la pensée à une émotion qui agit sur le corps. Et le corps aide la voix à trouver la couleur du son » (propos cités par Ivanka Stoianova, *Luciano Berio – Chemins en musique, La Revue musicale* n°375-377, Paris, Richard Masse, 1985, p. 87).

96/ Parmi les offrandes « motlibristes » des futuristes, mentionnons celles du compositeur et poète Francesco Cangiullo (par exemple *Piedigrotta* – 1913 – que Marinetti a « chanté » ou « récité » le 29 mars 1914 à la galerie Sprovieri, à Rome). Cet artiste napolitain façonnera des livres d'obédience dadaïste en mettant en présence des lettres alphabétiques déformées et des mots transformés en objets. En outre, Stefano Andreani a indiqué que ce genre de poesia provenait d'une technique littéraire française orientée vers le « vers libre », principe qui fut théorisé par Marie Kryszynska et Gustave Kahn (cf. *Marinetti e l'avanguardia della contestazione*, sous la dir. de S. Andreani,

réaliste », « indirecte », « complexe », « analogique », « abstraite », « psychique⁹⁷...»), mais aussi pour invoquer celui des *Klanggedichte* (1916 – « poèmes sonores⁹⁸ ») de Hugo Ball, des « poèmes à crier et à danser » du dadaïste Pierre Albert-Birot, sortes de rhapsodes qui faisaient florès, à Paris, dès 1916. On pourrait aussi ajouter à ce registre les indices audio-surréalistes de la poésie d'André Breton⁹⁹ ou les poèmes phonétiques ou les « poèmes-tracts » d'Adon Lacroix¹⁰⁰ ...

Aaaa (lout)
Bee bee bee bee bee - - - - -
Aaaa
Zee zee zee zee zee - - - - -
Aaaa
Rinnzekete - - - bee - - - bee - - -
Aaaa
Enn ze - - - - - enn ze - - - - -
Aaaa

Figure 94 : Exemple D
 Court extrait d'*Ursonate* (1921-1932) pour voix seule de Kurt Schwitters
 (© DuMont Buchverlag, Köln)

Rome, Cremonese, 1974, p. 51). En complément, lire Giovanni Lista, « Bruits et onomatopées entre futurisme et Dada », *Art et bruit, Ligeia* n° 141-144, juillet-décembre 2015, p. 158-175.

97/ Cf. Luigi Russolo, « Les bruits du langage (les consonnes) », *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, p. 74-75 (rééd., Paris, Allia, 2003). Dans ce texte manifeste, le futuriste écrit : « L'onomatopée, qui sert à vivifier le lyrisme par des éléments crus de réalité, a été employé avec beaucoup de timidité par les poètes, depuis Aristophane jusqu'à nos jours » (p. 74).

98/ Poèmes sonores appelés aussi parfois *Lautgedichte* (cf. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 113).

99/ « Jamais tant que dans l'écriture poétique surréaliste on n'a fait confiance à la valeur tonale des mots », écrivait André Breton qui ajoutait : « Les grands poètes ont été des « auditifs », non des visionnaires » (André Breton, *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, vol. III, p. 731 et p. 732).

100/ Pour mémoire, cette peintre, poète, écrivaine belge a publié, dès 1917, un livre intitulé *Visual Words, Sound Seen-thoughts, Felt-feelings*.

Ce passage par les « dimensions phonétiques, donc sonores¹⁰¹ » du matériau verbal (« Parole jetée matérielle¹⁰² », écrivait Yves Bonnefoy) fera arriver à la poésie phonologique de Kurt Schwitters (*Ursonate* – 1921-1932). Cette « sonate primordiale » (selon la traduction de László Moholy-Nagy) a été également qualifiée de « sonate pré-syllabique » par Hans Arp¹⁰³. Originellement appelée *Sonate mit Urlauten* (« Sonate avec sons originels » ou « sons primitifs »), la partition a été fondée sur un poème de Raoul Hausmann, haut personnage « dadasophe » exhortant « l’optophonétique¹⁰⁴ », qui considérait avec enthousiasme que « tout caractère alphabétique exprimait une attitude musicale¹⁰⁵ ».

En outre, confrontés à cette invitation au voyage (infra)linguistique autant qu’(ultra)sonore, d’aucuns se sont rangés derrière un nouvel ordre « hybride » (au sens bakhtinien du terme¹⁰⁶), s’appropriant quelques techniques vocales et principes musicaux « hors Occident¹⁰⁷ » : de *Khoc Tô’ Nhu’* de Nguyen Thien Dao à *Cantratrix Sopránica* d’Unsuk Chin, en passant par *Anâhata* ou *Butsumyöe* de Jean-Claude Eloy... un nouveau monde sonore s’est petit à petit érigé en s’appliquant à mettre en exergue des (pseudo-)principes langagiers insolites et curieux, en vue d’un exotisme foncier¹⁰⁸. Dès lors, à l’image

101/ Luigi Paolo Finizio, *Elogio dell’astrattismo*, Milan, Mimesis, 2012, p. 33.

102/ Yves Bonnefoy, « Du mouvement et de l’immobilité de Douve », *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 66.

103/ Hans Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs*, 1920-1965, Paris, Gallimard, 1966, p. 333.

104/ Raoul Hausmann, *Sensorialité excentrique*, Paris, Allia, 2005.

105/ Cf. Olivier Lussac, « Dadaïsme, surréalisme, futurisme... et Fluxus », *Théories de la composition musicale au XX^{me} siècle, op. cit.*, vol. 1, p. 551.

106/ « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d’après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125).

107/ « Ainsi que le suggère André Schaeffner, le théâtre d’Extrême-Orient est d’un précieux enseignement, car il a apporté des solutions à la fois *stylistiques* et *techniques* », remarquait Pierre Boulez (« Note sur le Sprechgesang », *Relevés d’apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 264). Prière de consulter également : François-Bernard Mâche, Christian Poché, *La Voix, maintenant et ailleurs*, Catalogue de l’exposition La Voix, Paris, Centre Pompidou, 1985. Lire aussi : Pierre Albert Castanet, « Giacinto Scelsi et l’Orient, vers une archéologie du sonore », *Musique et globalisation : Musicologie et ethnomusicologie*, Paris, L’Harmattan, 2011.

108/ Sans parler des effets complémentaires de souffle à travers les dents, des geignements (bouche ouverte), des chuchotements (à peine parlé, très grave), des plaintes marmonnées, des murmures imperceptibles, des sanglots forcés, des claquements de langue caricaturés, des soupirs gutturaux, des petits cris animaliers ou des hurlements insoutenables.

Marçia futurista

Parole in libertà di Marinetti

(Cantata per la prima volta, da Marinetti, Cangiullo e Balla, nella Galleria Futurista di Roma).

irò irò irò pic pic
 irò irò irò paac paac
 MAAA GAAA LAAA
 MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

ZANGTUMBTUMB
 ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz ni pi
 za na tu za na tu

fi caz mi pi pi pi pi pi pi pi
 za na tu tu tu tu tu tu tu tu

pi tu
 irò irò irò pic pic
 irò irò irò paac paac

MARINETTI, futurista

Figure n°5 : Exemple E

« Paroles en liberté » pour une Marche futuriste de Filippo Tommaso Marinetti (cette source montre qu’à la création à Rome, cette « cantate » a été interprétée en trio).

des tenants probants d'une « philosophie du bruit », nous pourrions évoquer les aboutissants plausibles d'une « contre-philosophie¹⁰⁹ » de l'extra-vocable comme de l'extra-vocalité, car en principe – a rappelé Michel Onfray –, « diététique des désirs et arithmétique des plaisirs supposent un ajustement permanent de la théorie et de la pratique, des faits et de la doctrine, de l'épiphanie de tout événement et de la réaction la plus appropriée pour la vivre en occasion de jubilation et non en facteur de trouble¹¹⁰ ».

À l'évidence, dès les années 1910, les statuts de la « voix-monde¹¹¹ », de la « voix-bruit¹¹² », voire de la « voix-métaphore¹¹³ » dans l'œuvre d'art musicale ont présenté, autour de la marque et de la trace¹¹⁴, du mot et de la lettre, les signes identitaires d'une émancipation culturelle et d'un affranchissement vers un territoire¹¹⁵ nouveau, au large spectre emblématique. En fait, contemporaine des poèmes intertextuels¹¹⁶ rehaussés de « mots en liberté¹¹⁷ » édifés par F. T. Marinetti, cette

109/ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 18.

110/ Michel Onfray, *Les Sagesses antiques – Contre-histoire de la philosophie*, Paris, Grasset, 2006, tome 1, p. 214.

111/ Cf. Pierre Albert Castanet, « Pour une « Voix-Monde », *L'Education Musicale* n°574, Paris, Beauchesne, janvier-février 2012.

112/ Voir de la « voix-bruit-lieu » (Pierre Albert Castanet, « La « voix-bruit » dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », *L'Expérience de l'expérimentation*, op. cit., p. 115-116). En complément, lire : Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge Editeur, 1978.

113/ Cf. Bruno Bossis, « L'intervocalité ou les avatars de la voix dans le matériau sonore », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique – Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception*, volume 9, numéros 1-2, octobre 2007, p. 107.

114/ « Dans son rapport au sens, le sujet fondateur dispose de signes, de marques, de traces, de lettres. Mais il n'a pas besoin pour les manifester de passer par l'instance singulière du discours », argumentait Michel Foucault (Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 49). « Pas la peine de leur faire leur procès aux mots. Ils ne sont pas plus creux que ce qu'ils charrient » (Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 2004).

115/ « Le territoire est une base pour la conquête » (Edouard Glissant, *Poétique de la Relation – Poétique III*, op. cit., p. 166).

116/ Cf. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996 (2de éd., Paris, Nathan, 2002).

117/ « Le mot s'est développé comme collaborateur de la mimique faciale et du geste », expliquaient Filippo Tommaso Marinetti et Pino Masnata dans le *Manifeste de la Radiart futuriste* (cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, op. cit., p. 1855). En outre, nous savons que parmi ses nombreux desiderata, le leader futuriste voulait également mettre en exergue « les mots brutaux » de la vie (cf. Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Paris, Gallimard, 2015, p. 333).

diversité naturelle¹¹⁸ des phonèmes¹¹⁹, cris¹²⁰, râles¹²¹, pleurs, rires, toux, éternuements, chuchotements... en tant qu'objets sonores extra-lyriques était déjà présente dans les éléments figurant au cœur des catégories de bruits de l'orchestre futuriste arrêtées par Luigi Russolo¹²². Dans ce contexte historique, en 1944, Tullio Crali et F. T. Marinetti ont même lancé un manifeste (somme toute tardif) portant sur les « mots musicaux futuristes » : envisagée pour créer une nouvelle forme de poésie typiquement musicale, cette « révolution linguistique » visant une « écoute plurivoque¹²³ » désirait, avec solennité, « détruire l'archaïsme des dictionnaires » et abolir le « mot répertoire afin de jouir de la poésie des sons vocaliques, des bruits et des orchestrations phonétiques qui en dérivent¹²⁴ ».

Dans cette filiation ontologique, sans parler des sons pluri-vocaux intégrés dans les années 1950-1960 aux opus de musique concrète ou électroacoustique signés des mains de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna, Edgard Varèse¹²⁵..., prêtez par exemple une oreille attentive aux diverses

118/ « Nature (infra-voix, cri, rire, souffle...) », culture (support d'un langage articulé, chant...) » (Bruno Bossis, « L'intervocalité ou les avatars de la voix dans le matériau sonore », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique – Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception*, op. cit., p. 107).

119/ « Si l'on pouvait grouper tous les mots à phonèmes liquides, on obtiendrait tout naturellement un paysage aquatique » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 213).

120/ Dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Filippo Tommaso Marinetti incitait à utiliser « tous les cris brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure » (cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, op. cit., p. 188). Visiter également : Pierre Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : passages – Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XX^e et XXI^e siècles)*, op. cit.

121/ « Je suis une contrebassiste qui travaille avec la voix, voix lyrique, voix timbrée, avec les mots, les onomatopées, les souffles, les râles. La musique, c'est du corps, c'est de la vie » (Joëlle Léandre, *À voix basse*, Paris, mf, 2008, p. 57).

122/ Cf. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 41. Pour mémoire, ce futuriste italien avait aussi rédigé un article portant sur « les bruits du langage ». Ce texte a initialement été publié en italien dans la revue *Italia Futurista* (n° 1/8 du 15 octobre 1916).

123/ Cf. François J. Bonnet, *Les Mots et les sons – Un archipel sonore*, Paris, Eclat, 2012.

124/ Cf. G. Lista, *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, op. cit., p. 2127 et p. 2129.

125/ Dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, Pierre Boulez avait repéré avec opportunité quelque influence réciproque d'Edgard Varèse avec Antonin Artaud : « Je puis retrouver dans les écrits d'Artaud les préoccupations fondamentales de la musique actuelle ; l'avoï vu et entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire » (*Cahiers Renaud-Barrault* n°22, mai 1958, p. 125).

colorations d'onomatopées, interjections modulées, exhortations inarticulées¹²⁶ demandées aux chanteurs des *Aventures* et *Nouvelles aventures* (1962-1965) ou du *Grand Macabre* (1978, rév. 1997) de György Ligeti, de *Time and Motion Study III* (1974) de Brian Ferneyhough ou d'*A-Ronne* (1974-1975) de Luciano Berio... Au fond, comme l'écrivait Antonin Artaud dans son premier manifeste du *Théâtre de la cruauté*, « il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves¹²⁷ ».

Dans ces pièces relevant largement de la vocalisation d'éléments bruts (mots déformés, pulvérisés, interjetés, susurrés), la technique articulatoire supposait l'utilisation d'inflexions et d'intonations langagières particulières. En effet, ces ouvrages qui ont fait les beaux jours de l'avant-garde européenne¹²⁸ ont été bâtis à partir de processus de développement d'allitérations et de phases transitionnelles qui ont favorisé l'aspect pseudo-sémantique de certaines données mais qui ont aussi défendu la désintégration phonétique du sens, entre son pur et bruit vocalisé, entre halètements scandés et sons blancs lisses, entre polyphonie rudimentaire et hétérophonie sommaire¹²⁹. Louvoyant de l'énoncé compris à la formule incompréhensible, les éléments cryptodramatiques d'une maïeutique intense ont alors la possibilité d'être petit à petit révélés car, comme l'a expliqué Michel Imberty, « le sens naît de la tension entre la signification usuelle latente et la stylisation qui déguise cette signification par le contexte¹³⁰. »

Dans ces conditions comportementales spéciales, l'aspect attractif a

126/ Hormis le rôle complémentaire des respirations exagérées, murmures et éructations, gémisséments et halètements, rots et reniflements...

127/ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, tome IV, p. 112.

128/ Dans de telles conditions et de tels conditionnements, l'appareil vocal s'est par exemple comporté, à partir des années 1960-1970, tantôt comme instrument de l'introspection (*Gio Dong* – 1973 – de Nguyen Thien Dao), tantôt comme outil de l'extrospection (*Canti del Capricorno* – 1962-1972 – de Giacinto Scelsi). Plurielle dans ses champs d'action sensible, la voix a ainsi pu gérer autant la sphère du concret (*Stripody* – 1966 – de Cathy Berberian) que celle de l'abstrait (*Récitations* – 1978-1979 – de Georges Aperghis), comme elle a pu éclairer un support d'ordre sémantique (*Non consumiamo Marx* – 1969 – de Luigi Nono) ou d'obédience incompréhensible (*Nouvelles aventures* – 1962-1965 – de György Ligeti) – Cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., p. 269-280. Du même auteur, lire également : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008 (rééd. 2016), p. 323-325.

129/ Au sujet de l'au-delà et l'en-deçà de la source référentielle belcantiste, compulser : Pierre Albert Castanet, « La « voix-bruit » dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », *L'Expérience de l'expérimentation*, op. cit., p. 120-126.

