

Daniel DURNEY

**LES COMPOSITIONS SCENIQUES
DE GEORGES APERGHIS**

Une écriture dramatique de la musique.

Thèse préparée en vue de l'habilitation à diriger les recherches.
décembre 1996.

Nos remerciements chaleureux vont à :

M. François-Bernard MÂCHE : Compositeur, Professeur des Universités

M. Georges APERGHIS

Melle. Marie-Gabrielle SORET : Conservateur de la Bibliothèque Musicale Gustav Mahler

M. Gilbert LORENZON

Mme. Gisèle DURNEY

M. Phrommarinh BOUPHA

M. Jean-Louis LEROY

Melle Sophie : Secrétaire ATEM

M. Igor GARDES : Musicologie-Dijon

M. Cyril RAVEAU

M. Thierry LEEST

M. Jean-Baptiste MEDARD

M. Suradej, miss On, miss Ou, là-bas, à Lam Lukka.

Introduction

*L'atelier de l'artiste est une pièce obscure, aux volets baissés, à l'étage d'une discrète maison de banlieue au fond d'un jardin. Sur la vaste table, éclairée tout le jour par une simple lampe, on voit, au milieu d'un amas de papiers et de livres, les grandes feuilles de papier à musique sur lesquelles déjà les notes ont surgi. Mais il y a, à côté, tracés sur des feuilles blanches, d'étranges diagrammes, faits de sigles géométriques, ou parfois de simples lettres assemblées en colonnes et en lignes, et agencés visiblement selon des règles précises. Par terre, non loin de là, se trouve le beau livre sur Georges Perec¹, où sont reproduits les schémas et listes préparatoires pour *La Vie mode d'emploi*.*

Plus tard, dans l'après-midi, le compositeur rejoint ses musiciens. Ils ne sont pas seulement des interprètes, mais des compagnons fidèles, certains de longue date², d'autres arrivés plus récemment¹. Pendant toute la répétition, ils resteront longtemps et affectueusement à l'écoute des intentions de l'auteur. Ils n'auront pas seulement lu la partition et ne chercheront pas la performance technique. S'ils ont appris à cent fois remettre sur le métier, s'ils sont prêts à tout modifier à la dernière minute, c'est qu'ils savent qu'ils vont participer à la genèse de l'oeuvre. L'attitude de l'auteur, qui lui-même

¹ *Cahiers des charges de La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, édition présentée par Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs, édition du CNRS, Zulma, Paris, 1993.

² Martine Viard a créé tous les opéras du compositeur, ainsi que les *Récitations* (1978) ; Edith Scob, actrice dit le texte de *Liebestod* et joue dans *Conversations* (1985) ; Jean-Pierre Drouet est acteur et percussionniste dans *L'Echarpe rouge* et dans *Conversations* ; Michael Lonsdale est aussi un vieux compagnon.

apporte aux répétitions un matériel certes écrit, mais jamais définitivement agencé, les conforte dans cette attitude en permanence créatrice. L'auditeur, lui, reconnaîtra la musique du compositeur à ce partage et à cette fragilité qui la rend différente de toute autre.



Chacun le sait : Aperghis est l'un des compositeurs actuels dont la démarche est la plus intimement liée au théâtre. Il écrit certes régulièrement des pièces de concert, dont certaines sont maintenant très connues –*Corps à corps*, pour percussion, *Fidélité*, pour harpe solo, etc... Mais c'est tout de même sa production scénique, comprenant opéras, pièces de théâtre musical et musique de scène, qui forme la partie la plus marquante de sa production. C'est d'ailleurs à l'origine par lassitude d'une certaine forme de reconnaissance par le concert de musique savante qu'Aperghis s'est tourné vers la composition pour la scène. Il déclare : “Je suis mal à l'aise au concert. Bien sûr, j'écris pour le concert, parce que c'est là que la musique se joue..., mais j'ai l'impression très forte qu'il faut trouver autre chose, une forme différente²”. Cette méfiance se manifestait sous une forme encore plus polémique à l'époque où Georges Aperghis venait de fonder l'ATEM, l'Atelier de Théâtre et Musique, et semblait vouloir se consacrer essentiellement à cette activité : "Le concert me paraît totalement désuet. C'est un divertissement, mais ce n'est pas que les musiques ne sont pas divertissantes, elles essaient de raconter des choses³".

¹ Françoise Rivalland, percussionniste joue dans *Enumérations* (1988) et dans *Jojo* (1990), de même que Richard Dubelsky.

² Cité par Antoine Gindt, in Aperghis, *Le Corps musical*, ouvrage collectif, Paris, Actes Sud, p. 41

³ Propos de Georges Aperghis dans le numéro 1686 de *France nouvelle* (06 mars 1978)

L'intérêt particulier que porte Georges Aperghis à la composition de partitions destinées à la scène vient donc de sa fascination pour les possibilités expressives de la musique et de l'amusement qu'il prend toujours à "raconter des histoires". C'est à cette tâche d'exprimer par la musique plus fortement, mais moins précisément, ce qu'un texte dit clairement, mais sans laisser autant de place au rêve, que s'adonne avec passion et depuis trente ans le compositeur.

La musique de Georges Aperghis pose donc à nouveau la question qui court à travers les siècles, notamment depuis les origines de l'opéra : celle du rapport entre le texte ou la dramaturgie, et la musique. Mais les termes de ce problème sont aujourd'hui considérablement renouvelés. Dans le langage musical contemporain, les modes de signification traditionnels n'opèrent plus. Depuis l'immédiat après-guerre, mais même auparavant, chez certains précurseurs géniaux de la modernité tels que Varèse, la certitude que la musique puisse se rendre capable de représenter un objet, un sentiment, une situation, par tel mouvement mélodique, telle structure rythmique, tel agrégat harmonique est mise à mal. Tout lien perceptible entre un signifiant musical et son signifié explicite (lorsqu'il existe un texte comme dans l'opéra) ou supposé (lorsqu'il est absent ou fortement perturbé, comme dans le théâtre musical) est donc depuis longtemps brisé. La *tabula rasa* opérée par la loi sérielle d'organisation des hauteurs, puis bientôt des rythmes, des intensités, des attaques a rompu définitivement l'attachement des compositeurs aux procédés d'écriture générateurs d'effets expressifs évidents. Elle a du même coup aboli l'usage de codes de signification jusqu'ici à peu près universellement respectés –dans le cadre d'une sphère culturelle donnée.

Les habitudes stylistiques étant perdues et les prérequis langagiers abandonnés, rares sont les compositeurs qui se sont attelés à la tâche –ou au rêve– de fonder de bout en bout les bases d'un langage renouvelé. Si cela était possible, on pourrait voir ce langage fonctionner comme un nouveau code de signification. Pierre Boulez y avait songé au moment de la composition des *Structures* pour deux pianos (1952). Il entendait le fonder sur le sérialisme : "Un fait est certain : depuis la morphologie du langage jusqu'à la conception de l'oeuvre, tout a été remis en question... Il se crée une organisation nouvelle du monde sonore... ; cette organisation exige une mise en oeuvre totalement réadaptée, aussi bien au point de vue de la conception formelle... que de la réalisation instrumentale... ; que cette conception de l'oeuvre –morphologie et rhétorique– soit liée à un bouleversement dans le domaine de la poétique, il n'y a rien là qui puisse surprendre, bien au contraire¹."

Mais la plupart des compositeurs contemporains ne se sont pas attelés à une tâche aussi ambitieuse. Ils ont mis en place des techniques personnelles innovantes, mais dont les conséquences sur le plan de la signification musicale restent encore à évaluer.

L'objet de la présente recherche sera donc de mettre en lumière les traits particuliers d'une écriture très personnelle, afin surtout d'en montrer les vertus narratives et l'efficacité expressive. C'est pourquoi l'analyse prendra en compte en permanence le fait qu'il s'agit ici de musique dramatique. Le problème posé sera celui de la narrativité en musique, mais dans le cadre d'un langage qui se veut résolument moderne, et de plus dépourvu de tout signe d'appartenance à un des courants dominants de la musique des dernières décennies. La méthode suivie pour analyser les éléments de ce langage sera

¹ Boulez : "Auprès et au loin" ; *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966, pp. 183-184.

nécessairement matérielle, et non interprétative, puisqu'aucun code de signification préalable ne peut être postulé. Il sera procédé simplement à la description et au classement des procédés stylistiques les plus couramment utilisés dans les partitions lyriques du compositeur. Comme dans toute étude structurelle, c'est seulement de la somme de ces observations que pourront être tirées des conclusions quant à la signification des tournures ou procédés recensés. Bien entendu, ils seront mis en rapport à chaque fois avec la situation scénique dans laquelle ils se manifestent ; mais c'est seulement l'accumulation des exemples analysés et le rapprochement d'un nombre important de tournures similaires utilisées dans des oeuvres différentes qui permettra d'apporter des éléments d'interprétation.

Notre point de vue, dans cette étude, sera donc avant tout analytique et technique, et fort peu historique. On ne cherchera pas à retracer une évolution créatrice, à percer à jour la genèse des oeuvres, à replacer la démarche dans son contexte ou à la comparer avec celle d'autres auteurs. Ce dont il s'agit ici est uniquement de mettre en lumière les traits pertinents d'une écriture musicale. Du reste, une recherche de caractère historique sur un compositeur vivant n'aurait pu prétendre à l'exhaustivité. En revanche, ce qu'on tentera de faire apparaître est une théâtralité virtuelle qui existe dans l'écriture même des parties vocales et instrumentales, et qui constitue probablement l'un des principaux apports de l'oeuvre d'Aperghis à l'évolution des langages contemporains.



Georges Aperghis est actuellement¹ l'auteur d'environ cent vingt oeuvres². Leur composition s'étend sur une période de presque trente ans à partir de 1967, sans aucune interruption. Dans ce corpus abondant et varié, ce sont donc exclusivement les compositions scéniques qui nous occuperont.

De cet ensemble de pièces, on excluera les musiques de scène, pour se consacrer à l'étude de l'opéra et du théâtre musical. De plus, en ce qui concerne les pièces appartenant à cette dernière catégorie, il importe de signaler une restriction qui s'est imposée dans le cadre de ce travail. Il a été nécessaire de se limiter aux compositions scéniques pour lesquelles un matériau écrit et complet se trouve disponible. Cette limitation, il faut le reconnaître, n'est guère conforme à l'esprit d'un compositeur qui, plus que d'autres, croit à la spontanéité de la création scénique, en liaison avec les interprètes. Il évite ainsi le plus souvent de leur donner au début des répétitions des partitions définitives.

Mais le point de vue adopté dans cette étude étant de caractère technique, il était nécessaire, pour mettre en lumière des éléments stylistiques, de se fonder sur des documents cohérents et achevés, en excluant à regret les oeuvres dont il ne reste d'autres traces que les fragments musicaux distribués lors des répétitions³. Bien entendu, il ne s'agit là que d'un choix de méthode, qui ne prétend pas dénier toute validité à une étude rigoureuse des créations du compositeur relevant en partie d'un art de l'improvisation. Du reste, comme ces pièces⁴ constituèrent les fondements de l'activité de l'ATEM à partir de

¹ août 1996.

² Une liste exhaustive, mais qui s'arrête à 1990, a été publiée dans le livre collectif conçu et réalisé par Antoine Gindt : *Georges Aperghis, le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990.

³ Certains néanmoins ont été publiés, notamment les trois *Cahiers d'Exercices, variantes, Musique de la "Bouteille à la mer"*, mais ils ne donnent qu'une très faible idée de cette oeuvre emblématique du théâtre musical façon ATEM (Atelier Théâtre et Musique).

⁴ Par exemple *Marchand de plaisir-marchand d'oublies* (1977), *Pièce perdue* (1979), *Les Légendes du siècle* (1980).

sa création en 1976 et jusqu'au milieu des années 1980, il n'est pas question de les considérer comme mineures. Mais il se trouve que, pour ce qui est du théâtre musical, genre contemporain à la défense et à l'illustration duquel Georges Aperghis a très largement contribué, les documents écrits conservés n'existent guère qu'à partir du milieu des années 1980. Etant donné le propos analytique qui est le nôtre, il n'était pas souhaitable d'inclure dans le cadre de cette recherche des éléments qui comportent une part d'aléatoire.

Notre travail, qui par conséquent se fondera uniquement sur les oeuvres d'Aperghis pouvant être considérées comme un tout achevé, cherchera à cerner le geste expressif qui sous-tend l'écriture. Pour toutes les raisons précédemment indiquées, ce sont les opéras qui seront en priorité étudiés. Ils présentent en effet la garantie formelle d'un organisme fermé sur lui-même, avec pour support la trame d'un récit et pour piment de l'action des péripéties, des caractères, un dénouement. Rien ne dit cependant que chez Aperghis, la dramaturgie qui est mise en oeuvre présente les apparences d'une sage linéarité —on verra au contraire que les livrets de ces opéras ne livrent que des avatars lointains d'un récit considérablement bousculé. De même, il ne faudra généralement pas s'attendre à trouver, dans ces oeuvres, des événements ordinaires, ni espérer ressentir des émotions convenues. C'est justement pourquoi les six opéras créés par l'auteur depuis 1973 méritent d'être étudiés dans le détail. Le haut degré d'innovation que présentent tout à la fois le récit qui les sous-tend et les éléments musicaux dont ils se composent (parties vocales solo, morceaux d'ensemble, orchestre) méritent qu'on s'arrête en priorité à ces oeuvres importantes. Elles seront étudiées en envisageant séparément trois des éléments constitutifs de tout opéra : leur livret (ainsi que les éléments extérieurs de la dramaturgie :

scénographie, distribution des rôles), leurs passages vocaux solo (que nous nommerons "récitatifs", en prenant ce mot au sens large) ; leurs sections polyphoniques, chantées ou instrumentales. L'étude structurelle menée au cours de trois chapitres correspondant à chacun de ces éléments sera complétée par l'examen de deux autres aspects particuliers de ces mêmes compositions : leurs éléments sonores (modes d'émission vocale ou traitement des instruments), et leurs éléments formels (schémas de structure, jeux en diagrammes formels). Les cinq chapitres successifs de cette présentation analytique traiteront donc, pour le premier, d'éléments extra-musicaux ou préalables à la musique (son substrat littéraire et son élargissement scénique), et pour les quatre suivants de différents aspects du langage musical du compositeur : l'aspect mélodique (pour les récitatifs), l'aspect polyphonique (pour les ensembles), les caractères du timbre et enfin, les caractères formels.

Certaines compositions de théâtre musical seront aussi incluses dans ce travail analytique. Mais on ne retiendra parmi elles que les pièces qui présentent le caractère d'oeuvres très écrites. Au demeurant, la distinction entre opéra et théâtre musical, qui mérite d'être précisée, ne pose pas problème chez Aperghis, qui dit lui-même s'être dédoublé dans toute sa carrière en composant pour l'une et l'autre forme. Un opéra suppose une intrigue bien perceptible, des situations et des personnages repérables ; il exige un noeud dramatique, des péripéties, des conflits, des rebondissements, et même s'il rejette les émotions convenues et la psychologie primaire, il se plaît à inventer des grands moments de lyrisme. Une dramaturgie préexistente, fondée sur un texte –qu'il soit intégralement respecté ou au contraire très fortement bousculé– est donc nécessaire dans un opéra, alors qu'elle est soigneusement évitée dans une pièce de théâtre musical. Le fil

conducteur de l'action est préalablement posé dans un opéra, alors qu'il n'y en a aucun dans le théâtre musical où toutes les situations scéniques naissent de purs jeux musicaux. Une composition de théâtre musical ne fixe jamais un sens précis ; elle ne délivre pas un message expressif unique, en revanche, dans les opéras, le livret existe préalablement à la musique. "J'estime que du moment où il y a une dramaturgie préétablie, basée sur le texte, et que le texte existe avant la musique, c'est de l'opéra¹".

La distinction entre opéra et théâtre musical porte donc d'abord sur la question de la présence et de l'agencement du texte dramatique au sein de la composition. Mais, s'il est exact que le type de narrativité dont elles relèvent est très dissemblable, en revanche l'analyse des différentes composantes mélodiques, rythmiques, harmoniques, de timbre, de forme de ces oeuvres, peut être menée de la même façon pour le théâtre musical et pour l'opéra. Le but de notre recherche est l'observation des caractères spécifiques de l'écriture du compositeur. Il est légitime de considérer qu'à cet égard, toutes les compositions scéniques de Georges Aperghis peuvent relever des mêmes critères d'analyse, quel que soit le genre auquel elles appartiennent. La recherche des qualités dramatiques de l'écriture du compositeur qui nous occupera durant toute cette étude, s'appliquera donc à la fois au théâtre musical et à l'opéra.



La composition des opéras prend place à raison d'une création tous les deux ans en moyenne depuis *Pandémonium* en 1973 et jusqu'à *Echarpe rouge* en 1984. Puis il faudra attendre douze ans pour trouver une nouvelle composition : ce sera *Tristes*

¹ Conversation avec Daniel Rondeau, *Bulletin de l'Atelier Lyrique du Rhin*, Colmar, 1995, p.21.

Tropiques (1996)¹. On trouve ainsi, après *Pandémonium, Jacques le Fataliste* en 1974, sur le conte de Diderot légèrement remanié ; puis *Histoires de loup* en 1976, d'après la relation par Freud d'un cas de névrose obsessionnelle (le sous-titre donné par Freud à son texte est : "extrait de l'histoire d'une névrose infantile : l'homme aux loups") ; ensuite *Je vous dis que je suis mort* (1978) sur la trame, là aussi très modifiée, du conte de Poe : "la véritable histoire du cas de M. de Valdemar" ; *Liebestod* en 1981, lecture musicale de la lettre de Bettina Brentano à Goethe sur le suicide de son amie Caroline von Gunderode ; enfin l' *Echarpe rouge* (1984), d'après une fiction politique écrite par Alain Badiou.

