

Séparation de corps

Je me souviens qu'à 22 ans j'ai hésité entre l'écriture de poèmes ou de musique, tout en m'essayant à ces deux pratiques. Quelques textes de moi avaient été lus en mars 1957 à l'émission radiophonique d'André Beucler, le « Bureau de poésie ». Et simultanément j'avais envoyé, anonymement, une partition pour violon et piano à un concours international. Ayant été invité quelques mois plus tard en Hollande comme lauréat de ce concours, j'ai compris que ces doubles encouragements ne résoudraient pas mes doutes, et ne devaient pas compter pour mes orientations. J'ai choisi la musique, mais un demi-siècle plus tard la tentation poétique a resurgi, lorsqu'en 2005 j'ai composé simultanément le poème et la musique de *Taranis*, une cantate pour chœurs et orchestre commandée par Radio-France.

Prolongeant ce bref regard en arrière, je voudrais évoquer maintenant certaines fluctuations et certaines permanences des démarches par lesquelles j'ai associé poésie et musique, ou plus largement langage et musique. Un trait longtemps dominant me semble être une mise à l'écart de la formule la plus traditionnelle du texte chanté. L'alliance du son et du sens dont témoignaient auparavant les arie, les lieder, les mélodies, a en effet connu un rejet très large au sein de ma génération, quelles que soient ses options esthétiques. Cependant une de mes premières œuvres, *Safous Mélé*, en 1959, mettait en musique d'une façon particulière quelques fragments de Sappho chantés dans le texte. Un des mouvements de l'œuvre (le quatrième sur six) avait ceci de spécifique que l'accompagnement instrumental consistait en une traduction phonème par phonème du texte grec simultanément chanté. En écartant l'usage d'une langue vivante, et en traitant le grec comme une musique virtuelle, j'amorçais une des principales orientations qui m'ont par la suite guidé lorsque j'ai cherché des solutions à l'alliance entre texte et musique.

Avec l'orchestre de *La peau du silence* ou celui du *Son d'une voix*, j'ai à nouveau construit ma musique sur des modèles de poèmes en différentes langues, celles en l'occurrence de Ségur et d'Eluard. En général le poème lui-même était absent, et ne subsistait que sous forme d'une traduction musicale précise ne retenant de la parole poétique que des articulations, des tempi, des accentuations, des sonorités. Cette mise à l'écart du sens servait d'abord, comme chez d'autres, à rompre avec le passé romantique. Elle faisait également écho à toutes les découvertes de la phonologie qui depuis le milieu du siècle venait présenter sous

un jour nouveau les fondements sonores du langage. L'apparent formalisme de la démarche ne présentait aucun inconvénient, dès lors que la musique, comme elle l'avait toujours fait, pouvait prendre en charge avec ses moyens propres une émotion poétique déconnectée de son support d'origine. En somme, après Mallarmé qui avait ambitionné de reprendre son bien à la musique, le compositeur, en renonçant à faire chanter un texte intelligible, ne désespérait pas de charger sa musique de tout ce qui dans la poésie est au-delà des mots, et d'inverser la métaphore. A la musicalité de la parole répondait la poésie des sons, mais en un sens beaucoup plus précis que pour l'idéalisme du XIX^{ème} siècle. Une telle démarche pouvait d'ailleurs passer pour éminemment poétique elle-même : Eluard et d'autres ont souvent rénové des clichés en les inversant, et nombreux sont les poètes pour qui leur art est de toute manière au-delà des mots.

Le grec et le français ont été les premiers modèles dont je me suis emparé, mais en 1969, avec *Rituel d'oubli*, j'ai opté pour une autre démarche, plus radicale, et plus risquée, en pariant que grâce au contexte sonore l'inclusion de la parole elle-même pouvait laisser émerger un contenu musical, et cela malgré la recherche du sens qui intervient par réflexe lors de l'écoute et qui interpose a priori un sérieux barrage à l'oreille musicale. Ce faisant, je pouvais donner l'impression de me situer dans le prolongement d'une certaine tradition de sémiotique mixte qui jouait sur une convention solfégique. En Allemagne comme en Angleterre, des lettres de l'alphabet servent en effet à désigner les degrés de la gamme, et par conséquent l'écriture des notes peut coder celle des mots. De Schumann à Berg et à Boulez cette tradition a été largement illustrée. Il s'agit là d'un jeu cryptographique ou d'une « Gematria » kabbalistique dans lesquels le langage comme la musique sont réduits à des codes. Passer d'un code à l'autre ne relève alors que d'un choix formel. Comme pour les calembours, la qualité du résultat s'évalue d'après l'identification préalable des deux éléments métaphoriquement appliqués l'un sur l'autre. L'effet peut alors être parfois comique, parfois poétique, mais aussi souvent insignifiant. Si le transcodage reste ésotérique, on ne peut en escompter aucun avantage artistique particulier, et il se limite à une démarche heuristique de l'imaginaire musical.