130/ Michel Imberty, *Les Écritures du temps*, Paris, Dunod, Bordas, 1981, p. 16.

concerné au premier chef le domaine de la phonation (sa naturalité ou son artificialité, sa spontanéité et ses expressions plurielles). À l'image des investigations d'altérité léguées par Glissant – vis-à-vis notamment des possibles d'un « chaos-monde¹³¹ » –, la « cosmologie¹³² » du multilinguisme d'écriture et du pluralisme de signes codifiés (ou pas) a indubitablement rehaussé les contreforts multi-médiatiques de sessions ludiques de convivialité ou de séances proches de celles demandées classiquement par la sphère de la musica da camera. Dans ce contexte interactif de communication et de communion¹³³, de conception et de perception, ayons en mémoire l'analyse complémentaire du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine qui a montré, en 1979, que « l'auditeur qui reçoit et comprend la signification d'un discours, adopte simultanément, par rapport à ce discours, une attitude responsive active¹³⁴ ».

Dans la jungle kaléidoscopique des « partitions contemporaines », la voix parlée (compréhensible ou pas) a pu devenir écran frontal (*Einstein on the Beach* de Philip Glass, *Sinfonia* de Luciano Berio...) ou liant interne (*Symphonie n°1* d'Isidore Isou¹³⁵, *Jactations* de Georges Aperghis...), objet décoratif de prolixité ou précepte protocolaire, en tant qu'élément sonore à part entière du dispositif programmatique ou diagrammatique, signalétique ou lexicographique. En outre, privée de connotation sémiotique apriorique, la « voix-instrument » a fini par se spécialiser tantôt dans le glissando chaloupé, tantôt dans le phrasé mélismatique (repérez certains passages du *Marteau sans maître* de Pierre

131/ Edouard Glissant, *Poétique de la Relation – Poétique III*, op. cit., p. 147 et p. 171.

132/ Terme d'Aby Warburg mentionné dans l'introduction de *Mnemosyne* [1928]. Ainsi, « l'alternance rythmique de l'identification à l'objet avec le retour au détachement indique cette oscillation entre la cosmologie des images et des signes, qui détermine, par son adéquation ou son inadéquation en tant qu'instrument d'orientation psychologique, le destin de la civilisation humaine » (propos cités par Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg – Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 266).

133/ Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Tel Gallimard, 1951.

134/ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 274, pour l'édition en français.

135/ Cet artiste parlait volontiers d'art, de poésie ou de musique à tendance « lettriste », « hyperlettriste », « hypergraphique », « métagraphique », « métaphotographique », « esthapéiriste », « supertemporelle », « polyautomatique », « esthétique infinitésimale »... Cf. Isidore Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, Andeville, Cahiers de l'extériorité, 1999. Du même auteur, consulter *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947. Revendiquant farouchement l'invention du « système de réalisations artistiques à lettres », Isou affirmait – entre autres – que « l'important n'était pas d'introduire des lettres dans la peinture, mais de réduire toute la peinture à la lettre ou plutôt à l'ordre des lettres » (Isidore Isou, *Le Lettrisme et l'hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaine*, Paris, Jean Grassin, 1961, p. 41).

Boulez, créé en 1954 ou du *Quatuor II* composé en 1964 par Betsy Jolas)... Ainsi, « l'expérience montre que même privée de texte, la voix « parle » encore et que, sous le son chanté, chacun déchiffre alors un autre « texte », exprimant sans parole, en un langage d'avant le langage et d'avant la musique, les mouvements élémentaires de notre sensibilité¹³⁶ », confiait la compositrice.

Au travers de la tendance extra-vocale qui couvre déjà quelques générations de compositeurs de musique savante (de la *Sequenza III* – 1965-1966 – de Luciano Berio à *Babel* – 2011 – de Vincent Manac'h¹³⁷ en passant par le spectaculaire *Ab Caetera* – 1990 – de Marc Monnet ou le *Retour définitif et durable de l'être aimé* – 2002 – de Gilles Grand...), les modes de jeux très disparates (allant du signe hiéroglyphique au support substantif, en passant par la disposition plastico-spatiale de la typographie¹³⁸ circonstanciée) ont pu, par exemple, encourager les musiciens à émettre des effets sonores bruyants, proches des « accords onomatopéiques¹³⁹ » des futuristes, des agencements nominaux suggérés par les bandes dessinées, des impacts francs des percussions ou des formants inouïs de l'électroacoustique. Ici, au cœur des rouages de la théorie de l'information, voire de la sémiologie, les divers degrés d'agrammaticalité et d'asémantisme ont pu révéler, en tant que

136/ Betsy Jolas, « Voix et musique », *Musique et Littérature*, Paris, *Revue des Sciences humaines* n° 205, 1987, p. 121.

137/ Cette partition a intégré un chœur « virtuel » de voix d'enfants transformées par ordinateur

138/ Concernant la recherche « motlibriste » de Marinetti, rappelons que la planche typographique spatialisée était déjà conçue, à l'aube du XX^{ème} siècle, pour devenir « une mise en forme de l'instant » (Giovanni Lista, *Marinetti, op. cit.*, p. 118). Deux générations plus tard, Raymond Queneau est allé jusqu'à évoquer, avec un zeste d'ironie, la notion de « délire typographique » (Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, 2014, p. 285-286). Sur le plan infra/extra-structurel, Umberto Eco remarquait d'ailleurs qu'« une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même » (Umberto Eco, « La poétique de l'œuvre ouverte », *L'Œuvre ouverte, op. cit.*, p. 17).

139/ Terme marinettien employé dans le manifeste futuriste intitulé « L'imagination sans fils et les mots en liberté » (*Le Futurisme 1909-1916, op. cit.*, p. 153). En conclusion, le poète italien dit que les « accords onomatopéiques » constituent des « résumés de bruits », permettant, à terme, d'atteindre « l'accord onomatopéique psychique, expression sonore mais abstraite d'une émotion ou d'une pensée pure » (p. 154). Dès lors, si l'onomatopée « analogique » ramène le visuel à l'auditif (et vice versa), l'onomatopée « abstraite » est à même d'exprimer, selon Marinetti, un « état d'âme », manifestation sonore et inconsciente des mouvements « les plus mystérieux de notre sensibilité » (propos rapportés par Giovanni Lista, *Marinetti, op. cit.*, p. 119). Sur un plan iconique, notons aussi que « toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 77).

principes de brouillage de l'entendement ou de non-différenciation des sources proposées, bon nombre de paliers dans le registre bruitiste (surtout et en premier lieu d'obédience vocale, mais pas seulement). Comme l'a relevé Michel Foucault dans sa leçon inaugurale au Collège de France prononcée à Paris le 2 décembre 1970, « toutes les régions de discours ne sont pas également ouvertes et pénétrables ; certaines sont hautement défendues (différenciées et différenciantes) tandis que d'autres paraissent presque ouvertes à tous les vents et mises sans restriction préalable à la disposition de chaque sujet parlant¹⁴⁰ ». Néanmoins – nous l'avons nous-même pratiqué et vérifié à loisir¹⁴¹ –, la représentation d'un symbole ou d'un chiffre¹⁴², d'une lettre¹⁴³ ou d'un mot¹⁴⁴ (comme d'une ligne ou d'un point¹⁴⁵) peut légitimement exciter l'imagination empirique des interprètes musiciens. Le philosophe américain John Dewey ne déclarait-il pas que l'« on parle d'expériences lorsque le matériel expérimental tend vers son accomplissement. C'est alors seulement qu'une expérience s'intègre en se différenciant dans le cours général de l'expérience¹⁴⁶ ». Quant au compositeur, entre mission et démission¹⁴⁷, plus que le créateur absolu d'une Œuvre¹⁴⁸

140/ Michel Foucault, *L'Ordre du discours, op. cit.*, p. 39.

141/ Durant 30 ans (1983-2013), nous avons eu la responsabilité d'un cours d'improvisation collective au Département de Musicologie de l'Université de Rouen. Puis des expériences avec partitions verbales et graphiques ont été menées par nos soins lors de stages (France, Italie) ainsi que dans le cadre du CEFEDM de Normandie. Enfin, en parallèle, depuis 15 ans, nous animons un cours pratique portant sur le happening et la performance dans le cadre du Département des Métiers de la culture de l'Université de Rouen.

142/ Comme dans la *Partition qui pourrait s'appeler mais qui ne s'appelle pas* (1957) de Marian Palla, dans *Octet for Jasper Johns* (1961) de Cornelius Cardew, dans *Partition de plan + formule* (1968) de Milan Grygar ou 1 2 3 (2002) de Tom Johnson...

143/ « L'alphabet constitue un ensemble de figures dont les combinaisons formeront toujours des formes fortes » (Michel Butor, *Les Mots dans la peinture, op. cit.*, p. 138).

144/ Voir par exemple les définitions (datant du premiers tiers du XIX^{ème} siècle) de la signification « formelle » et « objective » d'un mot dans Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Sciences Flammarion, 1968, p. 47.

145/ Pierre Albert Castanet, « Points, Lignes, Plans, Parcours dans les partitions contemporaines graphiques », aCROSS'14 *Lignes rebelles / improvisation ipso facto*, Plaisir, Conservatoire, 2 mai 2014.

146/ John Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & Co, 1934, chap. III. À propos de l'« expérience », voir également Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte, op. cit.*, p. 105-106 et p. 153-154.

147/ Pierre-Albert Castanet, « Mission et démission du compositeur d'avant-garde », Seminario *El concepto de la Música : estado en cuestión*, 8a Semana de la Música de Ronda – Vº Cursos de Verano de la Universidad de Málaga, juillet 2006.

148/ Le sémioticien Umberto Eco a entendu par « œuvre » un « objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations,

à part entière, voire d'un Chef-d'œuvre (concept que bannissait par exemple Antonin Artaud¹⁴⁹), il se trouve sciemment confronté au plein « drame de l'impossession¹⁵⁰ ». À tout prendre, il n'en est pas moins l'audacieux artificier qui déclenche en sa « tour d'écriture¹⁵¹ » tout une myriade de feux à rythmer et à colorer diversement, « le catalyseur d'un processus capable d'engendrer de multiples formes de réalisation qui lui échappent en grande partie¹⁵² ». L'évanescence et la fugacité d'un tel projet idéalement épique ou conceptuellement aléatoire¹⁵³ se voient alors sublimées par l'héraldique d'une créativité par procuration. À cet égard, Roland Barthes n'affirmait-il pas poétiquement que « l'épique, c'est ce qui coupe (cisaille) le voile, désagrège la poix de la mystification¹⁵⁴ » ?

À présent, faut-il clamer à la manière de Marinetti – en mai 1912 – : « Seul le poète asyntaxique et aux mots déliés pourra pénétrer l'essence de la matière et détruire la sourde hostilité qui la sépare de nous¹⁵⁵ » ? Par le truchement encourageant de ce que les sémioticiens russes ont parfois nommé les « systèmes modélisant secondaires¹⁵⁶ », par le biais d'une écriture incitative ou négative, d'une calligraphie allégorique¹⁵⁷ ou abstraite¹⁵⁸, et grâce à un faisceau d'éléments avant

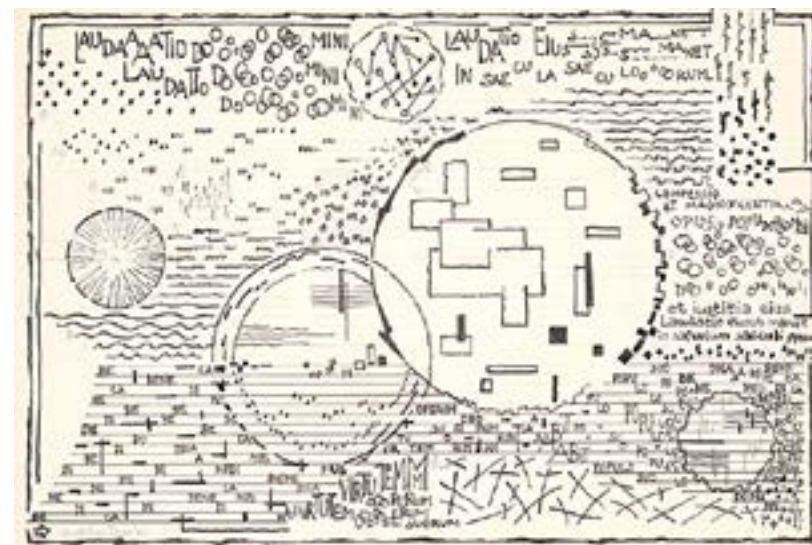


Figure n°6, Milan Adamciak, *Laudatio*

l'évolution des perspectives » (Umberto Eco, « Préface », *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 10).

149/ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 113-127.

150/ Terme rossettien – cf. Clément Rosset, *Le Monde et ses remèdes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 143.

151/ Expression derridienne – cf. Jacques Derrida *La Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 309.

152/ Jean-Yves Bosseur, « L'indétermination et les notations graphiques : Brown, Cage et au-delà », *L'Expérience de l'expérimentation*, op. cit., p. 20

153/ « L'écriture aléatoire est le lien entre le compositeur et l'interprète, le lieu de l'échange : là où s'effectue l'ouverture et où s'opère le transfert de la responsabilité poétique du compositeur vers celle de l'interprète » (Geneviève Mathon, « Poétiques de l'aléa », *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, op. cit., vol. 2, p. 1228).

154/ Roland Barthes, « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », *Œuvres complètes, tome III*, op. cit., p. 263.

155/ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste », texte cité dans : Giovanni Lista, *Marinetti*, op. cit., p. 187.

156/ À propos de ce système parallèle d'intérêt et de l'idée de pluralité de « codes artistiques » textuels, prière de consulter : Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (pour la version en français).

157/ Voir par exemple les calligrammes de Guillaume Apollinaire (*La Cravate et la montre*) ou de Louis Aragon (*Persiennes*).

158/ Le poète Henri Michaux a songé à des « phrases sans les mots, sans les sons, sans le sens », formules équivalant à des « montées et descentes de la voix (sans voix) ou de l'expression (mais sans expression) comme quand on passe de l'aigu au grave, de l'af-

firmatif à l'interrogatif, etc. Phrases abstraites de tout, sauf de cela » (« La mescaline et la musique », *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 73).

159/ Terme marinettien employé dans le manifeste futuriste intitulé « L'imagination sans fils et les mots en liberté », op. cit., p. 152.

160/ C'est-à-dire « à un moment précis du temps » (Jean-Jacques Nattiez, « Lexique des termes linguistiques », *Musique en jeu* n° 5, *Sémiologie de la musique*, Paris, Seuil, novembre 1971, p. 94).

161/ Marcel Duchamp, *Entretien avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia / Sables, 2014, p. 115.

162/ Gilles Boudinet, *Il était une fois la musique, les mots et d'autres cris... L'improbable dialogue de Moïse et Pan*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 211.

tous les compositeurs « contemporains ». « Les uns le craignent, les autres l'ont maltraité, ou violenté, d'autres ont réussi, etc. Nous avons tous essayé quelque chose, et je ne sais pas très bien ce que le temps va retenir de tout ça¹⁶³ ».

Ainsi, en conclusion, ce *ludus* a la possibilité de montrer une large palette expressive, autant de rapports, bruts ou sensibles¹⁶⁴, aux domaines des lettres¹⁶⁵, syllabe¹⁶⁶, onomatopée¹⁶⁷, mot¹⁶⁸, phrase¹⁶⁹, paragraphe¹⁷⁰ qu'il convient de circonscrire en amont par le biais d'une analyse (réfléchie ou instinctive) et en aval par le truchement d'une pratique (soucieuse de « l'œuvre à faire¹⁷¹ », comme le soulignait Umberto Eco). « On ne saurait clarifier le lien entre les symboles sonores représentationnels et ce qu'ils représentent sans évoquer la fonction qu'ils ont pour les êtres humains¹⁷² », concluait pour sa part le sociologue Norbert Elias. Entre convention et émancipation, faisant fi des autorisations et des interdictions, cette attitude, somme toute plutôt responsable, peut alors concerner le sens ordinaire du vocable « poétique¹⁷³ » ou simplement renvoyer à des fins d'ordre ludique, le « jeu du jeu¹⁷⁴ » se révélant être un excellent système médian en faveur du champ des diverses possibilités créatives... Comme l'écrivait Octavio

163/ Propos consignés dans Edith Canat de Chizy, François Porcile, *Maurice Ohana*, Paris, Fayard, 2005, p. 178.