Quant aux compositions de théâtre musical que nous envisageons dans ce travail, elles appartiennent à des périodes très différentes et recouvrent des *medium* vocaux divers. *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, pour deux voix de femmes actrices et ensemble instrumental est une pièce du début des années 1970, dans laquelle le travail sur les dérapages du récit à travers des sources citationnelles est poussé très avant, jusqu'à enlever toute cohérence à l'action. *De la nature de l'eau* (1974) poursuit et systématise le jeu sur le double-sens et favorise le travail de perturbation des sources littéraires mené à la même époque dans les opéras. Il exige un effectif polyphonique plus fourni que *Hiéronimo* ; le rôle des acteurs est essentiellement de détourner le sens des textes de Léonard de Vinci qui servent de base à la pièce. Puis, c'est un théâtre musical d'une toute autre nature qu'offrent les chefs-d'oeuvre des années 1980 : *Récitations* (1978) pour voix de soprano solo, *Conversations* (1985) pour trois acteurs dont un percussionniste, et *Enumérations* (1988) pour quatre percussionnistes et deux clarinettes-acteurs. Ces pièces présentent une formalisation beaucoup plus poussée des matériaux textuels et musicaux, résultant probablement du travail opiniâtre sur les codes mené dans le cadre de l'ATEM.

¹ Ce dernier opéra en date ne sera pas envisagé dans cette étude, *Tristes tropiques* n'ayant pas encore été créé au moment de l'achèvement de ce travail.

Mais quel que soit le genre auquel elles appartiennent et l'époque de leur composition, les oeuvres scéniques qui vont être analysées maintenant seront envisagées en traitant séparément de cinq éléments de leur structure : le texte qui leur sert de support ainsi que la dramaturgie qui le met en forme ; les contours de la déclamation vocale de ce texte ; la polyphonie et l'expression collective des personnages ; le timbre vocal et instrumental ; les schémas formels sur lesquels reposent certaines séquences. Le projet de cette étude est, à l'aboutissement de ces cinq séries d'analyses, de cerner les caractères d'une écriture musicale qui contient, porte ou corrobore une dramaturgie explicite ou virtuelle.

Première partie :

L'AGENCEMENT DU RECIT

« Raconter une histoire, aujourd'hui, à la vitesse où vont les choses, dit Georges Aperghis, me semble de peu d'intérêt. On a stocké tellement de films, de vidéos, de séries, de livres, que si je devais inventer seulement une histoire à raconter, ce ne serait qu'une variante de plus sur trois ou quatre modèles standard. »¹

Bien qu'auteur à l'heure actuelle de six opéras, dont la composition s'égrène sur plus de dix années², et actuellement occupé à écrire le septième : *Tristes Tropiques*, Aperghis considère tout récit d'opéra comme alourdi de traditions, rempli de poncifs, et finalement impossible à manipuler. En même temps, il n'a jamais cessé de porter un intérêt marqué, pour ne pas dire prioritaire, à la narration en musique –comme s'il ne pouvait résister à l'envie de « raconter des histoires ». Cette attitude ambivalente explique en partie la manière de bout en bout originale qu'a le compositeur de traiter le récit à la scène, et, au préalable, d'agencer le livret qui en constitue le support. Et ceci est tellement vrai que, dans son cas, ce terme même de "livret" se révèle bien souvent impropre à désigner la réalité dont il est question. C'est pourtant par l'analyse de ce premier élément constitutif de toute oeuvre lyrique que devra commencer la présente étude.

L'auteur de *Pandémonium*, vu sa très grande défiance à l'égard des lourdes traditions du récit d'opéra, prend toujours bien soin de ne pas rester prisonnier d'un texte encombrant, et se contente rarement d'adopter telle quelle la source littéraire qui lui sert de base.

Son travail d'élaboration, qui préexiste à l'écriture musicale proprement dite, est différent selon les oeuvres. Excepté pour *L'écharpe rouge* (1984), qui offre le découpage classique, à l'opéra, d'un texte romanesque, en l'occurrence une fiction politique d'Alain

¹Entretien enregistré de Georges Aperghis avec Daniel Durney, à propos de la reprise de *Conversations* en janvier 94 - extraits publiés sous le titre : "Quelle conversation?" dans le *Journal de l'ATEM*, Nanterre, Théâtre des Amandiers, janvier 94, p. 5.

² le premier est *Pandémonium* (1973), le plus récent *L'écharpe rouge* (1984).

Badiou¹, Aperghis opère un travail beaucoup plus sophistiqué sur le texte que le classique redécoupage pratiqué depuis toujours par les compositeurs d'opéra –cette technique ayant pour but de mettre en exergue certains éléments du livret qui leur paraissent propres à être traités en musique. Dans la plupart de ses opéras, et dans ses créations de théâtre musical, le compositeur élabore un récit qui, sans forcément s'éloigner du texte littéraire pris pour base, en donne cependant une version détournée, tel un commentaire inattendu et déroutant.

C'est pourquoi l'examen des livrets et des différents dispositifs dramatiques mis en oeuvre dans les opéras d'Aperghis nous mettra en présence de textes à l'ordonnancement fortement bousculé, formulant des récits perturbés par de nombreux détours et fausses-pistes.

Mais le travail du dramaturge-compositeur ne s'arrête pas là. Il touche aussi à la conception même du spectacle musical. Car, pas plus qu'il ne croit à la linéarité et à l'univocité du récit, Aperghis ne se résout à accepter les principes esthétiques du réalisme psychologique. Rien ne lui est plus étranger qu'une dramaturgie réaliste; ses préférences vont beaucoup plus aux spectacles populaires et aux traditions théâtrales des civilisations extraeuropéennes, dans lesquelles sont encore présents la dimension magique et l'illusion, les signes et les idéogrammes.

Le refus de la psychologie ainsi que du réalisme de la représentation amène aussi le compositeur à user de certains subterfuges qui touchent à l'agencement même des parties vocales. Elle aboutit à une technique originale de distribution des rôles chantés qui abolit l'assimilation d'un personnage à un même rôle, et permet une plus grande liberté

¹ Paris, Maspero, 1979. Alain Badiou présente lui-même son oeuvre sous la forme d'un "romanopéra" (le terme est de l'auteur lui-même, qui l'a inscrit en sous-titre de son texte). La forme de son texte se présente

dans l'agencement des parties chantées. Enfin, toujours en vue de créer une distanciation suffisante, susceptible d'éviter de tomber dans les pièges du réalisme, il adopte souvent un mode d'expression théâtrale très particulier, fait d'ironie et de jeu mécanique.

C'est donc sur plusieurs plans simultanément : celui du texte de l'oeuvre (son "livret"), mais aussi celui de la dramaturgie, que s'exerce la remise en cause par Aperghis du récit d'opéra. Elle explique aussi le ton expressif si particulier de ses spectacles. On s'efforcera, dans ce premier chapitre, d'analyser les éléments de cette reconsidération radicale, en envisageant le contenu littéraire des oeuvres, mais aussi les éléments du spectacle qui l'extériorisent. Prenant pour objet d'investigation ces éléments qui ne sont pas encore, ou pas tout à fait de la musique, mais qui précèdent et conditionnent en partie la mise en musique, on examinera tout d'abord, dans une première section, les sources littéraires du livret ; puis, dans une seconde section, il sera traité des éléments plus concrets du spectacle : la scénographie, l'attribution des rôles, l'agencement des parties vocales, etc...



Cet examen se fera sans *a priori* et sans formalisme. En effet, s'agissant de Georges Aperghis, aucun corps de doctrine ne peut être tiré des rares explications qu'il a données de sa démarche créatrice. De plus, étant donné la variété des sujets qu'il a traités et des styles qu'il adopte, aucune ligne de force, dénotant une évolution esthétique continue, ne peut être clairement mise en lumière.

selon l'alternance musicale : "air", "*arioso*", "duo", "quatuor", "chanson".

Ainsi, parmi les opéras et les pièces de théâtre musical, certains suivent assez fidèlement la trame d'un conte (*Jacques le Fataliste*) ou d'une pièce de théâtre (*l'Echarpe rouge*). D'autres s'en éloignent volontiers pour procéder à un amalgame continu entre plusieurs références accumulées (*Hiéronimo, Pandémonium, Je vous dis que je suis mort, Sports et Rebondissements*). D'autres enfin s'adonnent au traitement scénique et musical d'un texte qui *a priori* l'est fort peu (une des *Cinq psychanalyses* de Freud pour *Histoires de loup*, une lettre de Bettina Brentano à Goethe pour *Liebestod*, des développements scientifiques tirés des *Carnets* de Léonard de Vinci pour *De la nature de l'eau*). De plus, l'énonciation elle-même des textes, tant sous forme parlée, par les acteurs, que chantée, en solo ou en ensemble, aboutit bien souvent à en brouiller totalement la perception, par des mélanges de citations cumulatives, des superpositions hétéroclites, voire des segmentations arbitraires de syllabes, qui transforment ces textes en un catalogue de phonèmes brassés en tous sens.

Il n'existe par conséquent en la matière que des cas d'espèce. Seul l'examen détaillé d'une part de ces étranges "livrets", d'autre part des scénographies et dispositifs vocaux qui permettent une extériorisation théâtrale parfois paradoxale permettra de découvrir, au cas par cas, une ligne de conduite artistique. Même l'adoption d'un point de vue chronologique, dans l'étude de ces deux aspects de la mise en oeuvre du récit, ne préjuge en rien des résultats de l'analyse. On se gardera, par conséquent, de prédire ici une radicalisation, là une perte de vitesse dans la prise de risque artistique. Il apparaîtra au contraire que, même si certains procédés présents dans les premières compositions sont ensuite parfois abandonnés, les choix esthétiques fondamentaux sont perceptibles d'emblée et demeurent permanents de bout en bout.

A - TEXTE

I - Amalgames : *Pandémonium* (1973)

Le "livret" de *Pandémonium*, premier opéra à proprement parler de Georges Aperghis, donne une idée de la hardiesse dont fait preuve ce compositeur de vingt-huit ans dans le maniement des textes pourtant vénérables qu'il choisit de traiter. *Pandémonium* repose sur la trame d'un récit parfaitement cohérent, tiré du roman de Jules Verne : *Le château des Carpathes*. Mais il s'augmente de rajouts incessants qui se greffent sur le texte d'origine sous forme de citations adjacentes.

L'histoire principale, on s'en souvient, est celle d'une cantatrice qui meurt subitement en scène, puis réapparaît à la fin sous la forme d'un automate chantant ; on découvre alors que cet être artificiel avait été fabriqué par un des admirateurs de la *diva*, le baron Von Gortz, qui en profite pour surprendre et effrayer les habitants de la localité proche de son château, et surtout l'amoureux de la *diva*, le jeune Franz.

Les adjonctions littéraires à ce récit sont tirées de nombreuses autres sources, apparemment hétéroclites.

1 - Jules, Léonard, Goethe, Hoffmann et les autres.

Le mélange des sources citationnelles du texte de *Pandémonium* paraît au premier abord inconfortable. Les perpétuelles ruptures de ton et les très rapides changements de références que comporte ce livret créent la surprise, et donnent même le vertige. L'auditeur est ballotté sans cesse d'une oeuvre à l'autre ; il en perçoit des extraits très différents, présentés tantôt en juxtaposition serrée, tantôt en alternance régulière, ou bien encore en un véritable contrepoint de citations hétérogènes. Cette impression de désordre savamment construit est encore accentuée par les déplacements continuels du texte au sein de la polyphonie –jamais ou quasiment jamais deux extraits consécutifs d'un même texte ne sont chantés ou déclamés par la même voix ou le même ensemble de voix. Comme en outre il n'y a pas d'attribution des rôles, les textes semblent véritablement circuler et se croiser à travers les voix.

Si l'on examine tout d'abord la nature même des extraits utilisés dans *Pandémonium*, on remarque l'alternance très rapide des citations, qui fait qu'en moyenne trois à cinq oeuvres sont amalgamées au cours d'une dizaine de pages de partition, l'accumulation la plus forte se trouvant dans l'acte I.

Le récit qui en résulte s'agence donc sur le mode de l'interpolation constante. Mais il n'aboutit pas pour autant à des énoncés incompréhensibles, loin de là. Simplement, l'histoire se déroule à trois ou quatre niveaux à la fois; elle avance au gré de ces textes, tour à tour énoncés, abandonnés, puis repris.



Un premier extrait, tiré de l'acte I [**tableau n°1, tome II, p. 2**] permettra de préciser la nature de cet agencement pour le moins original. Il correspond au début de l'action proprement dite¹, et fait suite lui-même à un Prélude fondé uniquement sur des extraits de la "Nuit de Walpurgis" du *Faust*².

Les textes littéraires qu'on y trouve sont de nature très variée :

- *Le château des Carpathes* de Jules Verne, dont le déroulement sert *grosso modo* de trame au récit de *Pandémonium*. Des citations de ce texte seront utilisées dans les trois actes de l'opéra.
- le conte d'Hoffmann *Don Juan*.
- des extraits du *Faust*, toujours tirés de la "Nuit de Walpurgis", dont certains étaient déjà présents dans le Prélude, et d'autres sont tirés du passage final du "Walpurgis", intitulé : "Songe de la Nuit de Walpurgis : Noces d'or d'Obéron et de Titania".

Ce jeu d'alternance primesautière entre des textes citationnels de nature différente provoque d'emblée la surprise du changement et l'inconfort de la discontinuité. Mais surtout, du fait de la nature très différente des textes utilisés, quant à leur époque, leur genre littéraire, leur portée dramatique, leur destination, il se produit continuellement des ruptures de ton particulièrement intéressantes pour une exploitation musicale future. C'est donc en artiste de l'hétéroclite et du jeu qu'Aperghis a pris la peine d'échafauder ce beau désordre de citations.

Pourtant, son travail d'amalgame ne ressortit aucunement à la technique du collage surréaliste. On verra au contraire que, malgré l'aspect cahotique du texte de l'opéra, dû aux déséquilibres et déviations continuels qu'il subit, le côté dramatique du récit se trouve renforcé, sans que sa compréhension en soit aucunement gênée.

¹page 1 à 11 de la partition.

² Pour ce qui est des citations de la " *Nuit de Walpurgis*" incluses dans le Prélude de l'opéra, elles s'agencent en plusieurs groupes de vers séparés, tirés du poème goethéen : les vers 3881 à 3890, qui sont traités deux



Un deuxième passage de l'opéra, dans lequel les ruptures de ton sont particulièrement marquées, le montrera. Il s'agit de la partie centrale du premier acte, qui correspond à la scène cruciale où la Stilla, cantatrice adulée des scènes italiennes, se prépare, devant une salle pleine à craquer, à faire ses adieux au public du théâtre San Carlo de Naples –or voilà que, tout à coup, inexplicablement, elle meurt. Le support citationnel échafaudé par Aperghis est ici plus complexe encore et le mélange ainsi créé très surprenant.

Cinq textes se partagent l'alternance [**tableau n°2, tome II, p. 3**], dont trois avaient été utilisés précédemment, dans le début de l'acte¹ :

- *Le château des Carpathes*, bien sûr, puisque la scène dont il est question ici –la mort de la Stilla– fait suite à sa rencontre avec Franz, et que l'opéra suit, pour l'instant, la chronologie des événements narrés par Jules Verne².
- le *Don Juan* d'Hoffmann, dont la présence dans cette scène est finalement assez logique, puisque ce conte se termine par la mort, elle aussi inexpliquée, d'une chanteuse
- le *Faust*, avec, cette fois-ci, d'autres extraits, tantôt de la "Nuit de Walpurgis", tantôt du "Songe de la Nuit de Walpurgis".

Les deux autres textes dont cette "dramatique scène" du premier acte inaugure la présence –et ce sont eux surtout qui apparaissent décalés par rapport à l'histoire qui est en train de se raconter– sont respectivement :

fois, la deuxième poursuivant jusqu'à 3897 ; les vers 3835 à 3844 ; les vers 3906 à 3909 ; enfin les vers 3912 à 3937.

¹cf. tableau 1.

² ce qui ne sera plus le cas à l'acte II, où le livret revient en arrière dans le roman.

- une phrase extraite d'un conte élisabéthain : *Le Critique* de Shéridan. Elle est d'un caractère hautement dramatique, et pourtant déclamée "neutre-fluide" par un des chanteurs, en pur parlé¹
- différents extraits des *Carnets* de Léonard de Vinci : d'une part, certaines de ses observations et études sur des sujets d'ordre scientifique (il s'agit en l'occurrence de textes traitant respectivement d'optique et d'acoustique) ; d'autre part, quelques notes personnelles, prises au jour le jour, sur ses projets, sur les événements de sa vie, etc.

C'est évidemment lorsqu' apparaissent les citations de ce deuxième ensemble de textes que la rupture de ton est la plus brutale et la surprise créée chez l'auditeur la plus forte. Le déroulement de l'action dramatique, narré d'après Jules Verne, dans le style précis du roman réaliste du XIXe siècle, est interrompu tout à coup par différents énoncés abstraits et de caractère didactique sur des sujets savants –même s'ils sont présentés avec l'élégance et la clarté qui caractérisent la pensée du grand génie humaniste. Puis ce sont de simples listes d'objets, voire des comptes personnels, qui nous font tout à coup plonger dans le quotidien². Ils sont eux aussi intercalés entre les citations de Jules Verne, et ainsi purement et simplement accolés à la narration de chaque phase de l'histoire de la Stilla. L'impression de décalage stylistique recherchée est donc soutenue sans relâche ; elle permet d'accroître la tension dramatique sans renoncer à la distanciation nécessaire.