Je rompais cependant aussi avec cette tradition, en rejetant l'arbitraire du signe, qu'il s'agisse du phonème ou de la note de musique. Le pari que je faisais, en faisant entendre au sein de mes partitions des paroles délibérément incompréhensibles, était d'induire une attitude d'écoute qui saurait éprouver leur contenu émotionnel et esthétique, dans un au-delà du sens que j'assimilais à de la musique. Echantillonnés, chuchotés, récités, déclamés, psalmodiés, synthétisés, et parfois même chantés, j'ai fait entendre au sein de nombreuses œuvres instrumentales des fragments de plus de vingt langues plus ou moins « rares ». Le grec, le xhosa, le telugu, le basque, le fidjien, l'amharique, le tibétain, le

géorgien, le dargwa, l'abkhaz, l'eskimo, le tchérémissse, l'arménien, le lituanien, le batak, le javanais, le maya, l'adyghe, l'arapesh, le tutchone, l'autu et le mixe ont été offerts aux auditeurs comme porteurs de musiques virtuelles rendues réelles par le contexte.

Depuis mon enfance, une écoute fascinée des émissions radio sur ondes courtes m'avait préparé à ressentir la beauté de certaines de ces verbalisations incompréhensibles. Pour être encore plus sûr de leur incompréhensibilité, condition de leur musicalisation, je me suis peu à peu particulièrement adressé à des langues mortes depuis des millénaires, comme le sumérien, ou depuis quelques années comme le selk'nam ou l'ubykh. Faire chanter du lycien, de l'étrusque, du gaulois, du hittite ou de l'égyptien antique me plaçait dans une position plus ou moins analogue à celle des créateurs de langues imaginaires, des glossolales ou des lettristes. Avec toutefois une intention qui n'était pas exactement la même : je considérais la poésie sonore comme une ressource partielle pour le compositeur, et non comme un art autonome. Et je ne supposais aucun arcane transcendant dans cet usage. Il me suffisait de manifester la beauté des modèles phonétiques au même titre que celle des voix animales ou élémentaires auxquelles je les associais parfois, sensible que j'étais à l'unité d'un univers sonore où la voix humaine n'était ni une présence étrangère ni une autorité supérieure.

Ce n'est qu'en 1982 que j'ai tenté de renouer avec le vieux couplage du texte et du chant, pour une sorte d'opéra-oratorio, Temboctou, (où figuraient par ailleurs des éléments phonétiques de langues mortes). La diction expressive du texte français lu par moi avait fait l'objet d'une analyse mélodico-rythmique très précise que j'avais transcrite musicalement. Je rejoignais ainsi, à titre d'expérience passagère, la démarche de beaucoup de compositeurs d'opéra, de Grétry à Janáček. Mais cette recherche de fusion ne s'inscrivait plus du tout dans le même contexte. Toute la musique baroque, classique et romantique avait baigné dans un humanisme qui lui faisait considérer les dimensions de la musique comme profondément analogues à celles du beau langage. Son statut de « langage musical » n'était pas perçu comme métaphorique, mais comme consubstantiel. Schönberg lui-même s'était ingénié à prolonger coûte que coûte un tel statut avec des moyens partiellement renouvelés. Mais au XXIème siècle, la découverte des origines animales de la culture conduit à repenser les bases mêmes de tout humanisme. Il est devenu difficile de définir la musique comme un dérivé du langage, et de l'assimiler à des dimensions calquées sur celui-ci : phonétique, grammaire, ou rhétorique. Il paraît plus vraisemblable d'y voir deux lignées cousines dérivées d'une phonation primitive encore indifférenciée. La musique aurait conservé la polysémie et l'intensité émotionnelle, tandis que le langage se serait spécialisé dans la communication précise, l'action coordonnée, et la

connaissance. Ce genre d'hypothèse n'interdit pas d'éprouver la nostalgie d'une identité primitive, mais le caractère utopique d'un retour à la fusion du son et du sens est plus apparent aujourd'hui qu'il ne l'était pour un Monteverdi. La poésie a toujours joué sur le charme de la pénombre, dans un « temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles », et où la rime a rêvé de compléter ou d'exalter la raison. Elle me semble éprouver encore quelque regret d'une préhistoire partagée avec la musique, alors que celle-ci paraît plus aisément se satisfaire de son indétermination sémantique persistante. La solution à laquelle je me suis personnellement rallié durant toute ma vie est celle de l'alternance entre l'écriture des sons et celles des mots, en privilégiant la première. C'est peut-être l'indice d'un divorce ancien difficile à assumer. Ou peut-être d'une simple séparation de corps ?

Confluences poétiques n°4, avril 2011, p.148-152