164/ À propos du privilège de l'abstraction, de la sémantique du non figuratif ou de l'improvisation au niveau de la sphère du sensible, lire : Luigi Paolo Finizio, *Elogio dell'astrattismo*, op. cit., p. 16-17.

165/ Comme dans *Hô* (1960) de Giacinto Scelsi, dans *Individuum Collectivum* (1979) de Vinko Globokar, dans *Litany for the Whale* (1980) de John Cage... ou dans *WEFA* (2014) de Pierre Albert Castanet

166/ Comme dans le *Jeu n° 11* (1981) de Robert Leonard ou dans *Kalender* (1996) de Wil Offermans...

167/ Comme dans « Valse » extraite des *Trois pièces joyeuses* (1947) d'Isidore Isou.

168/ Comme dans *Ki-No* (1963-1967) ou *Mo-No* (1969) extraits de *Musik zum Lesende* de Dieter Schnebel, dans *La Passion selon Sade* (1965-1966) ou *Autotono* (1977) de Sylvano Bussotti...

169/ Comme dans *Bell Piece* (1963) extraite de *Pamplmousse* de Yoko Ono, dans *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian ou dans *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen...

170/ Comme dans *Le Temps de le prendre* (1973) de Jean-Yves Bosseur...

171/ Umberto Eco, « Préface », *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 11.

172/ Norbert Elias, *Théorie des symboles*, Paris, Seuil, 2015, p. 169 (pour l'édition en français).

173/ À la manière d'Eco, nous donnons ici au mot « poétique » un « sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (l'*Ars Poetica* en tant que loi absolue) mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit » (Umberto Eco, « Préface », *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 11).

174/ Cf. Jean Duvignaud, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980.

Paz : « la tradition de la rupture n'implique pas seulement la négation de la tradition, mais également celle de la rupture¹⁷⁵ ».

Nous l'avons entrevu, de la *Ur-Musik* au cri primal, de l'onomatopée futuriste à la formulation parlée du rap et du slam, de la lettre trônant en majuscule au cœur de l'organigramme graphique à l'injonction exclusive au sein de la « partition verbale », de l'expression purement extra-vocale à l'interjection naturellement articulée, le rapport au Mot – surcodé ou sous-calibré – se prête à toutes les joutes médiumniques du sonore, galvanisant tantôt les reliefs chromés d'une dramaturgie euphémique, tantôt les contrées d'un paysage dysphonique à contempler autant avec l'avidité des yeux qu'avec la gourmandise des oreilles. En définitive, lové entre le faire et l'entendre à travers les arts, le Mot participe d'une géo-poétique des concepts, des percepts et des sons libérés¹⁷⁶. Ainsi, à l'instar d'une fameuse lettre ayant illustré le « printemps » soixante-huitard tchèque, « quelques mots seulement » suffisent « à lier les points d'un programme d'action musicale collectif¹⁷⁷ ».

« On ne prostitue pas impunément les mots.
La valeur la plus calomniée aujourd'hui
est certainement la valeur de la liberté ».

Albert Camus, *Discours de Suède*

175/ Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

176/ « Mais alors y a-t-il rien de moins utopique et d'illusoire qu'un sentiment fugitif de fragile liberté ? », se demandait le philosophe (Marc Jimenez, « Désorientations esthétiques », *La Critique – Crise de l'art ou consensus culturel ?*, 1995, Paris, Klincksieck, p. 146).

177/ Image rapportée par Pierre Mariétan à l'aube des années 1970 (cf. *VH 101*, op. cit., p. 83).

THE UNSEEN MASS DE LUIZ HENRIQUE YUDO
UN TEXTE PRÉSENT / ABSENT

Gilbert Delor

En ce qui concerne le rapport musique/texte, *The Unseen Mass* de Luiz Henrique Yudo, représente un cas original et très intéressant. Cette œuvre, composée en 1999, est fondée sur les prières de l'ordinaire de la messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Il s'agit donc bien d'une messe, mais au lieu que les textes soient « mis en musique » de façon traditionnelle, ils sont littéralement transformés en écriture musicale. Yudo part de leur transcription en braille des textes sacrés, et établit un transcodage rigoureux des caractères du braille vers une écriture rythmique. Les lettres de l'alphabet braille, en effet, sont faites de points répartis sur une figure virtuelle de deux carrés superposés. Les sommets des deux carrés forment en tout six points (deux points étant communs aux deux carrés), lesquels sont marqués ou non marqués selon la lettre de l'alphabet à laquelle on a affaire. Pour le A, par exemple, un seul des six points est marqué, celui situé

en haut à gauche de la figure :

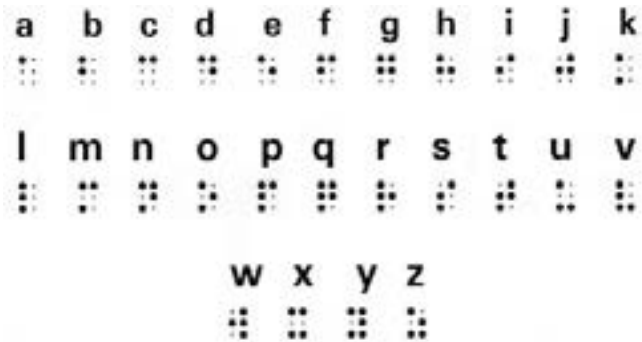


Figure n°1 : L'alphabet braille.

Le compositeur traduit chaque point marqué par un son, et chaque point non marqué par un silence, ce qui, pour le début du *Kyrie* donne le résultat suivant :



Figure n°3 : Luiz Henrique Yudo, *The Unseen Mass*, Kyrie et début du Credo.

On aboutit à une écriture rythmique à trois voix, avec comme unité de temps la croche, et son silence équivalent le demi-soupir. Les mots sont séparés par un soupir, et les six pièces qui forment la messe par un point d'orgue. *The Unseen Mass* est écrit pour instrument(s) et sons indéterminés, et reste une partition purement rythmique. Elle peut être

jouée par un ou plusieurs interprètes, lesquels sont libres de traduire les croches par les sons ou groupes de sons qu'ils veulent. Cette indétermination ne représente pas un cas particulier, elle est très courante dans l'œuvre de Luiz Henrique Yudo.

Il est donc clair que le texte de la messe est très présent dans *The Unseen Mass*, et même omniprésent, puisqu'il fournit le matériau complet et exclusif de la partition ; mais en même temps il est absent puisque crypté, dissimulé, on ne l'entend ni ne le voit. Le titre, que l'on peut traduire par « La messe non vue » ou « La messe invisible », renvoie à cette occultation du texte, ainsi qu'au phénomène de la cécité bien sûr. C'est comme si le cryptage des mots nous mettait face à une messe cachée, clandestine, insoupçonnable, et en fin de compte entièrement intériorisée. Comme si le monde de la cécité renvoyait à l'intériorité, donc à l'écoute. Ce dernier point sera à nouveau abordé dans quelques pages.

Yudo part du texte, certes, mais uniquement de son signifiant graphique, les lettres. A cet égard, le fait qu'il s'agisse du braille plutôt que d'un alphabet à lecture visuelle n'est pas, dans un premier temps, tellement significatif. Cette écriture, faite de points, a été choisie en grande partie pour la commodité de sa transformation en rythmes. L'important réside dans le fait que le compositeur part des lettres : celles-ci ne sont ni lues ni prononcées, elle ne produisent pas des mots au plein sens du terme, mais se trouvent directement transformées en rythme, en musique. Ce qui est perdu dans ce processus, c'est évidemment la parole, la profération du texte, et donc le sens, la signification. Yudo a utilisé par deux fois ce procédé par la suite, en 2000-2001 avec *On Words*, puis en 2005-2006 avec *On Phobia*. Mais en inaugurant son système de transcodage du braille avec *The Unseen Mass*, on peut dire que le compositeur n'a pas choisi un texte anodin. Les paroles liturgiques sont particulièrement riches de sens, de par la profondeur du mystère auquel elles renvoient, et aussi de par le poids historique et culturel dont elles sont chargées. Tout cela se trouve totalement évacué par le procédé de cryptage — tout au moins dans ce qui se donne à entendre quand la musique est jouée. Les mots ne sont pas dits, la messe est « non entendue » plutôt que « non vue », « inaudible » plutôt que « qu'invisible ». Ce n'est pas le texte dans sa globalité que Yudo utilise, mais uniquement sa trace écrite, son graphisme. Ce sont, en somme, des formes spatiales.

Le compositeur, grand spécialiste du *mapping*, est coutumier de ce genre de procédé. Né à São Paulo en 1962 de parents japonais, il s'installe en France en 1985, puis trois ans après à Amsterdam, où il vit

toujours. A cette dimension cosmopolite s'ajoute une pluridisciplinarité assez remarquable. Dans sa ville natale, Yudo avait fait des études d'architecture. Plus tard, il devait pratiquer l'illustration à un niveau professionnel, et produire également des œuvres picturales, ainsi que des films vidéo. En tant que compositeur, il est autodidacte, mais il a su justement trouver une voie très personnelle en mettant à profit son sens du visuel. Toutes ses compositions sont fondées sur des modèles de nature visuelle, spatiale, auxquels il applique des systèmes de codage pour les transformer en écriture musicale, un peu comme il le fait avec le braille dans *The Unseen Mass*. Dans *Saint-Côme* (2007), c'est la structure d'un labyrinthe qui sert de point de départ ; ailleurs, des tableaux de Frank Stella, de Vasarely, ou de François Morellet, sont transcrits musicalement en autant d'œuvres-hommages consacrées à ces artistes ; dans *Chinese Wall Paper* (2012), c'est bien un motif de papier peint chinois traditionnel qui fait l'objet du *mapping*, comme le titre l'indique. C'est en homme du visuel que Yudo compose, et c'est ce qui confère à sa démarche musicale une originalité si forte.



Figure n°4 : Luiz Henrique Yudo en 2017.

Pour un créateur formé aux arts visuels, s'intéresser au monde de la cécité peut sembler antinomique, mais se révèle en fin de compte assez naturel. Quand le sens de la vue joue un rôle aussi primordial, comment ne pas songer à sa disparition possible, à ceux qui en sont privés ? Cela dit, les caractères du braille, bien que destinés au toucher, sont néanmoins conçus pour produire dans l'esprit de leur lecteur une forme de représentation « visuelle », ou du moins, spatiale. Ils ne sont rien d'autres que des figures dans l'espace. Luiz Henrique Yudo est donc bien dans son élément en les utilisant pour composer. Reste que son procédé, on l'a vu, réduit les mots à leur graphisme, et ce faisant, oblitère le sens. Mais celui-ci ne peut-il pas faire retour, d'une certaine manière, lors de l'écoute ? L'interprétation n'est-elle pas à même, en quelque sorte, de ramener à

une forme de religiosité ? La question peut se poser étant donné, encore une fois, le choix très significatif de ces textes religieux multiséculaires, et le fait que le compositeur fait scrupuleusement figurer, dans la partition, les mots sous les signes musicaux (voir Figure n°3).

La partition laisse beaucoup de liberté : elle n'indique ni tempo, ni nuances, ni expression, ni même les instruments ou les sons utilisables. Elle n'est qu'une structure, une trame rythmique. L'interprète devient donc largement créateur d'une telle musique. C'est à Moscou, en mai 2001, que *The Unseen Mass* a été jouée pour la première fois, lors du festival Alternativa, par l'ensemble de percussions de Mark Pekarsky. Lors de cette création, le *Credo* fut interprété en un solo de batterie rapide, énergique, implacable. A la rigueur, on pourrait voir là une forme d'affirmation véhémement et joyeuse de la foi. En totale opposition avec ce *Credo* tout en énergie, le *Sanctus* se cantonna dans un tempo lent et une nuance douce, avec deux instruments à peaux et un métalophone grave à la sonorité trouble, étrange. Cela s'accorde mal, on en conviendra, avec des paroles comme « le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ». Pour le *Benedictus*, à nouveau puissant mais plutôt lent, le choix fut celui de percussions métalliques aiguës, à la résonance prolongée, sonnante comme des cloches d'appel. Il est évident que ces options d'interprétation n'ont pas été prises dans le souci de coller aux significations générales des différentes parties de la messe, ce qui, d'ailleurs, ne saurait être reproché aux interprètes. Ces derniers ont simplement voulu varier les climats et les sonorités, dans une approche intuitive et sans tenir compte des textes liturgiques. Ils ont, en quelque sorte, assumé l'arbitraire du signifiant, sans chercher à rattraper le signifié par leurs choix expressifs.

Il en va différemment pour une autre interprétation de *The Unseen Mass*, donnée en 2013 par l'organiste écossais Michael Bonaventure. Dans cette version, les choses se présentent d'emblée différemment, ne serait-ce que par la connotation religieuse de l'orgue. Mais indépendamment de ce rapprochement très général, Bonaventure a manifestement porté aux textes une attention réelle. Le *Kyrie* est joué dans un tempo extrêmement lent, et avec des harmonies assez sombres, ce qui souligne le caractère de supplication de cette prière. Le début du *Gloria*, ainsi que le *Credo* tout entier se situent dans un registre aigu, avec des accords cette fois assez radieux. Le tempo en est très vif, et le phrasé léger, autant de façons, semble-t-il, d'exprimer l'allégresse de la glorification et de la profession de foi.

A vrai dire, ces différences de tempo s'expliquent aussi sans doute par les disparités énormes de quantité de texte d'une prière à l'autre :

tandis que le *Kyrie* ne contient que six mots en tout et pour tout, et guère plus pour le *Sanctus* et le *Benedictus*, le *Credo*, lui, en totalise 163. Le musicien a donc probablement souhaité éviter, en jouant sur des vitesses très contrastées, que ces longueurs disparates ne se retrouvent trop dans les durées respectives des morceaux. En ce qui concerne les deux textes les plus longs, à savoir le *Gloria* et le *Credo*, il a dû vouloir aussi que leur temps d'exécution ne soit pas trop long, peut-être par crainte de la monotonie, d'où des *tempi* rapides. Néanmoins, cela n'empêche pas que l'atmosphère allègre que Bonaventure a donnée à ces deux pièces convienne bien à l'esprit du *Gloria* et du *Credo*. A la suite de la messe, on en tirerait des conclusions analogues de ce point de vue-là : d'une manière générale, on peut y déceler une certaine concordance entre les choix musicaux faits par l'interprète et la signification générale des textes.

En ce qui concerne le son, Michael Bonaventure a pris le parti de traduire chacune des croches de la partition non par une seule note, mais par un accord de trois, voire quatre notes. C'est là une option acceptée d'avance par le compositeur dans la préface de la partition, et qui donne des couleurs harmoniques très riches. Lorsque trois croches sont superposées sur la partition (lettres L, P, Q, R, V et Y), cela produit des agrégats d'une grande densité.

En revanche, l'organiste sort un peu du cadre prévu par Yudo en choisissant de changer les harmonies, le registre, et même parfois le tempo, à l'intérieur d'une même pièce. Ce choix est peut-être destiné à éviter trop de monotonie, ce serait là le deuxième élément qui va dans ce sens dans l'interprétation de Bonaventure. Mais il répond également à une prise en compte des paroles de la messe, non plus, cette fois, sur le plan de l'expressivité, mais sur celui de la structure : ces changements mettent généralement en évidence les différentes parties du texte. On trouve de cela un exemple très simple dans le *Kyrie*, dont les trois invocations « *Kyrie Eleison, Christe Eleison, Kyrie Eleison* » sont distinctes les unes des autres par de tels changements musicaux. Plus subtilement, dans certains morceaux, Michael Bonaventure fait ressortir tel ou tel mot qui se répète, en lui attribuant une mise en musique spécifique. C'est le cas notamment dans le *Gloria* pour le mot « te », qui revient quatre fois dans ces paroles de louange : « *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* ». Ce mot tout petit, mais qui renvoie à rien moins qu'à la personne même de Dieu, n'est évidemment pas choisi au hasard. Le sort particulier que l'organiste lui réserve est hautement symbolique, et restitue en même temps le style liturgique que les paroles liturgiques arborent parfois.