¹«Je voudrais ne plus avoir de langue, d'oreilles, d'yeux, d'entendement. Vous pouvez me battre comme un chien, me fouler sous vos pieds, me traîner par les cheveux - dans mon abjection, je vous adresse une seule prière, je suis prête, je suis prête»(acte I, p. 19).

² par exemple les "frais pour l'enterrement de Catherine".

2 - textes et polyphonie

Si le livret de *Pandémonium* apparaît quasiment saturé de références culturelles accumulées, c'est aussi en raison de leur agencement dans l'espace de la partition. L'écriture vocale de l'opéra les présente en un tissu polyphonique particulièrement serré.

Il faut dire que le compositeur s'est imposé un effectif vocal abondant (quatre voix de femme, quatre voix d'homme, plus quatre acteurs, souvent munis de surcroît d'instruments bruiteurs), ce qui prouve d'emblée l'ambition polyphonique de l'oeuvre. Mais on est surtout frappé par l'abondance, la complexité, la vivacité des croisements, des rencontres, des alternances, des superpositions d'interventions vocales parlées ou chantées, qui se répondent constamment les unes les autres. Pas un instant de répit, pas un silence, ou presque, dans ce maelström de textes cumulatifs entremêlés –sauf au moment de l'évocation musicale de l'air de la Stilla¹. Tout le monde parle ou chante, sans arrêt, personne n'écoute l'autre. On les a bien convoqués, en effet, ces personnages chantants et parlants, pour qu'ils dévident sans trêve leur chapelet de citations.

Leur empressement à s'exprimer se manifeste, dans l'écriture de la partition, par une propension aux rencontres les plus baroques. De plus, chaque protagoniste semble poursuivre son discours sans tenir compte de celui du voisin, d'autant plus que les extraits superposés sont menés sur une assez vaste période.



¹ qui se fait sous forme d'un pastiche (il s'agit de la citation d'une chanson napolitaine).

Voici par exemple comment s'agence cette polyphonie dans la scène de la mort de la Stilla, au premier acte¹ : **[exemple musical n°1, tome II, p. 6]**

- la chanteuse 2 déclame le texte du conte élisabéthain dans une courbe mélodique conjointe, tonale, en pastiche de récitatif d'opéra baroque.
- les chanteurs 3 et 4, par contre, donnent en simple parlé le texte des "Notes personnelles" de Léonard de Vinci sur ses projets de composition picturale (« de nombreuses fleurs dessinées d'après nature.. » ; « plusieurs études d'anges... » ; « une tête de jeune fille aux tresses... »). Mais leurs parties sont écrites de façon à ce que plusieurs fragments différents du même texte soient proférés simultanément, ce qui produit un brouillard de mots peu compréhensibles.
- le chanteur 1, toujours dans le même temps, entonne en récitatif *parlando* agité (notes répétées, silences dramatiques) une objurgation pressante : « arrête, ô ma fille, tais-toi, car cet amour a troublé ton cerveau d'un sombre désespoir. »
- l'acteur 3 superpose encore à tout cela l'unique citation du *Faust* du passage, *ppp* : « les brouillards, appui du mensonge », et l'acteur 4 le récit du *Château des Carpathes*, à ce moment crucial où la Stilla s'écroule.

Il va sans dire que la lisibilité de ce récit est gravement entamée et que, pour reprendre une image qu'Aperghis emploie parfois, les "mauvaises herbes" ont envahi tout le terrain. Mais là n'est pas le problème, puisque –on l'a suffisamment montré– la narration fonctionne très bien par elle-même. Par contre, ce qui requiert l'intérêt, c'est la portée musicale de ce brouhaha de textes et de types de déclamation mélangés. Leur présence cumulative exprime l'horreur de cette mort subite, et crée par elle-même un effet de surprise à la mesure de l'évènement narré.

Dans la suite de la scène², la superposition s'allège un peu, puisqu'il ne subsiste plus de l'effectif global que deux parties de voix de femme et une de voix d'homme, et que

¹ p. 22.

² p. 23.

tous s'expriment en style de déclamation chantée (même si le récitatif du baryton qui chante le texte de Jules Verne est agité, en raison de son émotion). **[exemple musical n°2, tome II, p. 7]**

L'originalité du traitement musical de la citation vient ici de ce que le texte du *Faust* –il s'agit ici du même passage exactement que celui de la page précédente– est traité en antiphonie, les sopranos 2 et 3 se relayant pour en déclamer deux ou trois mots à chaque fois dans l'exact espace d'une mesure.

Enfin, dans la partie finale de la scène de la mort de la Stilla¹, l'utilisation du parlé, tant pour le récit principal (*Le château des Carpathes*) que pour son double commentaire (Léonard de Vinci : *Acoustique* et *Notes personnelles*) suggère l'accablement qui fait suite à la tragédie. **[exemple musical n°3, tome II, p. 8]**

La très rapide récitation, aux sopranos 3 et 4, en parlé chuchoté, des deux textes scientifiques de Léonard traduit l'extrême émotion de quelqu'un qui ne peut plus s'arrêter de parler face à un tel évènement – et dans ce cas, il importe peu de savoir ce qu'il dit.

Quant à la froide énumération d'objets qu'énonce au même moment le baryton 3, d'une voix "d'employé qui fait ses comptes"¹, elle formule un commentaire déchirant, dans son apparente neutralité, de la scène dramatique qui vient de s'achever. **[exemple musical n°4, tome II, p. 9].**

Le revêtement musical de ce passage, aux sopranos, est à la fois lui aussi très indirect et très sobre, puisqu'il se borne à une descente conjointe en rondes séparées par des silences, à la soprano 1 (elle suggère un thème de passacaille) ; plus loin, il consiste en d'horribles cris de pleureuses *ffff*, tenus, puis déclinants, aux trois autres sopranos.

¹ p. 24 et 25.



Un contrepoint de textes plus serré encore a lieu peu après le début de l'acte¹. Il s'agit alors de la préparation de la scène où, devant le public surexcité du théâtre San Carlo, la Stilla va donner son ultime représentation. C'est là surtout qu'est suggérée, à travers un moment donné de ce récit particulier, l'émotion que provoque toujours l'instant crucial de l'entrée dans l'opéra, quand le rideau se lève, et que la musique commence...

Cette évocation se fait ici à travers les textes d'Hoffmann (*Don Juan*) et du *Faust*, et finalement très peu sur celui de Jules Verne [**tableau n°3, tome II, p. 10**]. Mais la mise en oeuvre musicale de ces extraits est des plus originale [**exemple musical n°5, tome II, p. 12**]. Ils sont découpés en plusieurs tronçons, assez brefs, et dispersés à travers les quatre voix de femme et les deux parties d'acteur. Leur agencement est fait de façon à alterner les sources citationnelles, et donc à briser la continuité des phrases –tout ceci sur un glissement montant continu des voix.

Cette distribution éclatée des textes à travers les six voix de la polyphonie n'est cependant pas fortuite. Elle répond à une construction musicale (bien que tout soit donné en parlé), qui est celle de l'imitation canonique très rapprochée, autrement dit la strette, mais très libre. Il suggère en fait un phénomène d'écho en bribes, opérant sur trois ou quatre textes différents à la fois. Ceux-ci, quelle que soit leur nature, font l'objet d'une superposition imitative triple ou quadruple. On notera que seul le membre de phrase tiré de Jules Verne : « dès la première fois qu'il vit la Stilla » ne participe pas à l'élaboration canonique mise en oeuvre ici.

¹ Il s'agit en l'occurrence du prix des denrées nécessaires à une cérémonie d'enterrement (source : Léonard de Vinci *Carnets*, "Notes personnelles", tome 2, p.504)

Ces quelques exemples montrent qu'une disposition, aussi éclatée soit-elle, du texte à travers la polyphonie peut être par elle-même est facteur d'expression. Peu importe en ce cas qu'il se rende ou non intelligible ; l'essentiel est que le dispositif polyphonique choisi soit en accord avec la situation. C'est donc, comme dans tout opéra, l'écriture musicale du texte, là même où il est traité avec un total irrespect, qui permet d'en restituer la force dramatique.

3 - quelques thématiques

Il existe, dans *Pandémonium*, certains amalgames de citations qui, malgré la réelle imbrication des sources littéraires qu'ils supposent, ne produisent aucun heurt stylistique. Ils passent ainsi presque inaperçus dans le cours du récit, sinon qu'ils donnent lieu à l'invention de personnages hybrides ou de situations un peu étranges. Mais, comme on le verra, ce sont eux justement qui mettent en oeuvre les thématiques fondamentales de l'oeuvre et révèlent ainsi les principes esthétiques développés dès cette époque par le compositeur.



Le premier exemple de ces nouveaux types d'amalgame apparaît dans deux phrases situées respectivement dans le cours du premier acte², et peu après le début du

¹ p. 8.

² plus précisément entre les pages 18 à 20, c'est-à-dire dans la scène précédemment étudiée de la mort de la Stilla (cf *supra*, même section)

second acte¹. Il y est question d'un personnage hybride et menaçant : le "Commandeur Spalangani" (sic).²

En fait, le "Commandeur Spalangani" ne correspond vraiment à aucun des personnages des textes citationnels. Pourtant, le nom même de Spalangani n'est pas une invention : il apparaît dans un autre conte d'Hoffmann, *Coppelius*, dont le texte ne sera utilisé qu'au troisième acte de *Pandémonium*. Mais, dans Hoffmann, Spalangani n'est pas un Commandeur, il est un célèbre professeur de physique, qui a d'ailleurs mal tourné, car il est manipulé par son abominable associé Coppola, alias Coppelius.

De plus, dans ce même passage du premier acte, de même qu'au début du second acte, la description et les paroles attribuées au personnage inventé par Hoffmann s'appliquent en fait au baron von Gortz, qui est, lui, l'un des protagonistes du *Château des Carpathes*. Il est vrai que ce respectable baron s'est lui aussi associé à une fripouille, Orfanik, et que c'est ce dernier qui a fabriqué les engins électriques destinés à effrayer la population de la région.

Quant au titre de "Commandeur" qui lui est affublé, il constitue très probablement une résurgence soudaine du thème de Don Juan. Cela peut s'expliquer, dans le contexte du premier acte, par le fait que le baron von Gortz, alias Spalangani, alias le Commandeur, est totalement immobile –tel la statue du convive de pierre– dans sa loge de l'Opéra de San Carlo. Il regarde, et surtout écoute sans bouger sa chanteuse adulée, la Stilla. S'agissant du second acte, la présence en filigrane du thème de *Don Juan* est due sans doute à l'attitude accusatrice qu'adopte von Gortz, assez semblable à celle du Commandeur face à Don Juan –le baron exprime ici ses menaces par un billet ainsi libellé : « c'est vous qui l'avez tué ; malheur à vous. »

Il existe donc un lien entre les deux origines hétéroclites du personnage synthétisé par le livret de *Pandémonium* : le "Commandeur Spalangani". En rassemblant à travers ce personnage hybride les souvenirs des deux récits dont ils sont les héros, Aperghis met en branle l'imagination de son lecteur, qui va instinctivement rassembler des bribes de ces deux histoires pour en inventer une nouvelle.

¹ pages 39 à 41. En effet, le nom amalgamé "Commandeur Spalangani" apparaît ici pour la seconde fois.

² Au premier acte, il s'agit de la phrase de l'acteur 4 : "à ce moment, son père, le Commandeur Spalangani, entra en scène, la tête étrange, aux longs cheveux grisonnants, aux yeux de flamme" ; au second acte, la



Un second exemple de catapultage soudain entre deux citations différentes se trouve dans la scène initiale de l'opéra¹, lorsque le public se met en place pour attendre l'arrivée de la *diva*. Il s'agit de cette phrase apparemment anodine, mais qui surtout reste vraisemblable dans le contexte du récit en cours : « J'entrai dans une loge de l'opéra San Carlo ». Le début de la phrase : « J'entrai dans une loge » est tiré d'Hoffmann; la seconde partie : « de l'opéra de San Carlo » de Jules Verne. La scène, dans *Le château des Carpathes*, se passe bien à Naples, mais pas la représentation où se produit la chanteuse du *Don Juan* d'Hoffmann. Ce détail serait sans importance s'il ne permettait de révéler la profonde similitude qui existe entre ces deux textes, non pas certes du point de vue littéraire, mais eu égard à leur thématique.

Le lieu d'où est observée la chanteuse est, dans les deux textes, un espace très privé, voire secret, un lieu un peu étrange, voire inhospitalier : une loge grillagée pour le baron von Gortz, une chambre d'hôtel qui communique avec le théâtre pour le narrateur du conte d'Hoffmann. Cet espace clos est pour ainsi dire la métonymie du théâtre tout entier, et, au-delà, de tout ce que représente l'opéra. Car, en tant que lieu scénique comme en tant que genre musical, l'opéra reste très impressionnant. Il inspire la crainte, et il est même dangereux, comme le confirme l'évènement incroyable qu'est la mort subite de la chanteuse, dans Jules Verne comme dans Hoffmann.

Mais ces deux morts sont surtout emblématiques d'un autre danger : celui qui menace l'imprudent compositeur osant se risquer à utiliser une forme, l'opéra, où les

phrase, partagée entre plusieurs chanteurs, est celle-ci : "cet homme, c'était le commandeur Spalangani. Il se tourna vers Franz et : "c'est vous qui l'avez tué ; malheur à vous".

mêmes scènes ont été cent fois réécrites et les mêmes effets repris à satiété –il s'engage alors sur un terrain miné, et affronte tous les risques.

Aperghis, qui écrivait là son premier opéra, nous confiait ainsi, de façon détournée, sa première angoisse de créateur. Montant à l'assaut, comme l'avaient fait tant de prédécesseurs illustres, d'un genre musical vénérable, et entrouvrant timidement les portes de ses maisons, il se heurtait à d'aussi inaccessibles montagnes que celles du Harz, et rencontrait les flammes de l'enfer. La puissante évocation goethéenne des forces grimaçantes du mal lui apparut alors comme la plus propre à rendre cette impression de quête ascensionnelle et périlleuse. Et c'est pourquoi non seulement il l'adjoignit au récit de la montée au plateau d'Orgall, tirée de Jules Verne (deuxième acte), mais il en intégra des extraits à chaque étape de l'action ; surtout, il décida d'en faire la matière unique du Prélude de l'opéra. Telle est la raison de la présence constante, dans toute l'oeuvre, de la "Nuit de Walpurgis" du *Faust*. Une phrase de l'acteur, puissamment déclamée au point culminant du Prélude², résume sous forme d'un "commentaire" additionnel l'hésitation à entrer dans l'opéra : « mais faut-il à cette place avancer ou demeurer ?³ »



L'examen d'un dernier passage de *Pandémonium*, un extrait de son troisième acte⁴, complétera la liste des citations accumulées dans cet étonnant livret d'opéra

¹ page 4 et 5 - cf. **Tableau 1**.

²page I

³ *Faust* "La Nuit de Walpurgis", vers 3906-07.

⁴ pages 72 à 89.

[tableau n°4, tome II, p. 13]. Surtout, il jettera un éclairage plus précis sur le sens de la pratique citationnelle du compositeur.

Ce passage du troisième acte relate des événements qui ne semblent même pas se référer à la trame du récit. Les événements connexes qu'il contient sont tirés tous deux d'un conte d'Hoffmann qui n'avait pas encore été cité dans l'opéra : *Coppélius*¹. Il s'agit d'une part de l'apparition inopinée d'un colporteur proposant de vendre des lorgnettes, d'autre part du vertige qui saisit le héros du conte lorsqu'il s'avise de regarder Olympia par la fenêtre de sa chambre. Or en fait, ces deux événements se réfèrent indirectement à l'histoire de la Stilla, l'un à son début, l'autre à son dénouement. Mais il faut pour le saisir interpréter quelque peu le texte nouvellement greffé.

Cette artiste, au moment de son apogée, c'est-à-dire au début de l'opéra, se produit fréquemment sur toutes les scènes italiennes. Elle est donc avant tout un personnage regardé, une femme contemplée. Admirée par tous au début de l'histoire, elle est aussi épiée chaque soir par l'étrange baron von Gortz. D'un autre côté, à la fin de l'opéra, elle est découverte comme ressuscitée à travers la lorgnette, par Franz ébahi. Voilà pourquoi tant de scènes du troisième acte insistent sur des histoires de lunettes, de lorgnettes et de loupes. C'est pourquoi également les nouvelles citations des *Carnets* de Vinci, encore surajoutées à ces textes, portent sur la perspective et sur les couleurs dans la peinture². Ces événements et ces citations se relient tous au regard porté sur la femme

¹ cette référence est nouvelle seulement dans *Pandémonium*, puisque *Coppélius* a déjà été cité dans *Hiéronimo*; d'autre part, un personnage de ce conte, Spalangani, est déjà apparu, sous une forme hybride, à l'acte I, comme on vient de le voir.

² Les nouvelles références pour les *Carnets* sont : "Préceptes du peintre", et non plus "Ombre et lumière" ; "Perspective".

idéale, la chanteuse, la *diva*. D'une lorgnette à l'autre, donc¹, et au-delà des différences littéraires, c'est bien le même thème tristanien du regard d'amour qui, dans *Pandémonium*, se déploie une nouvelle fois, dans un ironique second degré.

Ainsi, tandis que l'opéra approche de son dénouement, le système d'associations textuelles mis en branle dès le premier acte est toujours à l'oeuvre. Comme dans les deux actes précédents, l'accumulation des textes renforce la compréhension de l'action, loin de l'entraver. Mais dans ce passage du troisième acte, le jeu des correspondances a fini par faire disparaître le texte de référence. C'est pourquoi le retour au *Château des Carpathes*, juste avant la fin, n'apparaît plus que comme une résurgence à peine nécessaire de l'histoire initiale. Car il y a bien longtemps que toutes les autres, simples greffes, à l'origine, se sont habituées à fonctionner toutes seules, comme un langage codé. Les digressions sont devenues plus importantes que le récit de départ ; elles l'ont, pour ainsi dire, phagocyté. Désormais, comme le dit Georges Aperghis, « le lierre a mangé l'arbre ».



Au delà des thématiques propres qu'ils élaborent, les exemples d'amalgame contenus dans le livret de *Pandémonium* sont révélateurs d'une attitude particulière du compositeur vis-à-vis du passé et de la culture, qui l'amène à façonner son incroyable réseau de références entrecroisées. Sa méthode prend en compte ce constat, que notre mémoire culturelle est extrêmement chargée, et notre univers mental saturé de références.

¹ Dans *Le château des Carpathes*, la lunette de vue, quand elle apparaît pour la première fois, est d'abord vendue par un colporteur au berger Frick (qui aperçoit alors une fumée anormale à la cheminée du vieux

Elle nous invite à penser que les figures littéraires sortent rarement de l'imagination isolée d'un créateur, mais que leur apparition correspond bien plutôt à une simple résurgence de la mémoire collective. La référence culturelle révèle donc ici l'épaisseur historique ou mythique des personnages.

Car tout a été dit, déjà. «Composer», et, d'une manière générale, créer, ne consiste peut-être qu'à redistribuer quelques éléments consignés dans cette mémoire collective, et insérés dans un réseau de références très précisément structuré. C'est du moins ce que semble vouloir indiquer le labyrinthe de citations dont est formé le récit de *Pandémonium*. Aperghis, en écrivant cet opéra, avait sans doute parfaitement conscience de la vanité d'une entreprise qui prétendrait tout réinventer. C'est pourquoi il a préféré en appeler à notre mémoire culturelle, pour nous inviter à appréhender ce qui est montré sur la scène de façon perpétuellement référencée. Dans ce livret qui n'est fait que d'associations de pensée, de renvois de bas de page, de rappels, de guillemets et de parenthèses, il s'est contenté de jouer, simplement –mais avec quel brio ! – avec les éléments de cette vénérable tradition, déplaçant ici quelques pions, en réassociant ailleurs quelques autres ...

II - Digressions : *Jacques le Fataliste* (1974)

La concaténation des textes citationnels accumulés dans *Pandémonium* nous a amené à découvrir une dimension presque constamment polyphonique de l'écriture vocale du compositeur. Elle n'entre cependant pas en conflit avec la nécessaire linéarité du récit au théâtre. On verra en revanche que le deuxième opéra du compositeur, *Jacques le*

Fataliste (1974), qui présente des innovations peut-être moins poussées du point de vue strictement musical, agence le récit selon des voies beaucoup plus tortueuses. L'imagination du spectateur se trouve fréquemment sollicitée pour lever les ambiguïtés et combler les vides.

1 - texte / commentaire

Signalons tout d'abord la présence dans cet opéra de textes scientifiques ou historiques qui, comme dans *Pandémonium* ou dans *Hiéronimo*, interrompent de temps à autre le récit principal. Ces textes didactiques, apparemment très éloignés, par leur contenu et par leur style, du sujet lui-même de l'oeuvre, demeurent cependant indirectement reliés à lui. Ils en fournissent un commentaire explicatif; mais celui-ci n'apparaît que masqué, et il faut parfois opérer le détour par une élaboration intellectuelle complexe pour parvenir à saisir leur lien avec le récit. Comme ils sont, en première lecture, sans rapport avec le drame, ils apparaissent comme de pures digressions, et sont agencés sciemment pour suggérer de fausses pistes. C'est là une nouvelle dimension du récit d'opéra, à laquelle Georges Aperghis, admirateur de Raymond Roussel, n'a pas manqué de s'adonner, avec une visible délectation.



Parmi les textes savants qui font intrusion dans le livret de *Jacques le Fataliste*, on trouve un ensemble de notations de caractère historique, placées peu après le début de

la première partie : "Récit de Jacques"¹. Cette section de l'opéra présente et développe le contexte dans lequel vont se dérouler les aventures du héros. On y lit une suite de remarques impersonnelles et en bribes, telles que : «Charles VI venait de mourir / chacun voulait la guerre/ en France, les maréchaux et les maîtresses du roi...». Celles-ci constituent un rajout, de la main du compositeur, au livret, qui consiste lui-même en une adaptation très fidèle du texte de Diderot par Henry Mary.

Dans la suite de la scène², le commentaire parlé est en outre suivi immédiatement d'un commentaire musical. Ce dernier consiste en l'espèce en un pastiche de la "Bataille de Marignan" de Janequin, aux onomatopées suggestives (« fere le le lan fan » - « fa ri ra ri ») et aux rythmes guerriers.

2 - narration / digression

Mais le plus étonnant est que ces textes, qui pourtant n'apparaissent que comme un commentaire lointain, fonctionnent parfaitement du point de vue dramaturgique. Si leur introduction dans ce contexte s'avère au bout du compte moins surprenante qu'à l'ordinaire, et leur décalage par rapport au récit moins choquant qu'ailleurs, c'est en raison de la nature très particulière de l'oeuvre de Diderot. Le récit principal, dans *Jacques le Fataliste*, consistant lui-même dans une perpétuelle série de digressions en cascade, le librettiste¹, puis le compositeur n'ont pas manqué de suivre fidèlement ce modèle stimulant. Il leur procurait un terrain particulièrement adéquat à leur propos, qui était de contester la linéarité du récit au théâtre.

¹ pp. 9-10, chiffre 6.

² pp. 10-11.

Par exemple, dans le passage qui nous occupe **[tableau n°5, tome II, p. 14]**, l'irruption du texte historique cité n'est pas aussi incongrue qu'il y paraît au premier abord. Comme le montre la partie "narration" de ce tableau **[tableau n°5, tome II, p. 14, partie gauche]**, ce texte intervient au moment de l'annonce de la bataille dans laquelle Jacques reçoit sa blessure au genou. Ce genou lui fait alors penser à celui de son amoureuse. Mais en même temps, cette bataille évoque dans son esprit l'image de son capitaine, qui apparaît donc alors ; il est en perpétuel pugilat avec son double, et on va derechef nous en conter la destinée, et la mort. Quant à la blessure, elle nous conduit à l'auberge où Jacques est soigné, donc à l'histoire de l'hôte de cet auberge, et surtout de sa femme, celle qui a mal à l'oreille quand elle va être enceinte, etc..., etc..., etc... Bref : la chaîne de causalité fonctionne ici dans tous les sens. Comme le suggère lui-même Diderot qui, de surcroît, ne cesse d'intervenir dans son propre récit, ainsi que son spectateur, il faut de temps en temps « laisser remonter le rouleau à l'envers, pour voir ». Dans *Jacques le Fataliste*, le commentaire fonctionne donc, comme toujours, de biais ; mais son décalage par rapport au récit est ici moins choquant qu'ailleurs. Il possède même sa logique propre, dans le récit à tiroirs que constitue le livret.

Quant aux "digressions" **[tableau n°5, tome II, p. 14, partie droite]**, outre celles que formulent Diderot et son spectateur, elles sont de plusieurs ordres. Certaines consistent en de pures images théâtrales ou poétiques (passage récurrent des deux capitaines sur la scène, tirade sur la beauté du cheval, évocation de la vie militaire). D'autres formulent des réflexions philosophiques sur la religion, la politique, la fatalité, la

¹ Henry Mary.

vérité et le mensonge, comme on aimait, au XVIIIe siècle, à en distiller au travers des contes.

Cette manière pour le moins étrange d'agencer le récit, par enchaînement perpétuel d'histoires se générant les unes les autres, provoque par moments un sentiment de frustration, puisque ce jeu d'interruptions réitérées fait que le sujet initial –l'histoire des amours de Jacques– n'est presque jamais traité. Et lorsqu' enfin on y parvient, à la fin de la troisième et dernière partie, à cette histoire de genou (et de jaretelles), elle reçoit alors trois dénouements différents, tranquillement développés l'un après l'autre. Il devient alors évident que cette histoire-là a cessé d'intéresser, alors même qu'elle avait à peine commencé. D'ailleurs, il n'y a même plus vraiment de récit principal, dans *Jacques le Fataliste* –qui en cela va plus loin que *Pandémonium*. Ce qui relance sans cesse l'intérêt est justement la pléiade d'évènements connexes qui ont pris la place de l'histoire annoncée. L'accessoire, là encore, a remplacé l'essentiel, et les parenthèses, désormais, fonctionnent toutes seules.

La technique de récit utilisée dans *Jacques le Fataliste* est proche de celle du roman picaresque. Aperghis exprime d'ailleurs son admiration pour ce genre littéraire : « J'aime bien la façon qu'avait le roman picaresque de raconter, déclare-t-il : une personne avançait et ouvrait un récit ; et puis voilà qu'une autre partait sur une autre chose, et ainsi de suite. On perd l'histoire principale, on est toujours dans des histoires annexes.¹ »

¹ Conversation enregistrée de Georges Aperghis avec Daniel Durney, publiée en extraits dans le *Journal de l'ATEM*, op. cit., p.5

3 - récit / théâtre

L'emboîtement continu des récits qui s'observe dans *Jacques le Fataliste* se double d'une présentation "en abyme" des dialogues, notamment dans l'acte II : "récit de l'hôtesse". Les personnages alors présents sur la scène : Jacques et son valet, ainsi que l'hôtesse et les convives d'une auberge où chacun s'est réfugié pendant l'orage deviennent eux-mêmes acteurs ou spectateurs d'une pièce qu'ils se mettent à jouer.

Ce théâtre dans le théâtre débute¹ par leurs interjections désordonnées; ils s'interpellent et réclament des plats. Mais bientôt², sur un roulement de tambour, tous se travestissent, à l'initiative de l'hôtesse, qui, comme l'indique la partition, "met tout le monde en scène". On décide de raconter une histoire intitulée : "La mystification d'amour ou la vengeance inutile". L'héroïne en est une certaine Madame de la Pommeraye, dont on conte les amours avec un marquis infidèle, et surtout la vengeance retorse. Commence donc un jeu de masques où l'hôtesse se transforme en chanteuse d'opéra³, avec maquillage et port de voix ; elle jouera elle-même le rôle de Madame de la Pommeraye. La suite de l'histoire est commentée par tous, avec interjections, rires, exclamations, bribes de chant ; mais surtout, elle est désormais pilotée par un mime, sorte d'instigateur muet et inquiétant de cette aventure peu reluisante. Le mime agit comme un chef d'orchestre : il se prépare⁴, lève les bras, s'anime lors de la supercherie de la Pommeraye, se déchaîne⁵ lorsque le mariage saugrenu qu'elle a suscité est consommé, et jubile¹ lors du désespoir du marquis. Mais quand cette petite scène s'achève, la chanteuse explique qu'elle ne peut plus s'arrêter

¹ p. 71.

² p. 75.

³ p. 78.

⁴ p. 84.

⁵ p. 86.

; elle entonne un grand air d'opéra : « Je meurs, maudite et désespérée ». Elle finira, en effet, entraînée par la mort, tandis qu'on passe à autre chose : l'histoire des amours de Jacques, enième épisode...

L'agencement du livret de *Jacques le Fataliste* montre tout le parti qu'ont su tirer Georges Aperghis et son librettiste de la forme très originale du conte de Diderot. D'une série d'histoires présentées dans le style du roman picaresque –que par ailleurs l'opéra respecte– il a fait un vrai récit théâtral. Celui-ci ne consiste pas seulement dans une exploitation scénique et dans la mise en musique des événements narrés dans le conte ; c'est bien plutôt ce qu'il y a d'inattendu, d'accidentel, d'apparemment annexe dans le conte que le compositeur a retenu, réussissant finalement à forger un récit en épaisseur, comme un théâtre à double fond.

III - Double sens : *De la nature de l'eau* (1974)

La même année que *Jacques le Fataliste*, Aperghis écrit une composition d'un tout autre genre. Il s'agit d'une pièce de théâtre pour six chanteurs, deux acteurs, piano et percussion, intitulée : *De la nature de l'eau*. Cette composition sera suivie, quelques années plus tard, d'une autre, de caractère similaire : *De la nature de la gravité* (1979). Leur texte à toutes deux est tiré des *Carnets* de Léonard de Vinci.

¹ pp. 88-89

On trouve bien encore, dans ces pièces, quelques catapultages de sources citationnelles et quelques rajouts épiphytes. Par exemple, peu après le début de *De la nature de l'eau*,¹ on entend les sopranos, puis les acteurs énumérer plusieurs phénomènes reliés au thème de l'eau². Or cette énumération est tirée en fait de la "Tempête" d'*Otello* de Verdi. De plus, à plusieurs reprises, au cours de l'oeuvre³, les chanteurs font entendre de brèves séquences interruptives, sur de simples bribes de conversations mondaines⁴. Mais, bien que ces citations s'intercalent de façon surprenante à divers moments de la pièce, son support textuel principal reste les *Carnets* de Léonard de Vinci.

L'aspect le plus novateur de *De la nature de l'eau* touche à la conception même du récit, et à l'agencement qui en résulte. Cette fois-ci, le texte didactique proposé ne se présente plus comme un rajout extérieur à la trame de l'action ; il constitue lui-même le support littéraire quasi-exclusif de la composition. Pourtant, il s'agit bien ici de théâtre musical. Comment Aperghis a-t-il pu donner un tour dramatique aux dissertations de Léonard sur "l'utilité de la science de l'eau"⁵, et les rendre compatibles avec une interprétation scénique ?

¹ p. 2.

²«Lampi!Tuoni!Gorghi!Tempestosi et fulmini!Tremam l'onde, tremam l' aure!»

³ p. 1, juste avant l'énumération tirée d'*Otello* , et p. 10

⁴«Ah ! cet entretien vous lasse ?... oui, je comprends... est-il possible ?... je le vois qui va...»

⁵ *Carnets*, tome 2, p. 14 - cf. également "Commencement du livre de l'eau", *Carnets* p.80 et suiv. ; "Trente-neuf exemples" , tome 2, pp. 115-116, et "Douze exemples" ,tome 2, pp. 125,128 et 129

1 - vrai et faux dialogue

Tout d'abord, le compositeur a imaginé pour cette pièce une scénographie en rond. Il a placé les interprètes et le chef autour d'une table, de façon à ce qu'ils se regardent. Cette disposition permet en outre, sur le plan sonore, des effets d'antiphonie ; deux groupes de voix, ainsi que l'acteur et l'actrice sont disposés symétriquement. L'écriture de la partition vient renforcer cette impression, car l'énonciation elle-même du texte scientifique est toujours présentée sous forme dialoguée (entre les acteurs, ou les chanteurs, ou les deux), ce qui favorise les échanges, commentaires, réflexions des uns et des autres. On retrouve là l'esprit de la conversation, présent déjà dans les bribes interruptives précédemment signalées.

Mais les choses vont ici plus loin, et on se dit assez vite que les citations si sérieuses de Vinci ne sont peut-être que de simples prétextes à nouer le dialogue **[tableau n°6, tome II, p. 17]**. L'abondance des annotations d'expression ou de jeu accompagnant les lignes vocales confirme cette hypothèse. Certains des protagonistes se font apparemment un devoir de s'assurer de la clarté de leur exposé, par exemple lorsque l'acteur et l'actrice¹ dictent au percussionniste, en épelant les mots : « le *gorgo* (tourbillon) est de la nature du *pelago*, *p-e-l-a-g-o*, sauf que les eaux entrent dans le *pelago* sans percussion, percussion : deux s ».

Puis on se rend compte que ces inflexions à destination pédagogique résultent d'un jeu très élaboré sur le double sens du texte. Car on peut encore admettre à la rigueur que certaines attitudes ou expressions d'une trop grande naïveté puissent relever du simple commentaire illustratif –par exemple lorsque l'acteur² tombe de sa chaise en disant : « nombreuses étaient les capitales de provinces qui furent dégradées ou détruites », ou encore

¹ p. 7.

² p. 3.

lorsque le baryton, en parlant du flot continu du *fiume* (fleuve), se sert de l'eau et la boit. Mais en fait, il apparaît bien vite qu'une autre histoire, complètement différente, se déroule en sous-main. Derrière le paravent de ce texte si sérieux sur la nature de l'eau, c'est en fait tout simplement d'une idylle amoureuse qu'il est question ici. Elle comporte tous les ingrédients ordinaires de la passion : échange de regards (p.1-2), transports de joie (p.3), caresses (p.8-10), jalousie (p.14), sortie triomphante de dessous la table (p.17), désespoir (p.48) et suicide final (p.20).

2 - pervertir

Mais l'intérêt de ce jeu est que les situations amoureuses, que l'on ne devine qu'à travers les regards et les gestes des acteurs, ne passent jamais dans le langage, sinon à travers une lecture au second degré du texte de Vinci, auquel pas un mot n'a été changé. Par exemple, si l'actrice, désespérée, fait la morte "en glissant lentement ses mains sur la table jusqu'à ce qu'elle tombe à la fin du texte", c'est qu'elle expose alors très sérieusement comment « une goutte, avant de se séparer du reste, s'étend le plus qu'elle peut » et « comment sa cohésion oppose encore de la résistance jusqu'à ce qu'elle soit vaincue par le poids excessif de l'eau sans cesse accrue au-dessus d'elle ».