L'interprétation de Bonaventure est donc nettement plus près du texte que celle de l'ensemble Pekarsky. Elle s'en rapproche à la fois sur le plan expressif, par son découpage, et par la mise en valeur de certains éléments répétitifs. Les paroles de la messe restent non dites, mais quelque chose de leur contenu et de leur structure transparait dans la musique. Du reste, il ne faut pas oublier qu'elles figurent tout au long de la partition, en-dessous des notes. Le secret existe, mais il est partagé entre le compositeur et l'interprète, à défaut de l'auditoire — lequel peut, néanmoins, rêver à partir du titre de l'œuvre tout en écoutant la musique.

Cependant, il y aurait peut-être une autre façon de tirer l'interprétation de *The Unseen Mass* vers une forme de spiritualité (sinon de religiosité au sens rituel), et ce, paradoxalement, en ignorant les différences entre les six prières. L'écriture de Yudo, en effet, est exactement la même d'une pièce à l'autre, elle montre une totale uniformité, et pour cause. Très limitée dans son vocabulaire musical, strictement cantonnée au transcodage littéral des caractères du braille, elle déroule sur huit pages d'une écriture serrée les mêmes rythmes, inlassablement répétés (il n'y a dans l'alphabet romain que 20 lettres, auxquelles s'ajoutent le K et le Y du mot *Kyrie*). Cette monotonie, que Michael Bonaventure essaie d'atténuer, est absolument manifeste sur la partition. On est en présence d'une œuvre minimaliste, dans la lignée de Tom Johnson ou du premier Steve Reich. Aussi, pourquoi ne pas assumer ce minimalisme, cette répétitivité, cette uniformité ? Pourquoi ne pas exécuter l'ensemble de la messe sur un tempo unique, avec des changements de sons minimaux, et sans faire de différence entre les morceaux ?

Cette option radicale peut trouver un encouragement dans l'interprétation d'une autre œuvre de Luiz Henrique Yudo, *On Words*, par le pianiste hollandais Kees Wieringa en mai 2001. Rappelons que *On Words* (2000-2001) est la seconde œuvre de Yudo fondée sur la transcription du braille. Elle est écrite non pas à partir de textes religieux, mais à partir des mots d'un petit dictionnaire de langue anglaise, mots traités dans leur intégralité et par ordre alphabétique. *On Words* est ce que l'on peut appeler une composition fleuve, dont l'exécution complète — qui n'a jamais été tentée — s'étendrait sur un grand nombre d'heures. Kees Wieringa, en 2001, n'en a exécuté que la partie correspondant à la lettre A, sous le titre *On Words, A*. Ce court extrait, si l'on peut dire, a tout de même duré plus d'une heure trente.

Précisément, la longue durée est un élément très important dans un tel projet musical. Wieringa interprète cette œuvre très minimale sur un tempo lent, dans une nuance très douce, avec une grande délicatesse du toucher, et ce du début à la fin, sans aucune altération du

climat musical ainsi installé. La seule chose qui change c'est le rythme, au gré des mots du dictionnaire qui défilent, et ce dans une fourchette de possibilités très étroite, limitée comme on l'a vu à la seule utilisation de la croche et du demi-soupir. Ici intervient le paradoxe du « toujours pareil/toujours différent » qui marque si souvent l'art minimaliste : le divers des mots induit fait que les configurations rythmiques qui se succèdent sont, dans le détail, constamment variées, jamais prévisibles, et pourtant l'impression de monotonie domine. La perception ne peut pas, sur une aussi longue durée, se focaliser constamment sur le détail. Elle change de focale, et une appréhension plus distante la confronte à l'uniformité massive de cette musique. Le « toujours pareil » s'impose, incontournable.

A vrai dire, Kees Wieringa varie les hauteurs, conformément aux préconisations du compositeur, mais d'une façon si rare et si ténue que le paysage n'en reste pas moins d'une austérité jamais démentie. Le pianiste commence sur trois notes assez distantes, dans une couleur harmonique plutôt atonale qui rappelle, eu égard aux autres caractéristiques de cette musique, les sonorités prisées par un Morton Feldman. Cet accord de trois notes reste fixe pendant un temps très long, semblant posé là pour l'éternité, quand tout à coup, à la 28^e minute, voilà que l'une des trois voix descend d'un ton ! Petit déplacement, mais surprise énorme ! D'autres changements semblables interviendront par la suite avec une fréquence un peu plus élevée, mais qui restera malgré tout très basse, et ce seront toujours des déplacements très modestes : une seule note à la fois, descendant généralement d'un ton ou d'un demi-ton, pas plus. Il est vrai que la rareté même de ces mouvements leur confère presque un statut d'événement, dans le contexte d'une écoute hypnotisée par la fixité extrême de la musique. Mais en fin de compte, ces petites révolutions ne font que découper une vaste surface unie, ou marquée seulement de minuscules signes indéchiffrables, en autant de zones de couleurs différentes.

Le fait dominant reste que l'écoute de *On Words*, A, dans la version de Kees Wieringa, offre l'expérience d'un temps très long, presque immobile, à la limite entre son et silence. La matière musicale, raréfiée et très répétitive, apporte juste ce qu'il faut pour échapper au rien, tout en s'en approchant beaucoup. Le peu qui se donne à entendre rappelle qu'il s'agit d'être à l'écoute, de prêter attention à cette mystérieuse palpitation, dont la monotonie même renvoie à l'idée du rien. L'auditeur est confronté au vide, à la pure durée, et partant, à sa propre présence au monde. C'est là une situation d'écoute, si on l'accepte, qui invite au recueillement, à la contemplation. Elle n'est pas sans rapport avec certaines pratiques spirituelles, mais seulement en tant que celles-ci ra-

mènent à l'intime, sans croyance établie ni partage communautaire. A partir de cet exemple, il suffit maintenant d'imaginer *The Unseen Mass* interprété dans le même esprit. Peut-être ce grand silence de l'écoute intérieure, individuelle, permettrait-il alors à chacun d'assister en effet, dans son théâtre personnel, à une sorte de « messe », pour le coup tout à fait invisible. Le cryptage des paroles n'aurait pour effet que de signifier symboliquement cette entrée dans le mystère de l'intériorité.

PRENDRE AU MOT

Jean -Luc Tamby

Pourquoi réfléchir sur le sens du poétique? En ces temps où la capitalisation des modes de communication interdit à l'homme de réfléchir le véritable sens de la parole¹.

Notre vie quotidienne est envahie par un certain usage de la langue que la poétesse Marie Clotilde Roose a décrit comme une capitalisation. Au sein de cet usage, des mots surgissent en dehors de la phrase, nom de marque ou de réseau sociaux, insultes, étiquettes, verbes pris comme mots d'ordre. Ces mots condensent les phrases et nous soumettent à une communication plus immédiate et plus efficace. En contrepoint à cet ordre des signifiants condensés, notre existence est aussi envahie par un flux ininterrompu de musiques. Ces musiques sont diffusées en continu sur les sites de *streaming*, elles nimbent le hall des aéroports et des gares, les stations de métro et les autobus. Cet usage du langage comme de la musique est peut-être un des bruits de fond de ces « non lieux », tels que les nomme Marc Augé, qui caractérisent les paysages de la « surmodernité² ». Pourtant, comme

1/ Marie-Clotilde Roose, *Le Sens du poétique. Approche phénoménologique*, Revue Philosophique de Louvain, quatrième série, tome 94, n°4, 1996. pp. 646-676.

2/ Marc Augé, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, chap. VI.

l'explique Arjun Appadurai³ à propos de notre monde globalisé, les mêmes dynamiques génèrent, à l'échelon global, des flux culturels uniformisants et, à l'échelon local, les obstacles, « bosses et autres nids de poule », selon les termes de l'anthropologue, qui résistent à ces flux et contredisent leur puissance. C'est précisément de ce que je perçois comme un de ces nids de poules dont je souhaite parler aujourd'hui, à savoir une interaction entre écriture et lecture poétique, composition et improvisation musicale produite il y a un mois dans un lieu périphérique et devant une assistance hétérogène et réduite. Je souhaite en particulier explorer la complexité des trajectoires entre les mots et la musique qui contestent cette capitalisation de la communication, de la production et de l'écoute.

C'est Patrick Otto qui est à l'origine de cette rencontre musico-textuelle. Musicologue, compositeur et chef d'orchestre, Patrick Otto a principalement composé pour l'orchestre. Son champ de recherche a trait au statut de l'œuvre musicale, avec en priorité, la question de l'improvisation. Les vingt-et-un et vingt-deux mars derniers, Patrick Otto a proposé au centre culturel du Grand Cordel, à Rennes, un spectacle musical intitulé *Traces éphémères*, consacré « à la captation de la poésie de l'instant et du quotidien⁴ ». Ce spectacle comprenait la création d'une œuvre pour chanteuse soliste, chœur d'enfants et ensemble instrumental intitulée Feuille de route, composée à partir de poèmes de Blaise Cendrars, des pièces instrumentales improvisées associées à une création vidéo, ainsi que *Le Loup et la Lune* écrite et improvisée à partir d'un Yvon Le Men lu par le poète lui-même.

Yvon Le Men est né à Tréguier en Bretagne en 1953. Ses œuvres ont été traduites dans plus de douze langues. Depuis son premier recueil paru en 1974, il n'a eu pour seules activités que d'écrire et de dire en scène ses textes. En 2014, l'écrivain a publié « En fin de droits⁵ », un long poème qui rend compte du conflit qui l'oppose à Pôle Emploi depuis 2013⁶. L'organisme public lui a retiré son statut d'intermittent du spectacle considérant, entre autres, que les lectures publiques de poèmes étaient des conférences qui ne relevaient pas du spectacle vivant⁷. Les difficultés d'existence endurées par l'écrivain, la remise en

3/ Arjun Appadurai, *Condition de l'Homme global*, Paris, Payot, 2013, p. 84.

4/[http://www.grand-cordel.com/2015/01/20/traces-ephemeres-](http://www.grand-cordel.com/2015/01/20/traces-ephemeres)

5/ Yvon Le Men, *En fin de droits*, Paris, Bruno Doucey, 2014.

6/<http://www.lefigaro.fr/livres/2014/06/10/03005-20140610ARTFIG00228-intermittents-pole-emploi-s-acharne-sur-le-poete-yvon-le-men.php>

7/ Selon Yvon Le Men (entretien téléphonique du 2 septembre 2015), Pôle Emploi a fini par reconnaître le statut de spectacle qu'elle contestait aux lectures de poèmes.

cause du statut économique de la parole poétique et donc de sa place dans le champ social constituent donc à l'évidence l'arrière-plan sur lequel la collaboration entre le poète et les musiciens s'est déroulée.

Yvon Le Men a proposé à Patrick Otto un texte publié en 2001 mais élaboré entre 1990 et 1994 : *Le Loup et la Lune*⁸. Dans un long préambule écrit dans une prose dense et métaphorique, l'écrivain expose en clair-obscur la raison d'être de son texte. Une amie, peut-être peintre, peut-être seulement une amoureuse de la beauté du monde (elle est celle qui « écrit son poème avec les yeux »), est gravement malade, murée dans une chambre d'hôpital. « Je ne peux plus bouger dit-elle, je ne vois rien. Ce n'est pas la nuit avec les étoiles et la lune. C'est la nuit qui plaque au sol, au lit ; cloue mes chemins sur les images du calendrier ? »

Il ne reste que les livres constate le poète. Il te faudrait des mots pris sur le vif, d'une main fraîche avec les pieds, dans les bois où vivaient nos enfances⁹.

Le poète devra, au cours d'une marche nocturne, recueillir le camaïeu, la résonance et les frayeurs de la nuit ouverte, afin de les rapporter à son amie dans la résonance de son poème.

Nuances et formes volées à l'obscurité, odeurs de champignons et de feuillage, murmures de l'eau qui coule, craquements de brindilles, cris d'animaux, mouvement de la pensée sont égrenés au long d'une cinquantaine de pages, sous forme de courts poèmes, isolés sur le blanc du papier. Ces fragments retracent la marche dans le bois, le long de la rivière qui « connaît le chemin. » Suivant une démarche qui lui est coutumière, Patrick Otto a choisi de concevoir un dispositif faisant dialoguer la composition et l'improvisation. Il existe une version entièrement fixée de cette pièce que les instrumentistes ont sous les yeux. Mais cette partition peut être jouée intégralement ou servir de modèle à une improvisation.

Ainsi que l'explique le compositeur, le “donné” à réaliser aux musiciens a été conçu pour enrichir la déclamation du poète et créer une monade provisoire. La construction de cet univers momentané me semble favorisée par la musique permettant la simultanéité, à la différence du Verbe. Cela offre différents plans de fuite à la poésie, agissant ou non sur la vitesse de dévoilement ; le rythme du texte peut influencer le jeu musical, l'inverse également. Par ailleurs le nombre de trois

8/ Yvon Le Men, *Le Loup et la Lune*, Mortemart, Rougerie, 2001.

9/ *Ibid.*, p. 9.

actants, sans problématique symbolique ici, oblige à une recherche d'équilibre permanente. La formulation de la partition a pour but de faire saisir au musicien l'intention, l'esprit plus que la lettre. D'où des propositions musicales précises mais qui ne sont clairement que des suggestions. Afin d'éviter une lecture stricte, il n'y a pas de mesure mais plutôt des proximités vis-à-vis du texte, laissant une plus grande liberté aux intervenants et permettant de mener jusqu'au bout leurs intentions du moment. Le matériau initial peut être enrichi ponctuellement ou prolongé. Conçu comme relevant de l'art vivant, ce dispositif permet des réalisations dépendant de l'état d'esprit du moment des intervenants¹⁰.

Pour moi qui tenais la partie de théorbe, la partition représentait un guide dont j'avais mémorisé certains éléments comme les échelles, ou la structure, dont j'essayais en la lisant, de saisir les intentions, que je recréais en fonction de mes possibilités techniques, de mes désirs et de mon état d'esprit du moment, surtout de mon écoute du contexte mouvant.

En effet, l'alliance du nécessaire et du possible élaborée par Patrick Otto génère et suggère plus qu'elle n'impose un réseau d'écoutes d'une considérable complexité. Le compositeur a écouté le poème (il convient de rappeler qu'Yvon Le Men associe toujours l'écrire et le dire, que sa poésie, plus que celle de beaucoup d'autres, est autant à entendre qu'à lire). Les instrumentistes écoutent le poète qui dit son texte, ils s'écoutent mutuellement et cette écoute requiert d'autant plus d'acuité en raison de l'instabilité du matériau due à l'improvisation. Ils pratiquent aussi une écoute intérieure de la partition dont ils vont s'inspirer pour improviser. Les trois protagonistes sont aussi entraînés dans une écoute périphérique de l'assistance à partir de laquelle ils doseront la densité de leurs interventions, la longueur des silences. Enfin une écoute mutuelle des paroles que l'on prononce avant ou après avoir joué constitue une sorte de « para-texte » qui peut conditionner les performances.

Comme c'est le cas pour beaucoup d'œuvres ouvertes ou de productions improvisées, il serait impossible et inutile de rendre compte de manière exhaustive d'une telle complexité. Une telle tentative serait sans doute considérée comme un abus de la raison par les créateurs eux-mêmes. Je me contenterai donc de rendre compte de quelques directions et de quelques cheminements de l'écoute. Le premier cheminement dont je parlerai est celui de l'écoute du poème par le compositeur. Pour tenter de parvenir à une compréhension de cette écoute j'ai

10/ Entretien avec Patrick Otto, Rennes, 28 mars 2015.

interprété certains aspects la partition, de son texte de présentation et d'un entretien que le compositeur m'a accordé.