Cette façon d'"imager" un texte parfaitement neutre, loin d'en refouler le sens, le détourne ; et la fausse dramaturgie amoureuse qu'il suscite bien malgré lui relève d'un art consommé de la manipulation et de la lecture biaisée. Mais, dès lors que le jeu du double sens est mis en branle, impossible de l'arrêter. L'idylle, que l'acteur avait savourée en page 17 en versant de l'eau dans un verre et en le présentant solennellement à l'actrice sur la phrase des *Carnets* : "de la musique de l'eau tombant dans son vaisseau", tournera mal pour lui. En page 21, il est en train d'évoquer la foudre, en expliquant comment « la

stupéfiante rafale » qui « s'éleva jusqu'à ce que la chaleur mêlée à l'humidité du nuage... fuie en arrière..., prenne feu, et soudain émette un jet de vapeur humide »¹. Mal lui en prend. La malencontreuse comparaison qu'il fait, en plein désespoir amoureux, entre "le feu expulsé du nuage" et "la flamme de la bombarde" l'amènent tout simplement... à se tuer, en se tirant une balle dans la tête.



Un semblable procédé d'utilisation théâtrale et de détournement d'un texte en lui-même parfaitement neutre et innocent a lieu dans *De la Nature de la gravité* (1979). Oeuvre-soeur de *De la nature de l'eau*, elle est elle aussi tirée de Léonard de Vinci¹. Dans cette nouvelle pièce, les rapports qui se tissent entre les chanteurs et les acteurs sont encore plus serrés et animés : à la page 5, le baryton 1 force la soprano 2 ; page 7, les barytons 2 et 3 démontent les montants du lit pour se battre en duel, etc... Mais surtout, la figure centrale de la dramaturgie n'est autre que le malheureux chef d'orchestre, tombé en faiblesse, allongé sur un drap. Il faut sans cesse le réanimer pour que son bras consente à battre la mesure : c'est qu'il s'agit là d'illustrer les propos scientifiques de Vinci sur la pesanteur et le mouvement !

Tout repose donc, dans *De la Nature de la gravité* comme dans son modèle antérieur, sur le détournement du contenu et la perversion du sens. Bien entendu, cette activité reste purement ludique; elle a surtout pour fonction de faire apparaître une dramaturgie ironique fonctionnant toujours au second degré. Mais elle a tout de même

¹ Vinci, *Carnets* : "Douze exemples" p.119.

pour résultat de dévoiler, par le biais du langage, le double-fond ignoré de nos comportements, et les désirs cachés qu'ils tentent de masquer. En ce sens, elle relève à sa façon d'une exploration de l'inconscient. Rien d'étonnant, par conséquent, que deux ans après *De la Nature de l'eau*, Aperghis écrivant son troisième opéra : *Histoires de loup* (1976), se soit penché vers un sujet directement inspiré de la démarche psychanalytique.

III - Double fond : *Histoires de loup* (1976)

Comme cela se faisait alors couramment pour les créations nées dans le cadre du Festival d'Avignon, ce nouvel opéra de Georges Aperghis a été conçu en collaboration avec trois autres artistes : il s'agit du metteur en scène Pierre Barrat, de la dramaturge Marie-Noël Rio et du décorateur Yannis Kokkos. Ils eurent l'idée, a priori surprenante, de prendre comme texte de référence une des *Cinq psychanalyses*. Il s'agit en l'occurrence de la relation faite par Freud de la cure opérée sur un de ses patients russe, et publiée sous le titre : "Histoire d'une névrose obsessionnelle : l'homme aux loups". Comme à l'accoutumée, Aperghis a traité là un texte apparemment peu fait pour devenir un livret d'opéra. Cela dit, les quatre artistes se sont appliqués, préalablement au travail d'écriture lui-même, à retenir ce qu'il pouvait y avoir de virtuellement théâtral dans certains des événements de l'histoire personnelle du patient de Freud, Serge, devenu pour l'occasion le héros de cette dramaturgie reconstituée.

¹ Les références dans les *Carnets* sont cette fois : "Acoustique" (des mouvements réfléchis), chapitre X ; "Mouvement et pesanteur" chapitre XIX ; et "Anatomie" chapitre III.

1 - raconter l'inconscient

Mais ce qui a permis, surtout, à Aperghis d'ordonner les évènements relatés dans *Histoires de loup* en un récit dramatique tient à la nature même de la démarche psychanalytique. Celle-ci est par essence récurrente, puisqu'il s'agit de remonter le cours des souvenirs de l'analysé, même lorsqu'ils se présentent de façon désordonnée ou sporadique. Il y a là pour notre compositeur matière à forger une histoire qui fonctionne en dérégulant le cours normal du temps et la logique des évènements. Cette remise en cause ne pouvait évidemment que plaire au plus haut point à cet ennemi de la narration banalement ordonnée.

Ici, donc, le récit marche à reculons, puisque ce n'est que dans l'épilogue en simple parlé de l'opéra que le psychanalyste¹ relate l'événement qui avait provoqué la névrose du héros, Serge, et que Freud nomme la "scène primitive"—il s'agit en fait de l'observation, par l'enfant, très jeune, d'un coït entre ses parents. La fonction dramatique de toutes les scènes qui précèdent consiste par conséquent à réunir les pièces d'un dossier, celui de la petite enfance de Serge, pour aboutir, comme dans une enquête, à la conclusion de l'énigme, donc à la guérison. D'ailleurs, dans une des scènes², cette recherche des indices se rapportant à l'origine du mal prend l'allure d'une enquête policière, les psychanalystes se mettant à questionner Serge comme un délinquant qu'on veut faire avouer. Mais les éléments de la preuve, c'est-à-dire les souvenirs personnels du héros, ne se présentent qu'en désordre, ce qui donne au découpage du livret l'allure d'un puzzle dont il faut rassembler scène après scène les pièces.

¹ pp. 162 à 164.

² Section XI, pp. 62 à 75.

Une autre caractéristique du travail du psychanalyste qui se retrouve dans la conception du livret est la technique d'appréhension du mental par son fonctionnement symbolique. Il s'agit de référer telle image ou tel mot aux désirs inconscients de la personne, par des associations inattendues (par exemple celle que découvre en l'occurrence Freud entre les *feces* et Dieu). Là aussi, cette particularité ouvre des possibilités inédites et favorise l'imagination du compositeur sans qu'il ait à solliciter outre mesure le texte de référence.

2 - les trois textes de l'opéra

Vont ainsi s'égréner à travers l'action de l'opéra plusieurs séries d'événements, qu'on peut regrouper en trois catégories recouvrant chacune un type de narrativité différent.

Le premier groupe est constitué de quatorze épisodes relatant de façon relativement réaliste la vie familiale du patient. Ces éléments plus ou moins épars¹ du "roman familial" de Serge [tableau n°7, tome II, p. 21, partie centrale], sont autant de signes à interpréter pour l'évolution de sa névrose.

Parmi eux, on compte tout d'abord des souvenirs de situations précises, par exemple lorsque son père coupe un serpent en morceaux avec sa canne (complexe de castration), que sa soeur lui propose des jeux défendus, ou encore que sa bonne et sa gouvernante se disputent comme des chiffonnières. On trouve également des images du passé, comme celle de la mère qui a toujours mal au ventre, ou même seulement des mots

¹ Les numéros 1, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23.

ou des noms à portée purement symbolique, tels que : le papillon jaune, Grousha la servante.

La deuxième catégorie d'événements constitutifs du récit d' *Histoires de loup* est, bien entendu, le rêve récurrent des loups sur l'arbre. Les images ou mots symboliques de ce rêve constituent, dans le schéma que propose Marie-Noël Rio **[tableau n°7, tome II, p. 21, partie gauche]**, toute une partie spécifique de la dramaturgie, fonctionnant à un autre niveau que la recension des épisodes familiaux. Ils constituent six sections¹ et sont dramatiquement beaucoup plus statiques que ceux-ci. Il s'agit de simples évocations oniriques, mais elles présentent des possibilités d'élaboration musicale beaucoup plus poussée.

Enfin, toujours en alternance avec les événements de la petite enfance d'une part, et avec les images du rêve d'autre part, une troisième catégorie d'épisodes est ajoutée aux précédents¹ **[tableau n°7, tome II, p. 21, partie droite]**, un peu à la façon des greffes textuelles des opéras précédents. Il s'agit de plusieurs contes enfantins relatifs au loup : l'histoire du loup et des sept chevreaux, celle du loup qui perd sa queue (tirée du roman de Renart), celle du loup et du tailleur.

Cette adjonction revêt surtout un intérêt littéraire et musical, plus que dramatique. Sur le plan littéraire, elle offre un niveau de langage différent de celui du texte dramatique à proprement parler, plus proche du monde de l'enfance, dans lequel baigne toute l'histoire. Sur le plan musical, elle permet de varier le style du récitatif, dans la mesure où

¹ Les numéros 2, 5, 12, 15, 18, 20.

les contes sont donnés en style indirect. En effet, ce sont les adultes (mère ou grand-père) qui les racontent à Serge et à la soeur Anna (n° 4, n° 17). De plus, la manière de relater chacun des détails de ces contes suggère à chaque instant les réactions des uns et des autres. Par exemple, dans le numéro 8, les rires glissés en cascade d'Anna font trébucher la déclamation appliquée de Serge sur les mots qu'elle fait exprès de lui faire répéter –ce sont bien entendu ceux qui sont en relation avec son refoulement sexuel².

La partition d'*Histoires de loup* présente encore une autre adjonction au texte initial de Freud, ou plutôt à l'adaptation qu'en propose la dramaturge. Cet ajout s'est fait cette fois-ci à l'initiative du compositeur, en raison de l'enrichissement musical et scénique qu'il permettait. Il s'agit de la présence centrale et permanente, dans la partition comme dans la scénographie, de quatre barytons, représentant non pas un psychanalyste, mais plusieurs interprétations, voire plusieurs écoles de psychanalyse. On les entend d'ailleurs souvent commenter ce qui se passe, discuter entre eux, voire se chamailler. Leurs interventions dialoguées ou polyphoniques présentent donc, là aussi, une grande variété dans les modes de déclamation ; de plus, ceux-ci, loin de revêtir un caractère purement musical, relèvent aussi bien du murmure, du rire ou d'autres phénomènes plus proches de l'expression quotidienne ou du bruit.



¹ N° 4, 8, 17.

²un "trou" dans la glace, la "queue" du loup, l'"engin" avec lequel on pêche, etc...

Histoires de loup représente donc une nouvelle étape dans la production lyrique d'Aperghis et, d'une manière générale, dans l'évolution d'un genre qui commence à affirmer son identité, notamment autour du Festival d'Avignon : le théâtre musical. Cela dit, alors même que le "théâtre musical" se pose à cette époque en tant que genre concurrent ou contestataire de l'opéra traditionnel¹, dans une composition comme celle-ci, en revanche, il tend à se confondre avec lui. Une complémentarité plus étroite entre le texte dramatique et la déclamation vocale s'y affirme, tandis que la technique citationnelle cumulative de *Pandémonium* et les processus de dislocation des textes prennent de moins en moins d'importance. Maurice Fleuret, attentif dès le départ à l'évolution artistique du compositeur, avait remarqué, dès le moment de la création d'*Histoires de loup*, avec quel naturel, quelle apparente facilité s'opère cette symbiose entre texte et musique. Il notait² : « on voit bien qu'Aperghis fait ici... une grande oeuvre de musique, un opéra au plein sens du terme, où le son dit tout ce que ne saurait dire le verbe, et suscite spontanément, de plus, les images scéniques. »

V - Substitutions : *Je vous dis que je suis mort* (1978)

Avec *Je vous dis que je suis mort*, il semble qu'Aperghis revienne aux jeux littéraires pratiqués dans les premières années –même si le texte de cet opéra n'est pas de sa main. L'agencement de ce "livret" a été (fort habilement) tissé par un librettiste très

¹cf. à ce sujet Daniel Durney, «Le théâtre musical français», in *Le Théâtre lyrique français : 1945-1985*, textes rassemblés par Danièle Pistone, Paris, 1987, pp 75-112.

² *Le Nouvel Observateur*, juillet 1976.

complice : François Regnault. Celui-ci s'est donné comme matériau unique pour son travail de reconstruction littéraire les contes d'Edgar Poe.

1 - tout Poe

L'oeuvre de cet écrivain est abondamment utilisée, il est vrai, puisque les six sections de l'opéra reposent sur des citations extraites de vingt et un contes de l'auteur, plus un vingt-deuxième, *L'ange du bizarre*, qui apparaît indirectement sous la forme du personnage d'Odd. Les extraits de ces oeuvres se répartissent sans aucune redite tout au long de l'opéra **[tableau n°8, tome II, p. 22]**. Ils forment la trame apparemment logique d'un récit, en fait complètement recomposé, traitant de phénomènes liés au magnétisme – un thème cher à Edgar Poe.

L'histoire principale est le récit soi-disant véridique du cas de Mr Valdemar, un moribond placé en état de sommeil cataleptique pendant sept mois, et qui, prolongé artificiellement de cette façon, se met à dialoguer avec son magnétiseur.

L'incroyable situation scénique que le compositeur et son librettiste ont tirée de Poe est donc celle d'un mort qui se met à parler. Elle est concrétisée, notamment à la fin de la première scène, par la remontée du corps de Valdemar, couché sur un lit, depuis la fosse d'orchestre, dans un horrible bruit de machinerie. Mais l'image théâtrale ainsi forgée à partir de la figure centrale du moribond est complétée par une autre, totalement inventée, qui est le rassemblement tout à fait inopiné de nombreux personnages d'autres contes de Poe autour de Valdemar.

C'est à la mise en place toute littéraire de cette imaginaire réunion de famille que s'est employé François Regnault. Il s'est ingénié à mettre en présence des héros aussi

éloignés l'un de l'autre que Gordon Pym, Dupin, Ligeia, Rowena, William Wilson, qui apparaissent, rassemblés, dans toutes les scènes, en train d'observer, d'analyser, et surtout de commenter le phénomène du mort parlant. Tout se passe donc comme si ces personnages avaient été retirés artificiellement de leur conte d'origine et se retrouvaient tout à coup en train de vivre une histoire qui n'est pas la leur.

2 - déplacements

Voici quelques exemples de ces étranges substitutions. Dans la troisième partie de l'opéra, "Trois portraits", le détective Dupin se présente par une phrase qui est prononcée en fait chez Poe par le narrateur du conte intitulé *Bérénice* : « mon nom de baptême est Egeus. Mon nom de famille, je le tairai ». De même, dans la cinquième partie, "La brune et la blonde", les phrases tirées à nouveau de *Bérénice*, cette terrible histoire d'une obsession mortelle pour des dents, se trouvent tout à coup appliquées à l'histoire d'une autre femme, Ligeia : « De Ligeia, je croyais sérieusement que ses dents étaient des idées. Voilà la pensée qui m'a perdu »¹. Par conséquent, la citation d'origine n'est pas modifiée ; simplement, les personnages qui vivent la situation narrée dans le conte sont déplacés hors de leur contexte. De ce fait, la vraisemblance de cette histoire reconstituée reste inentamée.

Le mélange ludique de références pratiqué ici par François Regnault rappelle la façon dont Aperghis lui-même avait procédé dans *Pandémonium*. Comme dans ce premier opéra, ce sont souvent des situations similaires qui font l'objet des substitutions ludiques ; les coagulations de citations s'opèrent donc par similitude de sens.

Par exemple, dans la deuxième partie de l'opéra, intitulée : "L'interrogatoire du mort", les protagonistes sont en train d'examiner Valdemar avec curiosité. Or ils ne s'expriment jamais sur des phrases tirées du texte même de cet épisode. Ils empruntent systématiquement les textes d'autres contes, notamment *Révélation magnétique*. Il est vrai que le scénario de *Révélation magnétique* a pour héros un phtisique à l'agonie, nommé Vanvirk, qui appelle à son chevet son magnétiseur. Comme Valdemar, ausculté par Dupin et interrogé sur son état magnétique, il est questionné sur diverses questions tout à fait de circonstance, touchant par exemple au sens de la vie ou au destin de l'homme après la mort.

3 - une parabole de la création

L'échange de personnages pratiqué tout au long du livret de *Je vous dis que je suis mort* ne fait qu'accentuer la tension dramatique contenue dans le drame originel, en confirmant l'étrange situation de son personnage principal : Valdemar.

L'emboîtement continu des citations de Poe déplacées de leur contexte n'a donc aucun but négateur. Ce jeu de substitutions ne ressortit aucunement à une entreprise contestataire visant la culture, le passé, bien au contraire. Il s'agit d'une activité purement ludique qui consiste à mettre un peu de désordre dans nos références culturelles, tout comme *Jacques le Fataliste* s'amusait à faire tourner le rouleau à l'envers. Aperghis se propose simplement de donner à voir ce qui se passe quand on dérange un peu nos figures mythiques. Il explique qu'il aimerait façonner une histoire dans laquelle tout à coup se trouveraient rassemblés, de façon tout aussi artificielle, Hamlet et Juliette, ou encore Phèdre et Rodrigue –il imagine, par exemple, Hamlet au chevet de Juliette !

¹ pp. 97 -98.

Deux passages de *Je vous dis que je suis mort* posent, précisément, le problème de la création artistique, et de son rapport à la culture, dans ces termes –même si c'est sous la forme d'un détour incongru. Ces deux extraits, qui sont situés à la fin de la première scène¹ et à la fin de l'épilogue² constituent deux moments-clés de l'action. L'allusion, au départ, n'est pas évidente ; elle se cache derrière un jeu de mots, entre "mort" (de *Je vous dis que je suis mort*) et "more" (de l'interjection "no more" ou "never more", tirée du conte de Poe : *Genèse d'un poème*).

L'utilisation conjointe de "mort" et "more" se produit de façon symétrique au début et à la fin de l'opéra. Dans la première scène, c'est Valdemar qui déclame : « Je vous dis que je suis mort » **[exemple musical n°6, tome II, p. 23]**. Cette phrase, qui a fourni son titre à l'opéra, constitue sa première intervention d'être *post mortem*. Aussitôt après, Odd lui répond par : « no more ».

Dans l'épilogue, intitulé : "Les énigmes d'Odd", c'est d'abord autour du "never more" que se déploient les dialogues des différents protagonistes, tandis que l'extrême fin de l'oeuvre revient au "Je vous dis que je suis mort". Ce retour se produit précisément au moment final, particulièrement horrible, où Valdemar, malencontreusement réveillé, « se désagrège et pourrit absolument ». Odd, semblant répondre à celui-ci après plus de cent pages de musique, chante alors : « Je te dis que je ne suis pas morte. » **[exemple musical n°7, tome II, p. 24]**

Cette disposition symétrique des deux citations musicales au début et à la fin de l'action dramatique se révèle importante pour la signification de l'oeuvre. Le compositeur l'a même appuyée en ajoutant le jeu de scène suivant : lorsqu'Odd chante sa phrase, qui est

¹ pp. 23

² pp. 117, 121-2, 125 et 131

donc la dernière réplique de tout l'opéra, elle tend une nouvelle partition au chef d'orchestre. Ainsi, quand l'oeuvre s'achève, une autre commence. Toute fin est un nouveau commencement.

Ce paradigme du début et de la fin se rapporte ici au problème de la création artistique. Car il faut rappeler que, dans le conte de Poe : *Genèse d'un poème*, la phrase "never more" est répétée sans cesse par un corbeau qui s'est posé sur la fenêtre du narrateur, reclus dans le désespoir d'avoir perdu sa maîtresse. L'épilogue des "énigmes d'Odd", suivant en cela le texte de Poe, relate, notamment par la bouche de Dupin, comment s'agence un travail de création sur un sujet tel que celui-là. Mais la création est intimement liée, en même temps, à la mort, puisque Valdemar, le mort parlant, répond sans cesse à Dupin pendant son explication¹, avant de mourir pour de bon.

Le jeu de mots initial sur "more" et "mort" révèle donc ici tout son sens. Toute création est une mort ; toute invention est, comme le livret de *Je vous dis que je suis mort*, une opération de synthèse, au sens chimique du terme, puisqu'elle récupère et réassemble les éléments laissés par la tradition. Elle réutilise, en les remettant en selle artificiellement (comme la magnétisation le fait pour le corps malade de Valdemar), ces vestiges que sont les mythes, figures emblématiques, personnages de nos épopées, opéras, romans. Mais en même temps, comme le suggère le geste symbolique d'Odd à la fin de l'opéra, toute mort d'une création implique sa renaissance sous la forme d'une nouvelle oeuvre. La source n'est donc jamais tarie, l'impuissance ne menace pas. S' il n'y a jamais de fin dans la création artistique, c'est qu' elle n' est en fait que re-création.

La réflexion sur la création que proposent en filigrane l'épilogue de *Je vous dis que je suis mort*, mais aussi certains "commentaires" qui passent en cours de récit dans

¹ p. 120, p. 122.

*Pandémonium*¹, invitent à poser le problème du fonctionnement même du théâtre dans les oeuvres scéniques d'Aperghis. L'examen des différentes techniques d'agencement de ses livrets a révélé la très grande réticence du compositeur à l'égard des canevas traditionnels du récit, et montré la façon dont il s'est ingénié à en complexifier la trame. Mais cette activité perturbatrice ne concerne pas seulement la confection et l'écriture du livret, mais aussi sa présentation à la scène ; d'une manière générale, elle a trait à la conception d'une dramaturgie. Il importe donc de l'examiner dans toutes ses composantes : attribution des rôles, place des différents protagonistes, choix des modes d'expressions, conception scénique, agencement des parties vocales, effectifs, etc...

¹ Ainsi cette réflexion lancée par un acteur dans l'épilogue : «on a grand tort d'effrayer les spectateurs par un soudain roulement de tonnerre. Je me souviens bien, Monsieur le machiniste, de votre maudit coup de tonnerre qui roulait sourd et terrible, comme dans de profondes vallées. A quoi bon ? Ne savez-vous pas qu'une peau de veau tendue sur une corde et martelée avec les deux poings produit un très agréable tonnerre ?» (p. 64) ; et celle-ci : «l'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permettait pas de tout dire, s'arrêtait, faisait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parlait pour lui et ces silences aussi remplis affectaient infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même ce que la musique fait entendre».

B - DRAMATURGIE

La conception réaliste du spectacle théâtral postule une correspondance sans faille entre la figure littéraire conçue au niveau de l'imaginaire ou du mythe et sa concrétisation dans la représentation théâtrale. Or c'est précisément avec cette illusion identitaire qu'Aperghis veut rompre.

C'est pourquoi la dramaturgie de certaines de ses compositions s'inspire parfois de formes de spectacle très éloignées du théâtre en musique conventionnel. Ainsi, *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (1971) emprunte aux techniques du spectacle de marionnettes.

Le refus de réalisme psychologique donne lieu aussi à un certain nombre de particularités stylistiques et d'innovations formelles. Les premières permettent d'obtenir la distanciation recherchée par la parodie et le persiflage. Les secondes touchent à l'agencement des parties vocales. Les techniques utilisées à cet effet consistent soit à confier plusieurs rôles à un même interprète, soit, à l'inverse, à multiplier les parties de chanteurs ou d'acteurs pour un même protagoniste.

I - Commentaire : *Hiéronimo* (1971)

La première composition de théâtre musical de Georges Aperghis, *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, possède une structure qui fonctionne, comme son livret, sur plusieurs plans. La présence des marionnettes dans le dispositif scénique de cette pièce contribue à suspendre l'identification de l'acteur à son personnage, autrement dit l'illusion théâtrale.

1 - texte

Le livret de cette *Tragique histoire* fait appel aux mélanges de références littéraires dont l'opéra *Pandémonium* systématisera l'usage. Pièce chantée, parlée et jouée, pour deux voix de femme, luth et violoncelle, et avec marionnettes, *Hiéronimo* repose sur la trame d'une pièce élisabéthaine, la *Tragédie espagnole*, de Thomas Kyd. Mais ce texte s'enrichit de nombreux ajouts, selon un procédé que Guy Erisman¹ qualifie de "technique des lambeaux". Il définit par là cette façon très particulière que possède Aperghis de faire remonter à la surface nos souvenirs littéraires par un jeu de références associatives.

Dès la première scène, qui consiste surtout en un charmant dialogue amoureux entre Horatio et Bellimperla, deux personnages principaux de la pièce de Kyd, on entend les amants s'interpeller tout à coup² non par leurs prénoms, mais par ceux de "Meljah" et "Cahoud". Or le nom de ces deux personnages vient des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel –une référence bien lointaine par rapport au texte d'origine. Cette

¹ "Le parcours théâtral", in *Georges Aperghis, le corps musical*, op. cit., p. 152.

² p. 13

adjonction littéraire au récit principal ne modifie en rien la signification du passage ; elle n'est là que pour créer une amusante fausse piste.

Un peu plus loin¹, au cours de la scène II de *Hiéronimo*, et conformément à l'action de la *Tragédie espagnole*, on s'aperçoit que ces deux mêmes amants se donnent en secret un rendez-vous nocturne. Mais ce rendez-vous est censé avoir lieu... place Colonne. Voilà qui nous conduit tout droit à la tradition lyrique, puisque le rendez-vous place Colonne est une allusion évidente à *Tosca* –une référence tout aussi déplacée par rapport au théâtre élisabéthain.

Un exemple plus sophistiqué de ces dérapages par rapport au texte principal se rencontre à la scène III. Il s'agit de la conclusion du Tableau I², où, sur la scène, qui est celle d'un théâtre de marionnettes, les personnages se dédoublent. Le livret indique d'ailleurs clairement que "Don Juan est un double d'Horatio et lui ressemble comme un frère". Cette scène III de la *Tragique histoire* [tableau n°9, tome II, p. 26] entremêle, d'un bout à l'autre, la suite de l'action de la *Tragédie espagnole* et des extraits du *Don Giovanni* de Mozart, y compris sous forme d'allusions musicales (on y joue de la mandoline).

Mais ici, le mélange des deux récits a sa logique, du moins dans le système de fonctionnement par associations qu'affectionne le compositeur. Il s'agit en effet dans les deux cas de l'expression de la douleur extrême ressentie à la mort d'un proche : douleur d'un père devant le cadavre de son fils pendu par des meurtriers pour *Hiéronimo*, douleur de Donna Anna, dans *Don Juan*, devant la mort de son père assassiné par son amant.

¹ p. 22 et p. 24.

² pp. 32-42

Dans cette même scène, la mixture littéraire s'augmente encore d'un ingrédient supplémentaire. Il s'agit de deux passages des Contes d'Hoffmann, respectivement *Coppélius* et *Don Juan* (deux contes que *Pandémonium* citera à nouveau). Le thème du premier se relie très bien au *Hiéronimo* d'Aperghis, en tant qu'oeuvre pour marionnettes, puisqu'il développe le thème de l'automate. Rappelons en effet que ce conte d'Hoffmann a pour sujet l'amour éperdu d'un jeune homme pour la belle Olympia, qui n'est en fait qu'une créature artificielle, faite de mécanique et de verre, et construite par un alchimiste et un physicien qui s'entredéchirent¹.

La seconde citation d'Hoffmann, tirée du *Don Juan* –«c'était Donna Anna, sans nul doute. Il ne me vint pas à l'esprit de discuter sa double présence dans la salle et sur la scène» –apparaît au premier abord un peu plus décalée par rapport au strict déroulement dramatique de *Hiéronimo*. Mais elle permet de mettre en exergue une autre technique chère au compositeur, qui est le dédoublement des personnages². En effet, cet autre conte d'Hoffmann met en scène un phénomène d'ubiquité fantastique : une chanteuse d'opéra, titulaire du rôle de la Donna Anna de Mozart, interprète sa partie sur la scène, en même temps qu'elle discute avec le narrateur, dans sa loge, de la signification philosophique de son personnage. Ces deux adjonctions, faites par Aperghis lui-même au livret de la *Tragédie espagnole* sont donc pleines de sens.



¹ La phrase tirée de *Coppélius* est celle ci¹: «J'y ai travaillé vingt ans, j'y ai sacrifié mon corps et ma vie ! Les rouages, la parole, tous, tous sont de moi ; ces yeux, il me les avait ravis.» (p. 37, actrice II)

² elle se retrouvera plus tard dans *Liebestod* notamment (cf *infra*, B, III)

L'agencement dramatique, et tout d'abord le support textuel de *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, semble relever d'une conception en miroir. Mais il s'agit d'un miroir déformant ; chaque élément du récit est systématiquement, mais très indirectement redoublé par un ajout textuel. Lorsque le texte surajouté présente un fort décalage de ton ou de situation par rapport au contexte, son intrusion produit tout d'abord un effet de surprise ; mais bien vite, l'auditeur se rend compte qu'il existe un lien indirect entre le texte perturbateur et la trame principale du livret.

Par exemple, au moment particulièrement dramatique de la scène II où les deux jeunes amants de la soi-disant place Colonne s'aperçoivent qu'ils sont trahis¹, il s'intercale au milieu de leur dialogue la petite histoire d'un "petit homme de Nantes, né sans bras", et dont on montre l'habileté à se servir de ses pieds. De même, au début du Tableau II², alors que se prépare la représentation théâtrale imaginée par Hiéronimo pour confondre les assassins de son fils, on a la surprise de trouver un texte au ton particulièrement didactique sur l'histoire de la marionnette et sur son rôle sociologique et symbolique. Bien entendu, dans les deux cas, la citation adjacente se relie au contexte du spectacle, puisqu'il s'agit d'un théâtre de marionnettes.

Dans ces exemples, le compositeur inaugure un art très personnel du commentaire, à la fois surprenant et détourné, mais dont le caractère déroutant est compensé par le charme très spécial des associations lointaines. Aperghis, jusque dans ses plus récentes créations³, fera souvent usage de ce subterfuge excitant. Notons à ce sujet la

¹pp. 25-26, actrice II.

² pp. 43-45.

³ Une série de pièces destinées à être créées dans différents lieux, et tout d'abord au Festival d'Avignon, en 1996 s'intitule *Commentaires* (texte de Philippe Minyana).

remarque significative lancée par l'actrice au milieu du dialogue amoureux de la première scène¹ : « si je ne commente bien mes exemples, qu'un autre les commente pour moi ».

2 - scénographie

La conception originale de ce premier spectacle musical écrit par notre compositeur apparaît plus clairement encore dans la première version du "livret" de *Hiéronimo*² [tableau n°10, tome II, p. 29]. Là sont présentés de façon distincte, d'une part le texte du "dialogue" proprement dit, entre les personnages de l'action, d'autre part celui des "commentaires" additionnels, tandis que le jeu théâtral lui-même est indiqué séparément, sur une troisième colonne, intitulée "action". Ainsi, dans ce dispositif, le texte sur le petit homme de Nantes privé de bras est présenté dans la rubrique "commentaire", en regard de l'échange violent de répliques qui accompagne le meurtre d'Horatio, rangé, lui, dans la catégorie "dialogue". Quant à la rubrique "action", elle concerne surtout le jeu des marionnettes, qui se déroule à part sur la petite scène.

Cette disposition sur trois colonnes, intitulées respectivement : "action" - "dialogues" - "commentaire", fait que l'action narrée et les commentaires qui l'accompagnent se déroulent sur plusieurs plans à la fois. Reliée à la présence des marionnettes dans le dispositif scénique, elle contribue à suspendre l'identification de l'acteur à son personnage, autrement dit l'illusion théâtrale.

La partie "action" du texte, attribuée aux marionnettes, étant séparée de celle qui est dite et chantée par les deux actrices, on a à faire à une dramaturgie à plusieurs niveaux,

¹ page 13

² Cette première version existe sous forme dactylographiée (notes personnelles du compositeur)

qui rappelle les compositions scéniques de la période suisse de Stravinsky, comme *Renard* ou *Noces*. Dans ces pièces, ce sont des mimes qui jouent l'action, tandis que musiciens et chanteurs l'expriment musicalement, immobiles depuis la fosse d'orchestre. De même ici, la séparation dualiste entre le jeu théâtral et l'énonciation du texte dramatique crée un processus très fort de distanciation, l'aspect visuel de l'action se trouvant déplacé à la périphérie du jeu.

Cette partie "action" est concentrée sur la petite scène. Pendant l'ouverture musicale de la pièce, le rideau de cette partie du dispositif scénique se lève, faisant apparaître les marionnettes ; puis il se referme à la fin de la scène I, lorsque les poupées mécaniques auront perdu leur personnage et que, par conséquent, elles n'intéresseront plus personne¹.

Ces marionnettes, on l'a vu, changent de rôle, à mesure que les textes des "dialogues" s'enrichissent de leurs greffes, et que les "commentaires" se surajoutent les uns aux autres. Mais il arrive que ces êtres de cire s'autonomisent au point de s'inventer eux-mêmes des attitudes qui n'étaient pas prévues par leur rôle ; ils semblent même parfois faire montre d'une sensibilité propre. Peu après le début de la scène III², lors de l'entrée inattendue de Don Juan et de son valet, et tandis que les actrices ne font que broder sur le thème littéraire que leur inspire ce héros maudit, les marionnettes se mettent tout à coup à s'applaudir avec frénésie ; pendant ce temps, le rideau de leur petite scène ne cesse de s'ouvrir et de se fermer. Ailleurs³, elles se révoltent en criant leur haine à leurs concurrents, les acteurs⁴. Mais cette fois, c'en est trop : l'actrice s'empare des automates et

¹ Tableau X.

² pp. 31 et sq.

³ pp. 69-70.

⁴ «Vous n'êtes que licence ! Allez vous cacher, fermez la bouche, bouffons ! Votre profession est damnable !»

les prend derrière elle sur le théâtre. Après un dernier entr'acte chanté¹, où l'on entend la mélodie napolitaine qui sera réutilisée dans *Pandémonium*, tout finira dans le feu.

3 - musique

La présence des marionnettes dans le système dramatique de *Hiéronimo*, et surtout le décalage volontaire entre l'image scénique et son explicitation verbale n'ont pas seulement pour effet de provoquer la désintégration du récit théâtral. Ils donnent au rôle des actrices une fonction inhabituelle, qui échappe, comme l'ensemble du spectacle, aux codes de la représentation réaliste. En outre, il n'est pas sans conséquences sur l'écriture vocale de la partition.

Les deux actrices agissent comme un montreur de marionnettes ; elles sont astreintes à passer à tout instant d'un rôle à l'autre, du récit au commentaire, et du style direct au style indirect. Ainsi, dans la scène I du Tableau I², c'est l'actrice 1, et elle seule, qui chante tour à tour les rôles des deux amants (comme un bonimenteur qui indique à voix basse le nom du personnage qu'il va jouer, et saute d'un rôle à l'autre). L'actrice 1 change d'ailleurs de style vocal selon le personnage qu'elle représente –assez statique et en *Sprechgesang* pour l'homme, plus lyrique et aux courbes largement déployées pour Bellimperia. Pendant ce temps, l'actrice 2 formule les "commentaires", par exemple la phrase : « les pièces du jeu d'échec déambulent deux par deux », ou encore celle-ci, qui revient souvent : « il s'agit de miroirs de métal, et non de verre ».

Mais il arrive aussi parfois que l'actrice 2 énonce les mêmes tirades que l'actrice 1. Dans le passage que nous examinons, elle joue le rôle des deux amants, mais en parlé

¹ p. 71.