La composition toute entière peut être comprise comme la trace vivante d'une écoute ou plutôt d'une multiplicité d'écoutes du poème d'Yvon Le Men. Patrick Otto revendique sur ce plan l'influence de Hugo Wolf et du grand respect que celui-ci avait pour les textes qu'il mettait en musique, cette dernière venant en arrière-plan, derrière les mots. L'écoute du poème, en lien avec son long préambule, semble pour Patrick Otto, avoir d'abord été guidée par un sentiment¹¹. Le compositeur déclare avoir été « très ému » par l'arrière-plan de ce texte : l'écriture de ce poème pour une amie malade, au terme de son existence. Cette émotion a été déterminante dans le choix de l'œuvre mise en musique. Mue par l'émotion, l'écoute du texte a été le point de départ pour l'élaboration de la pièce ainsi que l'explique le musicien :

Je dis le texte et je joue en même temps au clavier. Au fil des lectures, une vitesse, une présentation des harmonies s'instaure. A partir de là, j'essaie de la thématiser afin de la rendre exploitable par la suite¹².

Ces éléments en partie improvisés puis thématisés s'insèrent dans une structure fidèle à un découpage conçue et communiquée par le poète. Pour Yvon Le Men, *Le Loup et la Lune* s'articule en trois mouvements : le voir, l'entendre et le sourire. A ces trois parties correspondent pour Patrick Otto, une alternance de la fonction des instruments. Le théorbe est soliste dans la première partie, il accompagne le violon qui prend sa place dans la deuxième partie, avant de revenir au premier plan pour la troisième partie et la coda. Patrick Otto respecte scrupuleusement la fragmentation du texte et sa ponctuation dans le dialogue qu'il organise entre la voix du poète et les instruments. Ces choix de structures sont déterminants pour l'improvisation, notamment pour harmoniser la combinatoire des initiatives. Ces choix conditionnent l'écoute mais on pourrait arguer qu'ils relèvent davantage de la compréhension que de l'écoute du texte. Une autre structure moins évidente guide la composition, une structure que le compositeur qualifie de « vivante » et qui concerne la manière par laquelle se dévoilent les images. Le musicien s'est penché particulièrement sur « la vitesse de déroulement des images », et notamment la manière par laquelle

11/ Pour Mikel Dufrene, le poème est une totalité sans limite qui dans un premier temps se donne au lecteur non pas par le concept mais par le sentiment, qui conditionne l'attitude esthétique même. Mikel Dufrene, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., Paris, 2 vol., 1967, p. 579.

12/ Entretien avec Patrick Otto, Rennes, 28 mars 2015.

ces figures énigmatiques se résolvent avec latence. C'est souvent la fin de l'exposition d'une image qui donne sa clef. Patrick Otto cite l'exemple suivant « posé sur la lame, la lune ». Cette lenteur recherchée et cultivée par le poète trouve un écho dans le langage harmonique. Le compositeur a porté une attention particulière aux transmutations harmoniques qu'il définit, en référence à Edgard Varèse, comme des « cristallisations ». Les accords se désagrègent et s'agrègent de manière progressive comme des images qui se transforment. Les échelles issues de ces accords et dont peut se saisir l'improvisateur reflètent ces processus de cristallisation. Le compositeur propose un premier mode à transpositions limitées qui se transmute en un deuxième et revient au premier. La modalité, dans ce contexte d'images latentes, est elle aussi altérée. Patrick Otto considère les échelles comme « un matériau que l'on façonne » et que doit guider l'écoute primordiale du son du poème, celle qui a mené le geste inaugural de la composition.

L'écoute de la parole, par un improvisateur en action, diffère de la lecture seule ou de l'écoute d'un spectateur dont l'attention serait entièrement concentrée sur les mots. François Cheng explique que la peinture et plus largement les conduites esthétiques de la Chine ancienne valorisent non pas un regard focalisé mais un regard décentré, une posture d'accueil « insouciant » réceptive à « l'apparaître-là » de la beauté aux lisières du champ visuel¹³. Par analogie à ce regard dont parle François Cheng, ma réception du poème au cours de cette performance pourrait être décrite comme une écoute périphérique. Je n'avais pas lu le livre d'Yvon Le Men, j'avais peu regardé la partition sur laquelle le texte était reproduit, avant la première répétition. C'est par la voix du poète que j'ai eu un premier accès à ce texte. Je devais cependant écouter, en même temps que ce texte, mon propre jeu et celui de l'autre instrumentiste. On pourrait penser que ce décentrement de l'écoute est inhérent à toute pratique d'accompagnement. Il me semble pourtant que, dans le cadre d'une improvisation collective, ce décentrement est accentué par toutes les opérations de calcul, par la multiplicité des choix que doit faire le musicien en s'adaptant également aux choix de ses partenaires.

Cette écoute périphérique met à distance la structure d'ensemble du texte en estompant les aspects narratifs. Paradoxalement, le décentrement de l'écoute recentre celle-ci sur le détail de l'élocution. La perception du mot semble contaminée par l'écoute, la transformation, l'appropriation des modes et des harmonies proposées par la partition, matériaux à façonner qui incluent volontiers leurs marges bruiteuses

et leur dislocation. Cette écoute facilite l'accès à cet en-soi du son dans la parole, qui, pour Yves Bonnefoy, oriente la quête même de la poésie¹⁴. Ainsi, le mot frappe d'abord l'esprit par le son, ensuite vient l'image mentale qui elle aussi se détache de la prédication : la lune, les rochers, les couleurs énumérées par le poème. En fonction des événements musicaux, et de leurs interactions et de leurs perceptions, tous les mots ne frappent pas l'esprit de la même manière. Certains ressortent, parce qu'ils sont répétés (« la lune » par exemple), au contraire parce qu'ils sont nouveaux ou inhabituels dans ce contexte (une « pile électrique », une « mobylette »), parfois parce qu'ils portent une image qui fait mouche à un moment et dans un contexte psychique donné (« le merle », « la châtaigne »). L'écoute périphérique de l'improvisateur, en faisant surgir le mot hors de la phrase, en produisant de la discontinuité, en mettant en avant la surface sonore du poème et en détachant des images, aboutit à ce que l'on pourrait décrire comme une sur-poétisation du texte qui le rapproche encore plus de la musique.

Les poèmes (et plus particulièrement ce poème) ne sont pas faits que de mots mais aussi du silence symbolisé par le blanc de la page. Ce vide médian selon la formule chère à Henri Maldiney et François Cheng était un suspens de la parole qui guidait vers une autre parole, dans lequel se déployait la musique instrumentale. Pour les musiciens qui suivaient avec une grande liberté la partition que le poète ne possédait pas, l'écoute de ce silence était d'abord une attente, l'attente du retour de la voix qu'on ne pouvait pas prévoir précisément ni par une convention ni par un geste. A certains moments le silence était partagé par les trois protagonistes. L'écoute se focalisait sur ce vide médian, sa densité ou sa fragilité : un spectateur tousse, les enfants du chœur qui vont chanter ensuite chuchotent ou gesticulent. Le silence mesurait alors l'écoute du public et sa réception du spectacle. A l'écoute du compositeur et des improvisateurs, à l'écoute active du public s'ajoute bien entendu l'écoute du poète récitant. Celui-ci projette la relative fixité de son texte dans le jeu des interactions musicales. Il doit être attentif aux événements sonores, aux initiatives et aux silences. L'interaction entre l'écoute mutuelle des musiciens et du poète, l'écoute semi-consciente de la salle par les musiciens et l'écoute du public étaient variables en fonction des moments et des représentations. Au-delà des écoutes entremêlées de phénomènes concrets, Yvon Le Men parle d'une autre écoute, celle d'une « langue fantôme », la langue bretonne, selon ses termes¹⁵, une langue dont il est imprégné, qu'il ne connaît pas précisément mais

13/ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 98-100.

14/ Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 21-28.

15/ Entretien avec Yvon Le Men, Rennes, 15 mars 2015.

qui sous-tend son écriture poétique. Le poète rappelle qu'une expression bretonne désigne la lune par le « le Soleil des Loups ». L'inversion et la lenteur de déroulement des images qui ont inspiré Patrick Otto font écho à la syntaxe bretonne qui inverse la prédication ainsi que le résume un célèbre bretonnisme « du café vous en voudrez ». Au-delà des images et de la syntaxe, ce fantôme de la langue est peut-être aussi un imaginaire au sens où l'entend Edouard Glissant, une musique intérieure à laquelle se livre le poète lorsqu'il écrit et lorsqu'il dit, une musique autre, cachée au creux des mots et qui a peut-être aussi guidé la composition et les improvisations.

L'approche d'une herméneutique de l'écoute du poème par le compositeur, l'essai d'une phénoménologie de l'écoute de l'improvisateur et l'esquisse d'une métaphysique de l'écoute d'une langue fantôme par le poète récitant révèlent plus qu'elles ne l'expliquent la complexité foisonnante de ce dispositif musico-textuel. L'analyse des traces enregistrées ne pourrait rendre compte de cette complexité, l'enregistrement devenant alors une méta-partition. Les mêmes causes ne produisant pas les mêmes effets, en fonction de leurs interactions, l'analyse d'un seul enregistrement ne pourrait pas mettre à jour de règles générales. L'analyse de plusieurs enregistrements permettrait de discerner certaines tendances ou certaines lignes de forces, peut-être temporaires ou circonstanciées, mais elle ne pourrait pas rendre compte de l'espace des possibles ouvert par cette rencontre entre poésie, composition et improvisation. Ce caractère insaisissable est issu d'une volonté délibérée d'échapper à la fixité de l'enregistrement. Ainsi que l'explique Patrick Otto lui-même, « conçu comme relevant de l'art vivant, ce dispositif permet des réalisations dépendant de l'état d'esprit du moment des intervenants. Cette situation est à apprécier et à privilégier dans un contexte où la fixation sur support est très présente¹⁶. »

Patrick Otto semble ainsi contester l'autorité des *hypomnemata* contemporains dont Bernard Stiegler a fait la critique¹⁷. Le compositeur insiste souvent sur la notion d'art vivant et de spectacle vivant. Il est frappant de constater que ce musicien fait appel à la lecture d'un poème pour exalter cette notion de spectacle vivant, alors que Pôle Emploi, un établissement public à caractère administratif, conteste à ces mêmes lectures ce qualificatif. Ce conflit des interprétations est symptomatique de l'affrontement qui oppose, de nos jours, la sphère de l'économie à celle de la création artistique. Il est aussi révélateur des stratégies de domination et de résistances qui le sous-tendent.

¹⁶/ *Idem*.

¹⁷/ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2012, p. 167-185.

ELPÉNOR :

DE LA FORME FERMÉE À LA FORME DÉSTRUCTURÉE

Philippe Bootz, Xavier Hautbois

Introduction

Elpénor est une fiction interactive musicale de Philippe Bootz et Xavier Hautbois dans laquelle un générateur d'images, servant d'interface utilisateur, lit une partition graphique en trois dimensions et génère à la fois le texte de la fiction et la musique. Il s'agit d'une installation qui se situe sur 2 écrans : un pour le visuel qui sert d'interface interactive, l'autre pour afficher les textes générés. L'œuvre est de durée infinie.

L'objectif était de concevoir une œuvre multimédia générative procédant du contrôle centralisé de trois générateurs : un générateur d'images, un générateur de textes et un générateur de sons. L'idée originelle inspirant cette collaboration fut une étude menée sur les pos-

sibilités du séquenceur graphique IanniX¹ et la réalisation en 2014 par Xavier Hautbois d'une pièce électroacoustique intitulée *Effets de nuit*. *Elpénor* peut être vue comme une sorte d'extension poétique et formelle de cette pièce conçue avec le logiciel IanniX. Alors que la musique évoquait des sentiments intérieurs nocturnes, la relecture de la partition par ce dispositif multimédia suggère un état de confusion mentale au réveil, appelé syndrome d'Elpénor. Par le jeu interactif, l'œuvre multimédia rompt le cadre fermé de la forme musicale initiale tout en conservant la palette colorimétrique de la musique.

I. La partition musicale

Effets de nuit est une courte pièce de 3'48 qui joue sur l'opposition entre de vastes respirations (où se mêlent des sons instrumentaux et des sons concrets transformés) et des sons de synthèse (un tintement de cloche légère). Ces derniers égrènent lentement une courte mélodie cyclique, apparemment indifférente aux respirations. L'œuvre évoque des sentiments nocturnes : elle décrit l'impression que l'on peut ressentir en observant, du haut d'une tour, une ville pendant la nuit. *Effets de nuit* a été réalisée en utilisant deux logiciels : la partie orchestrale, développée en Pure Data et la partition dessinée dans un espace géométrique à trois dimensions à l'aide du séquenceur IanniX.

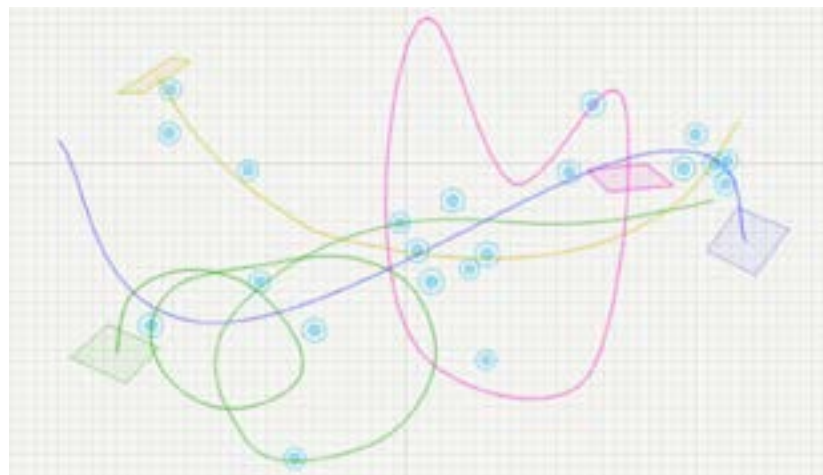


Image 1 : la partition IanniX

1/ Le projet de séquenceur open-source IanniX est dirigé par Thierry Coduy. [consulté le 21/10/2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.iannix.org/fr>

Dans la partition IanniX, les curseurs se déplacent sur des courbes à temporalités variables : ils agissent à la fois sur des déclencheurs d'événements sonores ponctuels et, par leurs glissements sur les courbes, sur les variables de l'orchestre électroacoustique. L'orchestre Pure Data est constitué d'un vocodeur de phase (pour extraire, d'un son de violoncelle riche en harmoniques, des fragments de son), des vocodeurs pour croiser plusieurs sons concrets entre eux (des chuchotements et le clapotis d'une rivière), un filtre passe-bas et un module de réverbération. Des tintements de cloche sont produits par synthèse additive. Chaque courbe de la partition IanniX est dotée d'un curseur qui se déplace linéairement ou non et dont la position dans l'espace, repérée selon trois variables (x, y et z), agit en entrée des modules de Pure Data.

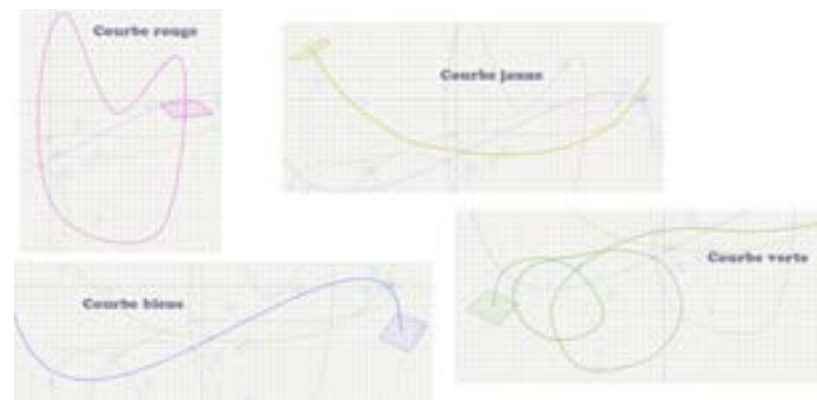


Image 2 : les courbes de la partition

Par exemple, le curseur de la courbe rose modifie la position de lecture du vocodeur de phase (c'est-à-dire le fragment de son utilisé) et lui ajoute des battements, par un léger déphasage des fréquences. Le curseur de cette courbe évolue à vitesse irrégulière, mais comme la courbe est fermée, le son provenant de ces modules sera produit de façon cyclique : c'est ce qui constitue les grandes respirations que l'on entend dans la pièce. Le curseur de la courbe jaune agit sur le croisement du son du violoncelle avec le son de l'écoulement d'eau. Comme la courbe jaune a une forme en « u » et que le curseur se déplace linéairement d'une extrémité à l'autre, le déplacement produit tout d'abord le son de l'eau seule, puis, rapidement, un croisement avec le son du violoncelle, puis, en fin de trajectoire, de nouveau le son de

l'eau. Dans la pièce, l'eau ne s'entend qu'à la fin, car le son est traité par un second vocodeur, animé par le curseur de la courbe verte, qui lui ajoute les sons de la voix. Cette courbe est la plus complexe du fait de sa forme spiralée, mais aussi de sa progression temporelle avec des retours irréguliers et chaotiques. Aux variations du vocodeur commandées par cette courbe, s'ajoute le filtrage d'un filtre passe-bas, afin de créer un effet d'éloignement. Enfin, la courbe bleue agit sur le volume, la réverbération, et contrôle la fin de la pièce.