² pp. 5-9.

ordinaire ; en ce cas, sa coéquipière se contente de continuer à fredonner les mêmes notes qu'auparavant. Il n'y a donc pas d'attribution d'un rôle unique à un acteur; les tirades circulent librement à travers les parties vocales.

A la fin de la même scène I, juste avant que les amoureux ne soient surpris par les traîtres¹, les deux actrices poursuivent le dialogue entre Horatio et Bellimperia en adoptant indifféremment l'un ou l'autre personnage. Mais, au milieu de ce dialogue, l'actrice II énonce en outre une phrase, d'ailleurs banale, mais qu'on ne peut attribuer qu'à un personnage extérieur à la situation, tel un narrateur : « Ils achèvent de monter l'escalier ». Par conséquent, c'est la même interprète qui assume à la fois, en style direct, les rôles de plusieurs personnages et qui en même temps décrit, en style indirect cette fois, la situation dans laquelle se trouvent ces personnages. Le récit se dédouble donc, tout en restant concentré au sein d'une seule et même partie musicale.

Sur le plan de l'écriture musicale, la juxtaposition baroque des textes hétérogènes pris pour base se double d'un mélange volontaire de styles de déclamation vocale très différents. Par exemple, dans la scène de la trahison du Tableau I², on trouve à la fois le parlé simple, le parlé rythmé sans indication de hauteur de notes, et la mélopée en vagues de rythme uniforme. Mais les styles vocaux qu'adoptent les deux interprètes, et qui se veulent très éloignés du récitatif d'opéra, rendent son texte parfaitement audible. **[exemple musical n°8, tome II, p. 31]**

Dans *Hiéronimo*, la distanciation créée par le dispositif scénique et l'emprunt au théâtre de marionnettes trouve son répondant, sur le plan musical, dans un agencement

¹ p. 24.

² p. 25

original de la partition, qui, comme dans le madrigal de la Renaissance, n'identifie pas une partie musicale à un personnage de l'action. En outre, comme les deux parties vocales de *Hiéronimo* doivent être tenues par des actrices dont l'une chante, et non par des chanteuses lyriques, cette pièce présente un style de déclamation tout à fait étranger aux conventions de l'opéra traditionnel.

II - Distanciation : *Sports et rebondissements* (1974)

L'analyse de *Hiéronimo* montre que, dans son théâtre musical, comme dans ses opéras, Georges Aperghis met en oeuvre une dramaturgie susceptible de rompre la linéarité du récit, que le travail littéraire sur le livret avait déjà passablement entamée. L'examen de quelques compositions contemporaines ou immédiatement ultérieures montrera que le choix de certains modes d'expression particulièrement distanciés corrobore le refus du réalisme et de la psychologie déjà visible dans les choix de scénographie.

1 - le parodique

Les premières pièces vocales de Georges Aperghis font abondamment usage de la parodie et l'écriture au second degré. *BWV*, *Vesper*, *Oraison funèbre* sont les compositions qui illustrent le plus nettement le style du pastiche. Par exemple, dans la Cantate *BWV*, les infinitifs de la plainte ("Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen") tirés de la Cantate de Bach

reçoivent des accentuations exagérées ou inversées¹. Dans l'oratorio *Vesper*, une citation du *Messie* de Haendel², sur scansion de cloches-tube, annonce le propos loufoque de la quatrième partie – l'histoire d'un faux Haendel devenu compositeur de musique aléatoire. Bien entendu, au cours de ces deux oeuvres, plusieurs grands solos à vocalises, d'abondants *continuum* rythmiques et des répétitions obstinées de cellules s'ingénient à pasticher la stylistique baroque.

Dans *Oraison funèbre*, l'intention satirique n'utilise pas seulement les voies du pastiche et de la citation ironique. Certes, la dernière page de l'oeuvre fait entendre avec pompe un extrait de la fameuse exclamation chantée : la "Maledizione" du Finale du 1er acte de *Rigoletto*, entonnée sur un accompagnement orchestral annonciateur de catastrophe. Mais elle se manifeste aussi sur le plan théâtral, comme on le constate dans plusieurs passages de cette pièce d'un comique débridé. Dans une séquence intitulée "Ode du compositeur au mur qu'il a dressé entre lui et le public"³, une diapositive annonce tout à coup l'expérience mortelle du "célèbre compositeur Skarioffsky" que relate alors l'actrice. C'est cette expérience qui amène le malheureux professeur à découvrir une écriture musicale n'appartenant pas à un système codifié : de quoi se tuer immédiatement, en effet ! L'ironie sur les excès de recherche dans le domaine du langage musical trouve ici son extériorisation scénique.

Un autre passage de la pièce, intitulé "Dialogue I"¹, développe un sujet satirique de la même veine, mais dirigé cette fois-ci contre l'éducation en général. Ce message décapant est illustré par une scène où il s'agit de faire manger un journal à quelqu'un pour l'obliger à en retenir le contenu. "Dialogue I" se déroule dans un dispositif scénique

¹ p. 2, Choeur.

² n°2bis.

³ pp. 35-36

particulier. Les deux barytons doivent aller s'asseoir à côté des deux bassonnistes, et proférer leur diatribe, l'un en gesticulant énormément, l'autre en froissant sans cesse un morceau de papier.

2 - mécanique

Après ces pièces de jeunesse, *Sports et Rebondissements* (1974) présente également un dispositif scénique original. Cette composition est prévue en effet pour une représentation dans un gymnase. Deux acteurs et cinq chanteurs sont mis en présence d'une troupe de coureurs à pied, boxeurs, cyclistes, haltérophiles et athlètes qui s'échauffent, s'exercent, puis se battent.

Cette scénographie très particulière n'est évidemment pas sans conséquence sur le contenu même de l'oeuvre. *Sports et Rebondissements* est marqué, dans son sujet comme dans tous ses éléments –dialogues, personnages, musique– par la mise en oeuvre de nombreux processus mécaniques, liés à la présence des sportifs sur la scène. Par la distance radicale prise ainsi à l'égard de toute psychologie, cette nouvelle oeuvre fournit exactement l'antidote désiré à l'égard du théâtre réaliste. Le caractère mécanique des gestes des sportifs s'imisce dans l'oeuvre elle-même, et imprime sa marque à l'écriture des dialogues comme à celle de la musique. Ces exercices sportifs² sont la plupart du temps scandés *ostinato* dans une polyphonie à cinq voix, joyeusement rythmée. **[exemple musical n°9, tome II, p. 32]**. Mais le style de scansion qui caractérise l'écriture polyphonique de la pièce s'étend jusqu'à l'énonciation même du récit. Au début de

¹ pp. 18-23

² pp. 6 et 7

l'oeuvre¹, juste après une entrée en matière faussement solennelle, et de nouveau peu avant la fin², se font entendre des bribes de conversation à sujet scientifique en quasi *parlando*³. Se surajoutant inopinément, d'une part à un récit de combat, d'autre part aux démonstrations d'exercices sportifs, ces textes confirment, s'il en était besoin, le goût prononcé du compositeur pour les superpositions hétéroclites de textes. Mais ici leur énonciation ne se fait plus sur le mode de la mélodie murmurée, comme dans *Pandémonium*. Elle est théâtralisée jusqu'à l'absurde, en relation avec le propos ; le baryton se met à examiner les muscles de la bouche du percussionniste, tandis que la mezzo 1 garde la bouche ouverte avec le rictus du rire, et que les trombones font entendre un rire dans l'instrument !⁴

Il en est de même du récit du combat⁵ qui, comme naguère dans *Jacques le Fataliste* ou dans *Hiéronimo*, est énoncé, en quelque sorte, de biais, avec ce mélange très subtil de style direct et de style indirect qui n'appartient qu'à notre compositeur (on ne sait pas très bien, d'ailleurs, s'il s'agit, dans ce récit, d'une compétition sportive, d'un pugilat ou d'un combat homérique). Toujours est-il que ce texte est à la fois raconté de l'extérieur, sur le ton d'un *speaker* ému et essoufflé comme un commentateur sportif⁶, et en même temps joué, mimé et récité avec expression par les deux barytons –ceux-ci, au paroxysme du combat, doivent même chanter... nez contre nez⁷.

¹ p. 3.

² pp. 18-19.

³ « considère attentivement comment ... grâce au mouvement de la langue à l'aide des lèvres et des dents... » ; « des muscles de la langue, il en est vingt-quatre connus... » ; « aussi longtemps que les différents muscles latéraux ne seront pas retournés à leur place, et s'ils créent le rire au moyen de l'élongation de la bouche, ils devront être ramenés en arrière... », etc...

⁴ p. 19.

⁵ pp. 9-15.

⁶ Il doit, comme il est indiqué sur la partition (p. 12) « parler avec beaucoup d'inquiétude d'arriver trop tard par rapport à l'action récitée »

⁷ p. 15.

Cette sorte de commentaire en action se retrouvera quelques années plus tard dans une composition instrumentale "pour un percussionniste et son zarb" : *Corps à Corps* (1978). Le récit, qui tient, là aussi, à la fois du commentaire sportif (une course de motards, peut-être) et relate en même temps un combat de gladiateurs, est lâché tout à coup comme un projectile sortant d'une fronde **[exemple musical n°10, tome II, p. 33]**

Auparavant, le percussionniste l'avait traité uniquement par bribes, à l'endroit, à l'envers, et agencé selon divers schémas rythmiques. Bien sûr, l'accélération frénétique de son débit fait que ce récit à la signification déjà ambiguë par elle-même ne se rend guère compréhensible. Mais ce point ne pose pas problème. Au contraire, le compositeur affirme que le fait de ne pas comprendre très clairement un texte constitue un apport esthétique supplémentaire. « Cela arrive sans cesse dans la vie de tous les jours, déclare-t-il¹: on parle, mais un camion passe, alors on perd la moitié de la conversation. C'est comme dans les films de Godard. Par un semblable parasitage, j'agence une sorte de panique qui empêche que le texte soit offert comme s'il allait de soi. »

Le côté mécanique que la scénographie imprime à l'écriture musicale s'applique aussi aux gestes des protagonistes, et même aux relations entre le groupe des barytons et celui des sportifs. Ainsi, au moment du récit frénétique du combat par le speaker², le baryton "dirige" les sportifs : il leur désigne leurs places, leur donne le signal de départ. Un peu plus loin³, lorsque le récit est lâché sans qu'on puisse l'arrêter, un rapport purement mécanique s'instaure sous forme d'un jeu entre les sportifs et le speaker : celui-ci ne peut s'arrêter de parler que si l'haltérophile lève ses haltères. On imagine bien l'automatisme du geste et de la parole ; l'effet comique qu'il procure est irrésistible. Cette petite scène fait

¹ Intervention de Georges Aperghis au colloque de Montpellier : "Voix et création", 25 janvier 1995, en dialogue avec Daniel Durney.

² pp. 13-14.

³ p. 15.

penser à des jeux d'enfants qui s'amuse tout à coup à penser leur corps comme une machine, ce qui leur donne l'occasion de produire des gestes automatiques.

Plus tard, dans l'oeuvre de théâtre musical d'Aperghis, on retrouvera de semblables effets d'automatisation ludique du corps et de la parole. Dans *Conversations* (1985) deux scènes restituent l'absurdité charmante des jeux d'enfants.

La première se situe au début de la pièce, lorsque Michael Lonsdale, placé entre Jean-Pierre Drouet et Edith Scob, les deux bras tendus jusqu'à atteindre exactement la place de leur visage, ouvre et ferme alternativement avec ses mains la bouche de ses deux compères, qu'il fait fonctionner comme le clapet d'une machine. Il en sort ou non, selon le mouvement de la machine Lonsdale, des paroles qui, lorsque le robinet est ouvert, s'écoulent sans arrêt, sous forme d'onomatopées modulées en hauteur et en timbre.

La seconde séquence de *Conversations* remarquable pour les processus automatiques qu'elle met en oeuvre est celle où Jean-Pierre Drouet, qui est le musicien du groupe, joue de la percussion avec ses mains sur différentes parties du corps de Lonsdale. Mais il associe chacune de ses frappes à une syllabe : par exemple la syllabe "oie" correspond au front ; "zique" à l'oreille ; "peun" à l'épaule ; "joue" à la joue ; "marque" au torse. L'effet, là encore, est irrésistible.

Théâtre musical où le corps même de l'interprète participe au propos musical, *Sports et Rebondissements* offre pour la première fois dans l'oeuvre d'Aperghis, l'exemple rafraîchissant d'un récit dont le ressort dramatique n'a plus rien à voir avec les passions humaines – puisque ce sont des processus mécaniques qui y tiennent lieu de psychologie.

Mais en inventant de telles "machinations", le compositeur ne fait au fond que développer, par des moyens différents, des principes esthétiques déjà contenus dans les premières compositions. Car *Pandémonium* n'est-il pas avant tout une histoire d'automate ?

Son héroïne n'est pas un véritable personnage ; c'est une mécanique artificiellement mise en branle sous l'apparence d'une Stilla (Jules Verne), ou encore d'une Olympia (Hoffmann). De même, les poupées qui semblent s'animer sur la scène de *Hiéronimo* en entremêlant leurs personnages ne sont que des figures emblématiques sélectionnées en désordre dans notre mémoire.

Dans toutes ces oeuvres, on cherchera en vain à découvrir l'épaisseur psychologique d'un personnage. Et pourtant, cette absence n'est jamais vécue comme un manque ; au contraire, elle donne dès cette époque au théâtre d'Aperghis une ambiance et un rythme qui le distinguent de tout autre.

III - Dédoublément : *Liebestod* (1981)

Dès ses premières compositions, Aperghis s'efforçait d'éviter l'assimilation d'un rôle à un personnage, et, pour ce faire, distribuait le récit entre différentes parties. Il lui arrivait même de disperser les interventions d'un même personnage à travers les parties musicales.

Dans les opéras, l'utilisation de ce procédé est facilitée par l'abondance des lignes polyphoniques, et notamment par le grand nombre de voix utilisant la même tessiture (souvent quatre voix d'homme, quatre ou huit voix de femme, plus, dans les premiers opéras deux à quatre parties d'acteurs).

Ainsi, dans *Pandémonium*, les récits, ceux de Jules Verne comme leurs ajouts littéraires, ne restaient pas concentrés au sein d'une seule et même partie, mais ils voyageaient à travers les différentes voix, notamment celles des barytons. Ainsi, le rôle de

la Stilla, était tenu successivement par quatre sopranos différentes au cours de l'opéra. Dans la mise en scène, chacune d'elles s'avancait tour à tour sur le devant de la scène au moment d'interpréter ce rôle, puis revenait à sa place au milieu des autres chanteurs.

Cette dispersion de l'identité des personnages à travers les parties musicales cesse dans *Histoires de loup* et dans *Je vous dis que je suis mort*, où des rôles donnés sont attribués à chaque chanteur.

1 - deux femmes, huit voix

Mais dans *Liebestod* (1981), Aperghis met en oeuvre un dispositif qui lui permet d'abandonner à nouveau l'identification scénique du personnage. Il s'agit du dédoublement des rôles. Cette technique avait déjà été utilisée dans la partition de *Jacques le Fataliste*, mais seulement pour les figures des deux capitaines. Dans *Liebestod*, elle s'applique aux deux personnages principaux, Bettina et Gunderode, et se maintient au cours de l'oeuvre entière.

L'effectif vocal de la partition comporte, comme souvent, huit voix, qui sont cette fois-ci uniquement des voix de femmes. Les quatre premières sont attribuées aux figures dédoublées des deux héroïnes (il y a donc deux Bettina et deux Gunderode), tandis que les quatre autres ont un rôle purement sonore. Cette disposition originale procède, comme dans les premières oeuvres du compositeur, de sa réticence à attribuer un rôle à une seule interprète, et évite donc une fois de plus la redondance réaliste. En même temps, ce dispositif permet l'extériorisation dramatique du rôle, dans la mesure où, même si elles sont deux à chaque fois, Bettina et Gunderode vont pouvoir s'exprimer théâtralement, jouer, agir, exprimer leurs sentiments.

2 - une lecture lyrique

Le livret de *Liebestod*¹ repose sur le texte d'une très émouvante lettre de Bettina Brentano à Goethe, qui retrace les tourments et le suicide de l'amie de Bettina, Caroline de Gunderode. L'exploitation musicale de ce très beau texte a ceci de particulier qu'elle reste volontairement étrangère aux techniques récitatives ; elle ne ressortit aucunement à la mise en musique linéaire d'un récit ou à l'énonciation musicale d'un propos solitaire ou dialogué. Elle relèverait plutôt du commentaire préalable. En effet, les trois grandes scènes continues de l'opéra préparent chacune la lecture, sobre et dépouillée², de la lettre elle-même, découpée en trois sections.

La musique exprime donc sur le plan affectif et psychologique ce que le texte dira ensuite clairement : le désespoir et la mort. La dramaturgie, elle, rythme la lente progression de cette âme éperdue vers le geste fatal, et détaille l'évolution des sentiments qui portent les deux femmes l'une vers l'autre. Mais, dans *Liebestod*, les éléments traditionnellement associés du théâtre lyrique : l'action, les personnages, le chant, ne fonctionnent plus simultanément. La musique dit tout, plus que jamais, tandis que la dramaturgie ne fait qu'imager, et le texte qu'expliciter, quelle que soit par ailleurs la beauté de l'un ou de l'autre.