D'autre part, les curseurs des courbes actionnent également des déclencheurs (triggers) qui produisent des sons toniques de synthèse dont la fréquence, l'intensité et l'équilibre stéréophonique dépendent de leur position en x, y et z.

Il est important de souligner qu'il n'y a aucun élément aléatoire dans cette pièce. Bien que les courbes évoluent de façon irrégulière, c'est toujours la même irrégularité qui est produite au lancement de la partition. A part en des moments très précis de la pièce où l'on entend clairement des sons identifiables (les chuchotements et l'eau), le son est, la plupart du temps, un son mixte, croisé avec les différents éléments.

Sur le plan de la forme, l'œuvre musicale est conçue de façon linéaire et fermée, avec un début et une fin programmés : elle commence par les chuchotements et se termine par le son de l'eau.

II. L'œuvre multimédia

La deuxième phase du travail a été d'étendre cette partition IanniX, conçue pour la musique, dans une œuvre multimédia qui intègre des images et du texte générés. L'interface utilisateur est un générateur visuel qui commande la partition IanniX, laquelle agit à la fois sur le texte généré et la musique recomposée. Cette recomposition oriente l'œuvre vers une autre thématique et on passe des sentiments nocturnes à l'imprécision du réveil : le syndrome d'Elpégor désigne un état de confusion mentale au réveil, qui fait que l'on ne sait plus trop dans quel lieu on se trouve, ni ce que l'on fait.

Le récit de cette fiction interactive évoque une randonnée en montagne, près d'un lac, en compagnie d'un chien. Le syndrome d'Elpégor est suggéré à la fois par la musique, les images et le texte. Pour la musique, nous l'avons vu, la partition est conçue de façon à ce que les sons produits soient la plupart du temps des sons mixtes, à la source ambiguë. Pour les images et le texte, il s'agit d'une ambiguïté géographique et temporelle : les images de cette randonnée, ainsi que le texte, oscillent entre deux lieux situés en Espagne : le lac de Sanabria et la ré-

gion de Galice. Dans le programme, le changement de lieu est régulier (toutes les 30 secondes environ) et la randonnée se situe tantôt dans un lieu, tantôt dans l'autre. Elle permute de façon inéluctable. Le visuel, qui constitue l'interface utilisateur, est composé d'images superposées en couches thématiques à 5 niveaux, extraites de chaque lieu :

	<u>Lac de Sanabria</u>	<u>Galice</u>
Niveau 1 :	image de l'Eau	image du Ciel
Niveau 2 :	image d'Eau et de Ciel	image d'Eau et de Ciel
Niveau 3 :	image de la Terre	image de la Terre
Niveau 4 :	image d'un Chien	image d'un Chien
Niveau 5 :	image du Ciel	image de l'Eau

L'utilisateur va agir sur l'image affichée à l'écran en déplaçant la souris. Ce déplacement efface progressivement les différentes couches de l'image, en atteignant successivement les différents niveaux. L'avancement des générateurs du texte et de la musique sera alors fonction du pourcentage d'images affichée à l'écran et associé à chacun des niveaux (Eau, Eau et Ciel, Terre, Chien, Ciel). Les générateurs sont donc toujours dans un état qui mixte les couches thématiques : on est toujours dans un entre-deux et non dans une thématique bien définie. C'est l'idée de ce syndrome d'Elpégor.

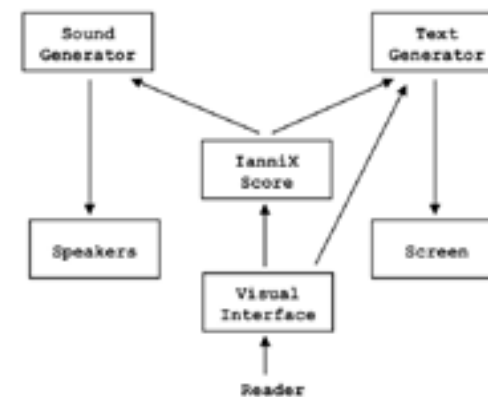


Image 3 : Schéma conceptuel

Parallèlement à cette destruction, le programme régénère automatiquement mais lentement les images, de sorte que l'œuvre, entre deux lectures, évolue naturellement vers un état défini mais est fonction des actions antérieures. Cette régénération porte aléatoirement sur tous les niveaux, de sorte que le lecteur ne peut jamais atteindre un état visuel qu'il se serait fixé. Par exemple, il n'est pas possible d'effacer complètement un niveau, de sorte que le visuel devient très vite confus, ne laissant apparaître que des bribes des différents niveaux.

Concrètement, l'action du lecteur fait varier la position des curseurs sur les courbes de la partition IanniX. Celle-ci envoie régulièrement les informations de position au générateur de musique. Les pourcentages de surface visible pour chaque niveau sont directement envoyés par l'interface visuelle au générateur de texte. Ils sont utilisés par ce dernier de façon sémantique en fonction de la thématique des images. La probabilité pour que le texte généré à un moment traite d'une thématique ou d'une autre est fonction de ces rapports selon une loi non linéaire pour tenir compte du fait que la thématique des images ne se dévoile pas tant que sa surface affichée est trop faible. IanniX n'envoie au générateur de texte que les informations relatives aux triggers, ce qui va déclencher la génération de textes autonomes hors narration relatifs au syndrome d'Elpénor. Il aurait été possible d'éviter l'envoi direct d'informations de l'interface vers le générateur de texte et de reconstruire les informations utilisées par celui-ci à partir de l'ensemble des informations envoyées par IanniX, mais l'entreprise s'est avérée malaisée car la partition IanniX n'avait pas été conçue pour gérer ces données. Elle compliquait ici inutilement le traitement du générateur. Le paramétrage de la partition assure toutefois une cohérence musicale voulue par les créateurs entre l'image, la musique et le texte car l'interface visuelle impose les positions des curseurs sur les diverses courbes en fonction des surfaces visibles. Dans ce dispositif, il ne s'agit donc pas d'une juxtaposition de générateurs, mais d'un système constitué de 3 générateurs autonomes qui interagissent avec la partition IanniX : le générateur visuel de l'interface, le générateur de musique et le générateur de texte. Chaque position sur les courbes de IanniX produisant un son particulier, *Elpénor* utilise, en quelque sorte, les couleurs de la musique *Effets de nuit* tout en se dégageant de la forme linéaire prévue dans la partition.

Ainsi, le pourcentage d'affichage de l'image de niveau 2 (représentant, dans les deux lieux, à la fois l'eau et le ciel) agit sur la position du curseur de la courbe rose. En d'autres termes, plus l'image d'eau et de ciel est dévoilée, plus on entend de battements et des distorsions du son et plus le texte concerne le ciel et l'eau. Le pourcentage d'affi-

chage de l'image de niveau 1 (représentant, selon le lieu, soit l'eau, soit le ciel) agit sur la position du curseur de la courbe jaune. Cela signifie que plus l'image de l'eau est présente, plus on entend le son de l'eau et plus le texte généré traite de ce thème. De même, plus l'image du ciel est présente, plus on entend le son provenant du violoncelle et le texte évoque à ce moment de façon préférentielle le thème du ciel. La courbe verte correspond à l'image de la présence biologique (la couche de niveau 4 représentant le chien) et le pourcentage d'affichage de cette image agit sur la position du curseur de la courbe verte : plus l'image du chien est présente, plus on entend des chuchotements et le texte évoque alors la parole que l'homme adresse au chien. Enfin, le pourcentage d'affichage de l'image du troisième niveau (le paysage symbolise la Terre) agit sur la position du curseur de la courbe bleue (réverbération et volume).

III. Une pièce fondée sur la déstructuration

Tout, dans *Elpénor*, se trouve déstructuré. L'événement multimédia tout d'abord. D'ordinaire, une production multimédia propose dans un même espace visuel des images et du texte et synchronise cet espace avec un espace sonore qui en augmente l'expressivité et en assure la cohérence temporelle. C'est le principe de la sonorisation cinématographique. Dans *Elpénor*, le visuel plastique se trouve sur un écran, celui de l'interface, alors que le texte généré est affiché sur un autre, plus grand, qui se trouve derrière lui et l'ensemble est baigné dans un espace sonore.

Ces trois espaces ont leur temporalité propre. Dans IanniX, la position des curseurs est mise à jour toutes les 200ms, ce qui entraîne immédiatement des conséquences sur la musique. Celle-ci possède une inertie importante afin d'éviter les ruptures brutales de dynamique et de paysage sonore au moindre mouvement. Le choix des sonorités provenant des positions des curseurs sur les courbes de la partition a été réalisé de façon à obtenir des couleurs sonores spécifiques, à la fois apparentées à l'œuvre musicale et inédites du fait du mouvement insolite des curseurs. La partition tout comme la musique originale, *Effets de nuit*, qui en résultait, se trouvent déstructurées et réorganisées en fonction du parcours dans l'image. Le lecteur/auditeur effectue ce parcours à la souris, mais cela a également pour effet de déstructurer le visuel graphique dont les différentes images n'apparaissent jamais dans leur intégrité, hormis celles de niveau 1 avant toute intervention.

La période de génération de texte dépend des concepts traités. Chaque texte généré disparaît progressivement en *fade out*. Il en ré-

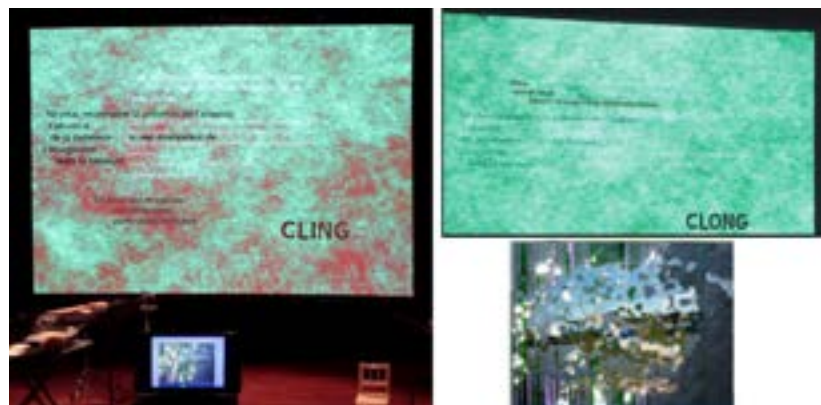


Image 4 : à gauche : dispositif montrant, devant, l'écran de l'interface et, en arrière, l'écran du texte généré ; à droite : détail des deux écrans.

sulte une superposition textuelle à l'écran, souvent en clusters, chaque concept étant repéré par une couleur. La lisibilité est parfois difficile mais toujours possible grâce aux différences d'opacité des textes qu'assurent leurs disparitions progressives. Remarquons que le lecteur doit détruire l'image et brouiller le visuel (la superposition d'images de l'interface) pour avancer dans la narration. Le texte et l'image n'existent pas dans le même espace, ils n'existent pas non plus aux mêmes moments, on ne peut les appréhender simultanément.

Les textes subissent plusieurs niveaux de déstructuration. Il existe un texte initial classiquement imprimable pour chaque randonnée (Sanabria et Galice). Ces textes sont traités de façon à en isoler chaque phrase et à la ranger dans chacune des thématiques de l'image (les 5 concepts décrivant les 5 niveaux), réorganisant ainsi la narration. Puis chaque phrase ainsi isolée est considérée comme le moule d'un générateur combinatoire qui propose des variantes plus ou moins complexes, de sorte que chaque phrase, *in fine*, devient la thématique d'une expansion textuelle qui en développe des variantes parfois très éloignées. Le texte généré oscille entre celui de Sanabria et de Galice avec une période de 30s. Une version ultérieure de l'œuvre permettra au lecteur d'afficher le texte qui a été généré au cours des 5 dernières minutes et le mettra en relation avec les textes initiaux.

Ce rapport à la déstructuration est un élément important de l'œuvre.

La déstructuration fournit une expérience iconique à bien des égards du syndrome d'Elpégor. Il s'agit d'un effet de désorientation, de désorganisation de l'information mais qui présente des dimensions significatives et cohérentes : il ne s'agit pas de flashes aléatoires désordonnés. Il montre aussi les limites de la réception en installation car le lecteur/auditeur/spectateur ne peut atteindre dans l'installation des niveaux esthétiques profonds de l'œuvre comme l'animation des courbes. Cette animation possède en elle-même une dimension esthétique qui n'est pas sans rapport avec la thématique de l'œuvre : le mouvement de ces curseurs qui bifurquent, oscillent parfois entre deux positions jusqu'à en être capturés, reflète d'une certaine façon les hésitations anxieuses éprouvées dans le syndrome d'Elpégor. Le lecteur/auditeur/spectateur n'y a jamais accès dans l'installation, pas plus qu'il n'a accès à IanniX ou à Pure Data qui s'exécutent en arrière plan. Les images originelles de la randonnée ne sont pas non plus accessibles par l'affichage. On n'y accède qu'en plongeant dans les entrailles du programme, il en va de même pour les textes initiaux et les spécificités esthétiques des générateurs combinatoires car la superposition des affichages les masque en grande partie.

Conclusion

Sur un plan esthétique, deux éléments sont à relever. Tout d'abord, la possibilité d'agir sur une partition pour casser la forme fermée de l'œuvre et l'étendre dans une réalisation multimédia permet d'explorer des configurations sonores et textuelles qui ne transparaisaient ni dans l'œuvre musicale initiale, ni dans les textes initiaux sur les randonnées. C'est un peu comme marquer un temps d'arrêt sur un détail de l'œuvre qui s'ouvre sur de nouvelles perspectives sonores et textuelles : l'ouverture de l'œuvre permise par ce dispositif n'est pas seulement une ouverture de la forme, elle s'accompagne de nouveaux champs sonores et visuels que le lecteur/auditeur/spectateur explore. D'autre part, *Elpégor* qui entretient, sous de nombreux aspects, un rapport étroit à la déstructuration, à l'image du syndrome, témoigne d'une esthétique de la perte de contrôle qui inscrit cette œuvre dans la lignée des poèmes « à lecture inconfortable » chers à Philippe Boetz.

Sur un plan technique, l'œuvre *Elpégor* vise à traiter de façon unifiée trois générateurs multimédia communiquant entre eux de façon centralisée. La partition IanniX est le support des paramètres de génération. Elle permet de concentrer ces paramètres sur des objets géométriques à trois dimensions, facilement manipulables et permettant de gérer à la fois des relations de continuité (par les courbes) et de

discontinuité (triggers). Dans *Elpénor*, chaque configuration de position sur les courbes de IanniX, est contrôlée par le générateur d'image et contrôle en retour la génération de texte et de musique. Bien sûr, un espace géométrique impose des contraintes de structure. Nous l'avons constaté dans ce travail où nous sommes partis d'une partition musicale que nous avons adaptée au générateur de l'interface visuelle et au générateur de texte, ce qui a présenté une première difficulté. Dans un second temps, il serait intéressant de concevoir la partition en associant dès le départ ses paramètres au texte, à l'image et au son, en la concevant comme une véritable partition multimédia. La représentation géométrique présente l'avantage de garantir une certaine unité conceptuelle de l'œuvre et de donner, par construction, une cohérence d'ensemble entre l'image, la musique et le texte.

« MARIE WEISS ROT / MARIE BLANC ROUGE », OU QUAND
LA LANGUE SORT DE SES GONDS

Laure Gauthier

*marie weiss rot / marie blanc rouge*¹ est constitué de douze séquences poétiques ou de douze poèmes dialogiques. J'ai écrit *marie weiss rot* dans une langue qui n'est pas ma langue maternelle, l'allemand, et engagé simultanément sa réécriture en langue française (*marie blanc rouge*) en collaboration avec le traducteur Laurent Cassagnau. Les deux versions sont publiées tête-bêche, séparées par trois pages blanches. Aussi bien le texte allemand, mettant en scène un personnage francophone en territoire germanophone, que le texte français présentant une marie germanophone en territoire francophone, donnent l'impression d'être traduits et qu'il n'existe pas de langue de départ. On se trouve donc en présence de deux versions qui révèlent l'existence d'un espace entre les langues, un espace au-delà de la langue et de ses territoires.

Pages blanches entre la partie française et allemande, phrases et mots à demi effacés, syncopes, blancs omniprésents, écart entre le

maternel et l'adoptif, il s'agira de montrer ici comment le blanc et l'espace entre les langues brise dans *marie weiss rot / marie blanc rouge* « la barrière sémantique » pour créer un lieu de langage entre visible et invisible, entre apparition et disparition, présence et absence, un lieu qui se dilate et se rétracte au rythme de la menace qui pèse sur la langue de marie.

marie, le personnage central, a d'emblée compris que la langue maternelle est la langue de l'autre. C'est pourquoi elle parle une langue non maternelle pour trouver ce qui lui est propre et recourt aux néologismes dès que nécessaire pour arracher la langue à la géographie. Ainsi le mot, même s'il garde une enveloppe signifiant-signifié, est arraché à sa référence pour entrer en réseau *autrement*.

Je m'attacherai ici à mettre en lumière le statut pluriel du blanc entre les mots et entre les phrases dans ce texte, un blanc à la fois visuel, sonore et métaphorique, un blanc qui est à l'œuvre notamment dans les « mots-neige » et le « langage-avalanche » de marie.

Quand le blanc transparait

Le blanc parcourt toute l'œuvre qu'il soit thème, image, rythme ou métaphore. Éliminons la question thématique en quelques phrases : *marie weiss rot* convoque la tradition du drame bourgeois allemand – on pense à *Emilia Galotti* de Gotthold Ephraïm Lessing ou encore à *Maria Magdalena* de Friedrich Hebbel – et du roman familial (*Madame Bovary*, *Effi Briest* ou encore *Fräulein Else*) : à rebours des jeunes filles vierges (blanches) sacrifiées sur l'autel (rouge) de la morale bourgeoise qui peuplent le théâtre et les romans des XVIII^e et XIX^e siècles, marie réussit à conquérir son droit à « écrire blanc rouge »², à une écriture à l'image de la violence blanche qui lui est faite et du sang qu'elle perd ; elle parvient à déplacer l'axe natal de la langue, à desserrer sa parole étouffée et menacée par la contrainte d'une double relation, conjugale et extraconjugale.

C'est dans ce qui se noue entre l'exergue, la page blanche qui le suit et les premiers mots du texte à demi effacés, que le lecteur comprend qu'il se trame autre chose sous la surface du drame familial. C'est donc d'emblée que le lecteur est invité à saisir les qualités lisibles mais aussi audibles et visibles du mot : dans la succession de ces rangées de lettres A, dans le blanc qui suit et dans l'effacement de la première phrase.

Juste *avant* le texte, on trouve trois rangées successives de A, qui sont une citation d'*Austerlitz* de W.G. Sebald :

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA³

La préface explique au lecteur que cette citation provient du début du roman *Austerlitz* de l'auteur de langue allemande Sebald, quand le narrateur se souvient du *Jardin des Plantes* de Claude Simon, plus précisément du passage qui raconte l'histoire du peintre Gaston Novelli qui, libéré après avoir été torturé à Dachau, se retire dans la jungle brésilienne pour fuir la civilisation. La tribu qui l'a accueilli parlait une langue inconnue de lui qui était constituée « presque entièrement de voyelles, principalement le son A prononcé et accentué selon des variations infinies⁴ [...] ». De retour en Europe, le motif principal des peintures de Novelli était devenu la lettre A⁵.

On comprend bien que cette lettre A citée en exergue de *marie weiss rot* donne le ton : sans signifié précis, elle est lettre lisible, son imaginé, et évocation picturale. Sebald en citant Simon transforme la citation des A, ou plutôt n'en retient qu'une seule : dans *Le jardin des Plantes*, Simon fait intervenir trois fois des séries de A. Sur six lignes en bloc, sur deux fois deux lignes en bas et en haut de page, et sur trois lignes⁶, autant de dispositifs picturaux qui se dessinent et se recomposent au fil des pages. Pour la première occurrence, Simon range les voyelles sur cinq lignes, une sorte de bloc centré au milieu de la page, devenant ainsi, comme le dit Gilles Jallet dans la préface à *marie weiss rot / marie blanc rouge*, « une structure plus visuelle que verbale⁷ », une lettre qui devient tableau, un roman qui parle de Novelli et en reprend la disposition graphique. Sebald ne retient que la dernière occurrence et étire les rangées de voyelles de droite à gauche sur trois lignes dans ce qui semble alors un « cri multiligne⁸ ». C'est cette disposition que j'ai reprise en exergue de *marie weiss rot / marie blanc rouge*. Ce cri multiligne. Qui se prolonge sur une page blanche et permet de garder la mémoire de ce A, la mémoire du signe et du son A, et de ce qu'il évoque en creux le tableau absent qu'il figure, qui peut donc apparaître en négatif sur le blanc.

Le blanc est cet espace et ce temps de transition entre l'exergue et le début de la fiction, il est déjà une invitation à tresser le son à l'image, dans l'absence. C'est ainsi que j'ai conçu la page blanche entre les trois rangées de A et la première réplique à demi effacée. Ce blanc est aussi ce moment de transparence, de transparaitre progressif, d'où émergera progressivement la phrase effacée⁹. Il s'agit d'une opération

9/ Il en va ici en mot comme il en va en musique dans les débats que l'on connaît no-

mentale particulière qui implique la mémoire visuelle et sonore du A, transporté sur la feuille blanche tandis qu'apparaît la phrase effacée d'où surgent encore des A. Le blanc est ambivalent, il est effacement et apparition — il est doublement transparent : il est la transparence au sens de la disparition, du danger qui menace marie. Sa langue menacée par la langue d'usage parlée par les autres. Mais il est aussi la transparence au sens d'apparition. Dans le texte *marie weiss rot* en allemand le terme de transparence se dit des deux façons : « *durchsichtig* » et « *transparent* ». « *durchsichtig* » désigne ici cette transparence qui va vers la disparition, l'invisibilité. Et « *transparent* » désigne pour moi cette transparence qui révèle, qui fait surgir le sens.

Après la page blanche commence le dialogue. marie s'adresse à son vieil amant Albert et dit :

marie. Aufst... ..d und Abf... d in Wellen wie e.. lang a... der Schrei

et dans la version française :

*marie. S'élève... et ret..bt dans les vagues comme un l... cri*¹⁰.

On reconnaît là une citation d'*Austerlitz* de Sebald en partie effacée¹¹. C'est ensuite, un peu plus tard, à la réponse d'Albert, qu'apparaît ce qui est ici proposé au lecteur :

Albert : « Si je gratte la surface, je trouverai peut-être ce que tu voulais me dire¹² ».

Le lecteur doit donc lire ces mots comme le peintre Novelli peignait : il est invité à gratter la surface du texte, celle des mots, tout comme Novelli grattait la surface de sa toile, celle de la lettre A, « [...] la surface de peinture étalée par lui, tantôt au crayon à papier, tantôt avec le manche de son pinceau, d'un crayon ou d'une raclette plus large¹³ ».

tamment autour de la musique spectrale qui a permis de réfléchir à la transparence, on pense à ce qu'en dit Michaël Levinas dans un discours au Collège de France prononcé le mardi 23 octobre 2012 : « En musique la transparence engendre souvent le *transparent*. Le lien entre ces deux termes est important. J'entends par *transparent*, dans le domaine sonore, non seulement le fait qu'un timbre se manifeste au travers un autre et non pas qu'il se superpose, mais aussi que l'un est transformé par l'autre selon diverses modalités qui se déroulent dans le temps [...] ». Voir Michaël Levinas, « La transparence. Ce qui transparait », in : Collège de France, 23 octobre 2012. Disponible à l'adresse : <http://www.institut-de-france.fr/sites/institut-de-france.fr/files/levinas.pdf>.

10/ D'après W.G. Sebald (note 3), ici traduction de L. Gauthier.

11/ Voir *ibid.*, p. 44 : « [...] aufsteigend und abfallend in Wellen wie ein lang anhaltender Schrei ».

12/ Laure Gauthier, (note 1), p. 21.

13/ Voir Claude Simon, (note 3), p. 245. Voir aussi Gilles Jallet, « Les régressions de

Ici le lecteur est invité à refuser le pacte de crédulité consistant à avancer dans sa lecture au fil des mots qui serait un fil signifiant-signifié cohérent. Il doit gratter la surface visuelle des lettres, prendre le texte à la lettre, voir et entendre le mot. Mais il doit également saisir l'absence, l'espace blanc entre les lettres dans cette citation à demi effacée, entendre sous le signe ce qui a été écrit. Lire *marie weiss rot / marie blanc rouge* c'est donc accepter ce mouvement de la langue, qui « s'élève[nt] et retombe[nt] dans les vagues comme un long cri », cette apparition et cette disparition successives des mots sur la page ou, pour parler avec Yves Boudier :

« Lire *marie weiss rot*, c'est éprouver une étonnante apnée dans la perception habituellement synchrone du signe et de sa valeur, c'est atteindre un entre-deux langagier, une forme insue de transparence et de respiration du sens, c'est briser les ordres figés du langage¹⁴.

« Mots-neige » et langue-avalanche

Comme l'écrit Régine Robin dans *Le deuil de l'origine*¹⁵, abandonner le maternel, c'est retrouver ces « lointains fabuleux », recouverts par l'usage, c'est trouver l'accès aux langues et aux mots perdus, oubliés ou proscrits. En écrivant dans une langue d'adoption depuis l'étranger, il a été possible pour moi dans *marie weiss rot / marie blanc rouge* de désagrafer l'ordre établi du discours et de faire sortir la langue de ses gonds syntaxiques et sémantiques, de libérer les mots de la syntaxe. « Und es stottert die Sprache » (« et la langue bégaie ») dit le personnage féminin *marie*, évoquant ce bégaiement de la langue qui devient le sien notamment lorsqu'elle déclenche ce qu'elle appelle des avalanches de neige, lorsque l'usage la menace. Le blanc dans *marie weiss rot / marie blanc rouge* se manifeste donc aussi par ces mots-neiges qui caractérisent *marie*. La langue blanche laisse apparaître de nouvelles sonorités, la couleur des mots, ou pour parler avec Yves Bonnefoy, « leur ébouriffement » derrière l'opacité du logos.

Les flocons ont trop de dimensions, celles-ci sont trop imprévues et imprévisibles, pour qu'à les suivre des yeux on puisse penser à de la raison dans le discours¹⁶.

la poésie », in : Gauthier, Laure (note 1), p. 12.

14/ Yves Boudier, « *marie weiss rot / marie blanc rouge* », in : *Cahier Critique de Poesie* (CCP), octobre 2014, n°28, p. 102.

15/ Voir notamment Régine Robin, « La fêlure de la parole », in : *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins.* Paris, Editions Kimé, 2003, p. 9 - 39.

16/ Yves Bonnefoy, « La neige en français et en anglais », in : Yves Bonnefoy, *L'autre*

Le texte fait entendre des voix contrastées qui alternent stéréotypes de la langue quotidienne, principalement chez les trois personnages Frédéric, Albert et Christine, et expérimentations verbales de marie qui sont, comme elle le dit elle-même, une « avalanche de poussière sonore¹⁷ » qu'elle déclenche quand les autres voix recouvrent la sienne. Mais il ne s'agit plus seulement alors d'une langue neige au sens où en parle Bonnefoy chez qui les flocons qui tombent sont « [...] des mots, les mots, dans une missive ou dans un poème [...] »¹⁸. Cette analogie entre le langage poétique et la neige est fondée pour lui sur le *tertium comparationis* : c'est que langage et neige auraient en commun la capacité de disloquer, de disperser notamment l'épaisseur des concepts et de faire apparaître. C'est bien cette capacité qui différencie le langage poétique du langage opaque de la ratio. La langue neige pour Bonnefoy est apparition. Mais pour moi ici, dans le langage avalanche de marie, dans ce langage blanc qui explose, artificiellement, la neige c'est-à-dire les mots, est avant tout agent de « dislocation et de transparence¹⁹ ». Il n'y a pas que l'effet de présence dont parle Bonnefoy ; l'explosion convoque ce double mouvement de présence et de disparition en ce qu'il suspend un instant cette dialectique. Il y a un premier état blanc, une explosion créative où l'état premier se disloque, disparaît, puis tout est en suspens, rien n'est pareil, enfin tout retombe et se recompose autrement à partir de la même matière. La syntaxe explose, les mots se répartissent alors d'une autre façon, inouïe. C'est ce moment de suspension ici qui m'importe. L'explosion verbale désagrafe l'enveloppe du signifiant-signifié ou l'agrafe du référent habituel et de la syntaxe entre les mots, se délite pour se recomposer ensuite, autrement, musicalement comme on peut le voir par exemple dans le poème « poudre de racine²⁰ ».

Ce qui est important donc, c'est le moment intermédiaire : entre l'apparition et la disparition, entre le moment de l'explosion (neigeuse / verbale) et le moment où la neige retombe, où la phrase se réarticule, ce moment sourd, ce murmure blanc entre les mots sortis de leurs gonds / de leurs référents, isolés sur la page par des silences blancs ou ré-agglutinés autrement. C'est « ce blanc là, cet entre-deux là », qui

langue à portée de voix, Paris, Seuil, 2013, p. 205-211.

17/ Laure Gauthier (note 1), p. 27.

18/ Yves Bonnefoy (note 16), p. 208-209.

19/ Voir Laurent Cassagnau, « Écrire, traduire (contre) l'origine. En lisant, en traduisant *marie weiss rot / marie blanc rouge* de L. Gauthier », in : *La main de Thôt*, 2014, n°2 [Traduction, plurilinguisme et langues en contact]. Disponible à l'adresse : <http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/>

20/ Laure Gauthier (note 1), p. 56.

est rendu à la fois typographiquement par des blancs et poétiquement par un travail stylistique de syncopes et d'accentuation pour figurer le mouvement de l'explosion, dans les deux langues. Le texte allemand procède d'une forme de mimétisme : il correspond et à la vision que l'on a de l'effondrement de l'avalanche, de la pulvérisation de la matière, et au son sourd de l'avalanche. Ce double mouvement visuel et sonore d'explosion, de chute puis d'apaisement est rendu par un jeu serré d'alternance de rythmes d'anapestes, de dactyles et de trochées :

*Klangreiche Staublawine. Herabstürzende Brocken, Aufprall, aufgewirbelte Partikel, Decken, die abrutschen. Gleithorizonte. Auf denen alles abstürzt, anders verteilt wird,
flüchtige Architekturen,
Phantomformen. Kalte Pulverfreude dann.
Kreative Masse, löst sich auf, verschlingt, überfällt, schnell und langsam zugleich.
Pulverisiert sich selber. Weißes Feuerwerk! Atemnot kriege ich manchmal,
weil so viel Neues entsteht. [...]
Es lag so ruhig ewig, Gletscher-gleich! Plötzlich, wild still
bewegt sich alles, bildet Höhlen, Berge, rieselt herunter. Es entsteht Neuschnee.
Ein Wunder²¹.*

L'alternance de syllabes accentuées et non accentuées permet de suggérer la chute, l'éboulement puis le rebond. Le préverbe accentué « Auf » qui revient souvent dans le texte crée un mouvement ascendant, « Auf-prall » « auf-gewirbelte Partikel » qui trouve ensuite sa résolution dans sa chute : « gewirbelte Partikel²² ».

La traduction en français a favorisé les accélérations, les ralentissements, les syncopes et le travail sur l'étymologie pour trouver des équivalents :

*Avalanche de poussière sonore. Blocs qui déboulent, impact, particules tourbillonnantes, plaques qui se détachent. Horizons glissants. Sur lesquels tout s'effondre, tout est réparti autrement,
fugitives architectures,
formes fantomatiques. Puis une allégresse froide, poudreuse.
Masse créative, qui se dissout, avale, dévale, vite et lentement à la fois. Qui se pulvérise elle-même. Feu d'artifice blanc ! Respiration
bloquée parfois par tant de nouveauté. [...]*

21/ *Ibid.*, p.29.

22/ Voir Laurent Cassagnau (note 19).

Paisible éternité, un glacier ! Soudain : sauvage quiétude, tout s'anime, tout dessine des cavernes, des montagnes, s'écoule doucement.

Une neige nouvelle se forme. Un miracle²³

Les effets de répétitions comme « avale, dévale » doivent rendre méticuleusement l'avalanche. Mais cette fois pour le traducteur une recherche de relation signifiante entre l'allemand et le français est passée par un *tertium* caché, oublié, provenant de couches du langage plus profondes. C'est en creusant la surface des mots pour revenir à d'autres sources étymologiques et linguistiques, que le rythme de l'effondrement et du glissement est renforcé: l'avalanche permet de libérer des sons et aussi des signifiés enfouis.

En effet, à en croire les dictionnaires étymologiques, le mot français avalanche est un croisement du verbe « avaler » [...] et de l'avalanche ou l'avalanche terme franco-provençal dérivé du latin *labina*, l'éboulement. Or le terme allemand *Lawine* est lui-même dérivé du latin *labina*. En traduisant *verschlingt* par « avale » et *überfällt* par « dévale » du latin *vallus* qui a donné *devallare* : descendre le val, je prolonge phonétiquement et sémantiquement le mouvement de descente et d'éboulement, mais je souligne aussi, en sollicitant pour ainsi dire la mémoire étymologique des mots, le lien qui relie avalanche et *Lawine*²⁴.

Le traducteur a choisi ici de faire entendre par la chaîne avalanche / avale / dévale / le latin, le franco-provençal, le français. Entre les termes syncopés mais aussi entre les deux parties du livre qui sont publiées tête-bêche, séparées par des pages blanches, on entend « la poésie de couloir » qui est à l'œuvre dans *marie weiss rot*.

Il ne s'agit pas ici de dire que la poésie ne serait que présence, ou qu'absence, mais plutôt qu'elle naîtrait de cette incertitude, de cette titubation, de cet écartèlement scintillant du mot, qu'accentue encore le mouvement entre l'allemand et le français, de l'autre langue à la langue maternelle.

Poésie de couloir / Flurpoesie ou le murmure du blanc

Écrire depuis l'écart de la langue, depuis une langue non maternelle c'est mettre à mal le sentiment d'appartenance à une communauté

23/ Laure Gauthier (note 1), p. 27 - 28.

24/ Laurent Cassagnau (note 19).

matérielle, territoriale, symbolique pour mettre en mouvement le langage. Comme Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*²⁵ ou Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*²⁶ ont pu l'affirmer, en touchant à la langue, à son rythme, on touche à l'identité, au territoire et donc au national. Ici, Marie dénature le rythme de l'allemand pour imposer son propre « tempo de la pensée²⁷ ». Émerge alors une langue III, non pas une langue hybride qui serait un mélange des deux, mais une autre langue, qui naît de l'écart entre le français et l'allemand. Une béance poétique est créée entre le français et l'allemand, un entre-deux qui correspond au principe poétique de l'œuvre.

En s'arrachant aux racines, on arrive à une écriture flottante, un anti-dialecte, une parole sans terre. Les « mots-neige » ou l'avalanche de mots en suspens s'opposent au dialecte du cru, lié à un territoire. Ces langues parlées par les migrants, ces accents, ces syntaxes, ces emplois autres forment autant de nouveaux jargons, souvent dévalorisés comme jargons *paria*²⁸ mais qui sont des anti-dialectes, des langues sans terre. Ainsi le personnage Marie désagrafe-t-elle l'ordre des mots, les syncope ou les intervertit et « Ebbe und Flut » en allemand – « Ebbe » signifie marée basse et « Flut » marée haute – devient chez elle, qui parle une langue qui n'est pas son langage premier, « Flut und Ebbe²⁹ ». Cette simple inversion d'une expression sédimentée par l'usage et le temps s'érode soudain et se libère : ce renversement de l'attente étire, dilate l'instant entre reflux et flux³⁰, étend l'entre-deux, met à mal l'image que l'on associe au son : « Ebbe » avec le e bref et le redoublement du b fait penser de façon mimétique à la mer qui se retire tandis que le mot « Flut » semble rendre de façon sonore les flots de la marée montante. Ici surprise vocale, l'inversion empêche l'image usée et oblige à se re-présenter, à se présenter de nouveau l'image et le son associés habituellement au syntagme « Ebbe und Flut » ; ce procédé est le même pour le titre en allemand qui inverse l'usage établi de l'ordre des couleurs : l'allemand lit les couleurs dans l'ordre « rot weiss » : le « weiss rot » du titre syncope le déroulement attendu de la

25/ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*, Paris, Editions Galilée, 1996.

26/ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2002.

27/ Voir Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993.

28/ Voir notamment Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins*, Paris, Editions Kimé, 2003, p. 69 - 104.

29/ Laure Gauthier (note 1), p. XXV.

30/ *Ibid.*, p. 23.

phrase et nécessite de s'imaginer autrement les couleurs effacées sous l'usage de la lexie.

C'est notamment dans l'écart entre la langue allemande et française, entre le maternel et l'adoptif, entre le propre et l'étranger, que les mots sortent des gonds syntaxiques et sémantiques. Yoko Tawada, cette auteure japonaise qui vit en Allemagne et écrit notamment en allemand, parle de ce fait de vivre dans la langue étrangère, non maternelle, comme d'un « désagrafeur » (*Hefklammerentferner*³¹), qui libère les attaches reliant les mots entre eux pour leur permettre de se réorganiser selon des principes poétiques autrement significants.

Dans *marie weiss rot / marie blanc rouge*, les deux textes, « l'original » allemand et sa traduction française sont séparés par quelques pages blanches, comme de nombreuses phrases sont interrompues par des blancs. Entre les deux parties du livre publiées tête-bêche comme entre les douze séquences séparées de pages blanches comme entre de nombreux mots syncopés, il y a silences, murmures, cet espace entre les langues, cette « poésie de couloir³² », cette « Flurpoesie » dont parle le personnage marie. Un espace entre les langues, un espace sans langue « enclenchée », roue libre entre les langues. Il ne s'agit pas d'un gouffre où se perdraient les mots comme ironise Yoko Tawada dans un texte sur Paul Celan « *La porte du traducteur ou Celan lit en japonais*³³ », mais plutôt d'un couloir imaginaire entre les langues. Le couloir me semble un lieu transparent où l'on ressent des humeurs intermédiaires, quittant par exemple la chambre avant d'apparaître dans la lumière d'un salon ; moments intimes, mêlés, ces moments de couloir qui ne figurent pas dans les biographies, avant que l'on accommode sa langue et son corps aux usages d'une pièce ou d'une occasion particulière.

marie dit :

Nous les étrangers, nous sommes les nouveaux dialectophones. Quand nous tranchons la viande sur la rôtière, quand nous conduisons des taxis ou que nous écrivons un roman. Le regard est imprégné de. Poésie de couloirs. Certains ont une poésie dialectale, enracinée dans le sol ; nous, nous sommes des millions à avoir un chant dépourvu de racines. [...] Mes frères de couloir. Au moins l'accent suggère l'insuffisance. Devrait rappeler qu'il y a d'autres sources de mots, plus profondes³⁴.

31/ Yoko Tawada, *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*, in : Yoko Tawada, *Talisman*, Tübingen, Claudia Gehrke, 2008, p. 134.

32/ Laure Gauthier (note 1), p. 26.

33/ Yoko Tawada, *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in : Y. Tawada, (note 31), p. 125-138.

34/ *Ibid.*, p. 26-27.

Ce couloir entre les langues, c'est aussi et avant tout les trois pages blanches au centre du texte où se rejoignent les deux versions, les deux langues, sorte de ligne de partage des eaux qui fait remous. Deux textes qui se rejoignent au centre sur des pages vides, qui sont un espace de liberté et aussi d'accolades, de ce qui reste « entre les langues », par-delà la langue, malgré la différence et l'enracinement des signifiés dans un champ d'expérience particulier. C'est ce qu'exprime Yves Bonnefoy dans l'article « La neige en français et en anglais ». La question posée est : « La neige tombe-t-elle semblablement dans toutes les langues³⁵ ? » puisque chaque langue a son *idée* de la neige, a ses mots qui désignent la neige. Mais, interroge Bonnefoy, les perceptions de la neige, d'une langue à l'autre ne sont-elles pas « penchées chacune au balcon de sa propre langue³⁶ » et ne se tendent-elles pas parfois la main ? Alors, s'il est un espace transparent entre les langues, une sphère intacte, un espace de silence et de respiration, il est pour moi aussi un espace où les mots se croisent, voire s'effleurent d'une langue à l'autre. Dans l'absence d'une langue enclenchée, dans ce couloir entre les langues, entre la version française et allemande, il y aussi de la présence. Présence d'images verbales, vocales, rythmiques, tactiles par-delà les langues, qui se rejoignent, en mots. Les pages blanches entre *marie weiss rot et marie blanc rouge* deviennent alors cet instant où les langues s'effleurent, un espace intermédiaire où murmure la langue libérée de son usage.

Architecture transparente entre les langues : ou le blanc comme écran

Plus marie progresse vers l'écriture, en s'arrachant au socle de la langue maternelle, plus sa syntaxe se libère, plus elle réinvestit ces instants entre les mots, ces blancs pour progresser vers l'écriture : cette progression se fait en images, des images qu'elles convoquent tout en posant la question de leur propre représentation : images filmiques, photographiques, peintes, gravées qui s'échappent des blancs du texte, dans les moments de respiration. L'image métalangagière surgit quand s'effacent toutes les images de notre monde. C'est dans les interstices que le sens se tisse. marie le sait, qui, dans le silence du montage d'une étagère en kit, le dimanche, parle à la façon d'une caméra et filme en mots le hors-champ de son couple. Plus loin, elle évoque la photo parentale qu'elle va déchirer et sait que c'est dans le papier abîmé au milieu que sa fille pourra interroger ce qu'elle appelle « la chaude plaie,

35/ Yves Bonnefoy (note 16), p. 205.

36/ *Ibid.*, p. 206.

le trou présent³⁷ ». C'est dans ces interstices blancs qu'elle va en mots, sachant qu'il faut « [...] détruire l'illusion d'une origine archivable sur papier photosensible pour garantir la quête de la vraie vision³⁸ [...] » ; une vision qui se détache de l'origine, pour arriver à une langue défaite de l'usage et du natal, une langue où l'on voit ce que l'on entend et réciproquement, une langue qui produit du blanc pour faire « écran » pour faire « un écran », faire surgir d'autres images que celles, extérieures, qui nous ensevelissent.



Or, c'est depuis ces blancs d'où écrit marie que Jean-Marc Chouvel a composé une musique électroacoustique et des vidéos en lisant le texte et en partant du constat que toutes les langues sont des langues étrangères³⁹. Pas seulement l'allemand. C'est ainsi qu'il s'est inscrit musicalement et visuellement dans le prolongement du texte, dans ses interstices et dans les tissages du sens qui s'y opèrent, sans jamais illustrer,

37/ Laure Gauthier (note 1), p. 44.

38/ Laurent Cassagnau (note 19).

39/ Les vidéos et la musique ont été présentées dans une mise en scène de Ruth Orthmann lors d'une résidence de deux semaines au Centre Saint-Exupéry de Reims en novembre 2013. Par ailleurs, la maquette du projet texte (Laure Gauthier) / vidéos et musique (Jean-Marc Chouvel) qui deviendra e-book multimédia a reçu le soutien de la commission DICRÉAM (CNC) en 2013.

sans jamais dupliquer les images qui y sont déployées, pour composer un contrepoint délicat, d'autant plus délicat que le texte lui-même, allant parfois jusqu'à la description de la technique évoquée, interfère avec ces formes d'expression visuelle qui sont devenues tellement disponibles, en permanence à portée de main.

L'image n'est jamais synthétisée, elle est saisie parmi les bribes du réel, à partir d'un double matériau : celui, spécifique, du visage de l'auteur, moi-même donc, prononçant son propre texte, et celui de morceaux de films, laissés en déshérence au fil des saisons, des voyages et des émerveillements. Aucune synthèse : les images les plus incroyables, il suffit de les puiser dans le réel et surtout dans sa réélaboration, dans son agencement et dans son filtrage, comme un hommage visuel aux techniques de l'électroacoustique. Ici, donc, pas de déluge d'effets artificiels, mais un travail sur le flux des mots, tel qu'il est rythmé par une langue. Capturer le geste même de parler, dans son essence de mouvement intérieur. Les lèvres tracent des contours précis et justes, auxquels nous restons en général inattentifs. Pourtant, les sourds n'apprennent-ils pas à s'en contenter pour saisir les mots de leurs interlocuteurs ? Chaque séquence du texte qui a ce statut de monologue intérieur suggère une énonciation particulière.



En retour, l'image renvoie comme un kaléidoscope des états de *prononciation* qui prennent sur la surface d'un écran la dimension d'un univers. Avec comme enjeu de rendre à nouveau sensible l'incarnation de la parole. D'ailleurs, ne dit-on pas une *langue* ? Ici, pas de musique rapportée, mais un *écho simultané* de la voix elle-même, telle qu'elle existe comme forme intime pour un poète. Pas de *sprechgesang*, de « chant parlé », mais la parole accueillie comme une musique. Prendre toute la consistance du son et de l'image de la voix, mais aussi de son sens, et de l'imaginaire qui se déploie dans l'écoute. Écoute des images et vision des mots. Une même matière de conscience qui se malaxe comme une langue dans un palais. Construire de cette multitude des mots et des phrases un édifice limpide qui s'adresse à la totalité sensible bien au-delà du langage.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

« Vaincre le hasard mot pour mot »

Introduction

P.-A. Castanet, G. Mathon, L. Stransky 11

I. Le mot dans ses fondements historiques et ses mutations

Les mots et leurs fonctions

Radosveta Kuzmanova - Bruzeaud 21

L'Artiste et le mot : un enjeu continuuel entre théorie et subjectivité

Claudia Schweitzer 37

La voix au-delà des mots De l'extra-vocalité dans le genre Black Metal

Camille Béra 49

II. Le mot dans son évanescence et sa disparition

Musique du mot, mémoire du son et oubli du sens

Frank Pecquet 61

Sons et images imaginaires dans la poésie zen et le haïku

Hyeon-Suk Kim 75

III. Le mot-langue - la voix-langage

François - Bernard Mâche : le son de la langue, la musique des mots

Georges Bériachvili 89

Écouter les malentendus entre sons et sens, émergences de voix à l'œuvre

Célio Paillard 103

IV. Le mot dans sa représentation visuelle, tactile et sensorielle

La Musique et le Mot : pour une poétique « sonolectale » des concepts et des percepts

Pierre-Albert Castanet 119

The Unseen Mass de Luiz Henrique Yudo Un texte présent /absent

Gilbert Delor 149

Prendre au mot

Jean-Luc Tamby 159

Elpénor : de la forme fermée à la forme déstructurée

Philippe Bootz, Xavier Hautbois 167

« marie weiss rot / marie blanc rouge », ou quand la langue sort de ses gonds

Laure Gauthier 177