Mais surtout, les parties vocales n'étant plus astreintes, au nom de la vraisemblance, à énoncer musicalement le texte dramatique correspondant à un personnage, les possibilités musicales se trouvent accrues. L'expression lyrique, dégagée des contraintes narratives, peut prendre des formes plus variées et le plus souvent ignorer

¹ qui a été écrit par Marie-Noël Rio

² par Edith Scob.

les pratiques récitatives. Ainsi, dès des premières pages de l'opéra [**exemple musical n°11, tome II, p. 34**], c'est quasiment sous la forme d'une incantation que s'expriment, en alternance, Gunderode 2 et les quatre voix non attribuées, sur les mêmes phrases : « Was hab'ich zu sehen und zu lieben ? was freundlich zu hören ? Ihr lieben ». Répétitions de notes, halètements, broderies aux intervalles brouillés et variations très rapides d'intensité sur les mêmes notes contribuent à évoquer la situation psychologique de l'héroïne.

Partout, dans cette partition de pure musique, les effets polyphoniques que permet la disposition vocale particulière sont mis en valeur. Et ceci reste vrai même dans les passages les plus dramatiques, ceux dans lesquels rôde l'image de la mort (par exemple, dans la scène où Gunderode 2 se pique avec le poignard, court vers son double Gunderode 1, et l'enlace¹).

Enfin, l'émancipation des parties vocales par rapport à la narration dialoguée permet aux lignes mélodiques, aux figures vocales, aux arabesques polyphoniques d'entrelacer sans cesse leurs courbes ; ce contrepoint perpétuel, auquel s'ajoute le mélange des langues (par exemple, dans le passage où Bettina 1 médite sur la solitude et la mort en pleine jeunesse²) constitue dans cet opéra un facteur supplémentaire d'expression.



C'est sans doute la grande richesse musicale de cet opéra qui rend inutile désormais le travail de désarticulation du récit mis en oeuvre dans les compositions précédentes. Le lyrisme ici coule tellement de source qu'il rend inutiles les jeux

¹ p. 93.

² p. 33.

d'entrelacement des textes citationnels. Il existe cependant, dans plusieurs passages de *Liebestod*, certains effets expressifs qui sont obtenus grâce à des jeux formels. Mais ceux-ci sont d'une autre sorte ; ils touchent à l'écriture musicale de l'oeuvre. S'agissant de sa dramaturgie, Aperghis a renoncé au second degré et à l'ironie qui caractérisaient les compositions scéniques précédentes. On ne trouvera plus désormais, dans les opéras, ces éléments très forts de distanciation, auxquels par contre, le théâtre musical des années 1980, (*Récitations, Conversations, Enumérations*) continuera de faire appel.

Deuxième partie :

LES STYLES DU RÉCITATIF

A plusieurs reprises, au cours du précédent chapitre, il est apparu que, chez Aperghis, les mélanges ou superpositions de textes différents, qui constituent le matériau des livrets, ne présentaient pas seulement un intérêt littéraire ou dramatique, mais revêtaient aussi une fonction musicale. Somme toute, à mesure que ces amalgames, concaténations et superpositions multiples masquaient l'intelligibilité des textes, ils enrichissaient la compréhension affective et contribuaient à créer le climat psychologique du récit.



C'est précisément en cela qu'ils rejoignent la musique. « On cherche des trous dans le texte, déclare le compositeur¹, on veut qu'il dise des choses, mais surtout qu'il en confie d'autres à la musique. On cherche... la dislocation, qui seule permet à l'imagination de décoller ». Somme toute, à l'en croire, seule une lecture en creux du texte dramatique permet d'atteindre le lieu particulier qui est celui de la musique.

Cependant, comme on a pu le constater à l'issue du chapitre précédent, la dislocation du texte, quand elle a lieu, n'implique en aucun cas une attitude de rejet ou une ignorance du contenu littéraire présent dans le livret. Aperghis marque un trop grand respect pour les beaux textes classiques qu'il utilise, pour les traiter seulement comme un matériau verbal prêt à être soumis à une élaboration musicale. De ce point de vue, la position du compositeur sur le difficile problème du rapport entre le texte et la musique

¹Georges Aperghis, conversation avec Daniel RONDEAU, in : *Bulletin de l'Atelier du Rhin, 1974-1995*, Colmar, 1995

dans une oeuvre lyrique est à la fois beaucoup plus exigeante, et en même temps relativement classique.

Tout d'abord, le fait que les sources littéraires utilisées dans les livrets des opéras soient amalgamées n'implique aucunement que les textes citationnels eux-mêmes, dans leur matérialité, soient bousculés à l'extrême. La mise en pièces apparemment anarchique des syllabes et des mots d'un texte qu'on peut observer dans certaines productions de théâtre musical parmi les plus célèbres du compositeur (*Récitations, Conversations, Solos* pour une voix parlée) est un phénomène beaucoup plus secondaire dans les opéras. Même lorsqu'elle existe, la musique ne se rend pas forcément complice de cette dislocation. C'est ailleurs, et de préférence en compagnie de vrais textes, qu'elle se rend porteuse de sens.

Ensuite, on voit bien que lorsqu'il met en musique un dialogue ou une narration, l'auteur d'*Histoires de loup* s'applique à chaque instant à rendre de la façon la plus lisible et la plus efficace possibles l'expression du personnage et le mouvement du texte. Même si les moyens purement musicaux qu'il invente pour cela lui sont totalement personnels, il s'attache à découvrir le lien intrinsèque qui unit la déclamation du récit à sa signification dramatique. Rien de traditionnel donc, mais rien d'arbitraire non plus dans cette entreprise délicate qui consiste à apposer sur un texte, lequel possède de toute façon son économie propre, un revêtement musical qui répond quant à lui à une autre logique, relève d'autres moyens d'expression.

Aperghis, qui n'a jamais prétendu inventer un nouveau langage musical dramatique ni fonder un "art poétique" n'a pas vraiment théorisé sa démarche d'écriture.

Tout au plus a-t-il écrit, à son usage personnel, un court texte¹ sur la déclamation chantée, intitulé "le chant au théâtre", dont nous extrayons le premier paragraphe. Il est consacré aux styles du récitatif :

« *Récitatif (parlé, mi-chant, secco, accompagné) neutre, passionné, prenant ou non parti, joué, se mettant dans la peau de chaque personnage auquel le récit fait allusion, pressé, scandaleusement monotone, etc..* »

Comme on le voit, cette énumération formule les éléments d'une typologie des différents modes de déclamation chantée mis en oeuvre par le compositeur. Le présent chapitre tentera de la compléter. Pour ce faire, il partira de l'observation d'un certain nombre de récitatifs, choisis à travers les différentes compositions lyriques de Georges Aperghis, en laissant pour l'instant de côté leurs autres éléments constitutifs : ensembles vocaux, instrumentation, forme, qui seront étudiés dans les chapitres suivants.



Un bref regard d'ensemble sur l'oeuvre montre que c'est là où le texte préexistant à la composition lyrique est le plus présent et le plus fort que la déclamation est agencée avec le plus de bonheur. Ainsi, parmi les oeuvres écrites pour le théâtre, ce sont celles dont le livret possède une grande valeur littéraire et un contenu dramatique puissant qui donnent les récitatifs les plus soignés. Pour ce qui est des opéras, ce sont surtout *Pandémonium*, avec ses constantes références à la langue magnifique de Goethe, *Jacques le Fataliste*, où règnent l'esprit acerbe, la vivacité du raisonnement et la drôlerie libertaire,

¹Notes personnelles du compositeur, non publiées, p. 1

enfin *Je vous dis que je suis mort*, avec sa puissance d'évocation du fantastique, qui procèdent de la façon la plus intéressante à la mise en oeuvre musicale du texte. C'est donc au travers de ces opéras, auxquels on ajoutera bien entendu quelques scènes d'*Histoires de loup* et de *L'Echarpe rouge* que nous pourrons déceler les différents types de récitatifs employés par le compositeur, et montrer comment ils assurent de bout en bout la conduite musicale du récit.

En revanche, il nous faudra, dans ce chapitre, laisser provisoirement de côté les productions de théâtre musical, mais aussi l'opéra *Liebestod*, dans lesquels le rapport du chant déclamé au récit est plus indirect, et relève plus du commentaire musical que de la récitation chantée. Il est d'ailleurs significatif de constater que, dans ces oeuvres (ainsi d'ailleurs que dans le Prélude de *Pandémonium*), le même texte est souvent traité musicalement en plusieurs versions au cours d'une même page, et ne peut donc assurer la continuité de l'action. C'est donc exclusivement vers les opéras, dans lesquels l'écriture musicale se met au service de l'intérêt dramatique, et où par conséquent le récitatif doit être soutenu de bout en bout, que nous nous tournerons.

S'agissant de la méthode choisie pour l'analyse des exemples retenus, elle sera purement matérielle. Elle partira de la simple morphologie musicale, classant par ressemblance et par opposition les différents éléments de langage qui les constituent (tel contour mélodique, tel intervalle, telle cellule rythmique, tel accord). Puis ces observations d'ordre purement musical seront mises en rapport avec le texte qui sous-tend à chaque fois la déclamation chantée. Cette démarche permet d'éviter de postuler l'existence d'un code de signification musicale qui préexisterait à l'écriture de chacun des récitatifs et serait commun à tous.

L'étude de ces différentes configurations musicales se fera du simple au complexe, c'est-à-dire que nous partirons des tournures mélodiques ou rythmiques les plus sobres ou les plus simples (lignes planes, notes répétées) pour aller vers des récitatifs plus agités, voire chaotiques (sauts, vastes arabesques), et finalement aboutir à des courbures larges et expressives, voire lyriques.

Les premières ne sont pas sans évoquer la déclamation *recto tono* de la musique médiévale ; leur rôle se borne à la simple narration, qu'elle soit neutre ou bien menée avec quelque émotion. Les secondes se caractérisent par des mouvements beaucoup plus amples, et surtout irréguliers ; elles ont une fonction plus explicative, qui dépasse la simple narration objective pour entrer dans une interprétation des faits, où, bien souvent, le narrateur tâche d'emporter la conviction ou de faire partager son émotion. Quant aux dernières, elles vont droit au sentiment et sont proches de ce que traditionnellement on nomme le style *arioso* –il arrive même qu'Aperghis y appose la mention "*aria*".



A - LES RECITATIFS *RECTO TONO*

Les récitatifs que nous avons regroupés sous cette première catégorie sont caractérisés par une courbe quasiment plate, centrée autour d'une seule note ou gravitant autour du même registre. Leurs oscillations sont donc faibles, ou bien ils reviennent sans cesse sur des hauteurs déjà entendues. Cependant, la platitude de leur courbe ne les rend nullement inaptes à l'expression d'une émotion ; il faut simplement pour cela que d'autres éléments de langage musical, par exemple quelques rythmes caractéristiques, ou quelques ornements viennent en varier l'énonciation.

On le constatera aisément à travers deux exemples très différents par leur tonalité expressive. Tous deux comportent un dessin totalement uniforme, qui précisément caractérise ce premier type de récitatif. Mais le premier, qui est extrait d'*Histoires de loup*, doit son expression grave et douloureuse à l'agencement de ses rythmes. Le second, un "Récitatif" de *Sextuor* (1993), tire son charme primesautier de la brièveté de ses valeurs, et aussi des broderies qui ornent d'un bout à l'autre sa ligne obstinée.



La mère malade

Nous voici donc dans l'une des dernières scènes d'*Histoires de loup*¹, où nous est dévoilée la maladie de la mère –d'insupportables maux de ventre. La souffrance est exprimée ici par une courte phrases en notes répétées **[exemple musical n°12, tome II, p. 36]**.

Si ces simples *si bémol* répétés prennent tout à coup une dimension presque tragique, c'est qu'ils associent à des mots simples et forts, égrénés lentement d'une voix détimbrée (en *Sprechgesang*), une rythmique apte à susciter l'émotion. Toute l'expression de la phrase est en effet concentrée sur le contretemps de la mesure 2, dont l'effet de hachure se trouve compensé par la prolongation ultérieure de la syllabe "peux". Ce rythme porte le poids de lassitude et de souffrance longuement endurée, que la mère vient ici nous faire partager.

Mais cet effet est préparé dès la mesure 1 par la cellule en rythme pointé, qui fait rebondir plus puissamment encore le contretemps central. En revanche, une fois passé ce moment de fort accent rythmique et émotionnel, la tension retombe et laisse la place à de simples croches, sur l'ennui des mots "vivre ainsi".

Cendrillon

Tout à fait à l'opposé de ce moment sinistre, un extrait de *Sextuor* va nous mettre en présence d'une scène des plus charmantes. Il s'agit d'un des intermèdes adjacents au récit principal. Aperghis l'a intitulé lui-même : "Récitatif 3". **[exemple musical n°13, tome II, p. 37]**. Cette scène est inspirée directement de l'histoire de Cendrillon.

Il semble que ce soit le caractère gai et enfantin du conte qu'ait voulu retenir ici le compositeur. Un tempo *presto*, des notes qui rebondissent joyeusement sous l'effet de la

répétition contribuent à suggérer la présence d'un personnage charmant, auquel le destin a souri.

Le matériau musical sur lequel est bâti ce récitatif est d'une sobriété exemplaire. Il ne comporte que les deux notes de la broderie obstinée, *la* et *si bémol*, pourvues d'une valeur rythmique unique : la double croche (sans indication de mesure). La structure de tout le numéro repose elle aussi sur un processus unique, qui consiste à faire alterner de façon aléatoire deux groupements possibles de ces deux notes : la cellule , et la cellule , selon que la deuxième note du groupe est ou non redoublée.

Ce sont précisément ces répétitions au caractère imprévisible qui donnent à cette petite scène son atmosphère animée et sympathique. Parfois, l'élision de la première note du groupe, qui donne l'une ou l'autre de ces cellules :  ou , vient contribuer à la vivacité rythmique du récitatif –mais c'est là la seule variante que comporte tout le passage. Elle en rend même parfois l'expression presque comique (par exemple sur les mots entrecoupés de silences de la deuxième ligne : "je couche / tout / au fond"). De même, le prolongement en vocalise sur deux notes de certaines syllabes (par exemple : "de - la - maison - ", toujours à la deuxième ligne ; ou encore : "patiente - et- n'ose me plain - dre") prête également à sourire. C'est qu'il accentue volontairement l'effet de la broderie en lui donnant un aspect traînant.

La simplicité du matériau de base et la réitération constante des éléments de ce petit récitatif pourraient engendrer la monotonie. Mais, par ses traits d'écriture aux infimes variantes, il réussit au contraire à susciter l'intérêt et à faire avancer le récit.



¹ n°XXI - "Maman va mourir", p. 143.

A la lecture de ces deux premiers exemples, il semble bien que chez Aperghis, le récitatif *recto tono* reste rarement sobre ; il a plutôt tendance à s'enrichir d'effets sonores divers. La raison en est probablement que, souvent, dans la nomenclature des parties vocales de ses opéras, il n'est pas prévu de distribution fixe des rôles pour chaque voix. De ce fait, la déclamation, y compris du texte narratif, passant par le filtre des diverses personnalités musicales qui l'énoncent, revêt à chaque fois un tour très subjectif, même lorsque le texte ne le sollicite pas. Les exemples de récitation neutre et objective sont rares dans l'oeuvre du compositeur, comme nous pourrons bientôt le vérifier. En revanche, une dialectique entre la nature du propos narratif et la personnalité du locuteur s'observe souvent, notamment dans les premiers opéras. Les passages qui illustrent le mieux ce phénomène se situent en début d'oeuvre. C'est là que se fait la présentation de l'action, dont le spectateur doit avoir connaissance assez tôt. Souvent, la partition présente à cet endroit l'annotation : "récitation". Nous allons donc en examiner quelques exemples.

La diva

Dans *Pandémonium*, le baryton 4, aux toutes premières mesures de l'acte I¹, présente le personnage de la Stilla. **[exemple musical n°14, tome II, p. 38]**

L'enthousiasme avec lequel est évoquée, dans le roman, la cantatrice adulée ne se retrouve guère dans cette mise en musique initiale. Celle-ci ne présente qu'une obsédante oscillation autour du pôle *la*, et sa ligne stagnante ne sort guère des intervalles de demi-ton. Sa rythmique, presque uniforme, est constituée de simples groupements de doubles croches (parfois monnayées en triples). C'est à la fin de la première phrase seulement² que

¹ pp.1 et 2

² mesure 6

transparaît une petite pointe d'émotion : la tessiture s'élève progressivement de *la* et de ses satellites *la dièse* et *sol dièse* jusqu'au *ré* blanche, sur lequel pas moins de huit syllabes doivent être prononcées d'un seul souffle ("l'admiration des dilettantes"). Le chanteur se précipite sur cette péroration admirative, en même temps qu'il atteint là un premier point culminant (lequel sera légèrement dépassé en fin de deuxième phrase : "les bravos de l'étranger" - *ré bécarre*).

A vrai dire, la feinte indifférence avec laquelle ce baryton présente la Stilla ne dure que peu de temps. Dès la seconde phrase¹, le contour mélodique de sa déclamation s'enrichit de quelques vocalises (par exemple sur le "a" de "jusqu'alors", également sur le "a" de la "Stilla", en sons glissés). Surtout, elle se fait plus large : la courbe descend jusqu'au *fa dièse*, avant de remonter, par quelques mouvements en vague, à son point culminant : *ré dièse*. Mais c'est à la troisième phrase surtout² que le chanteur abandonne toute prétention à l'objectivité : lorsqu'il énumère les grandes scènes d'Italie, qui toutes ont applaudi la Stilla, ce n'est plus sous la forme d'une courbe en vague qu'il s'exprime, mais par de frénétiques mouvements ascendants. Ces montées, sans cesse réactivées, à mesure qu'un nouveau lieu d'opéra est évoqué, sont en outre pourvues d'une rythmique beaucoup plus rapide, et surtout moins régulière ; de nombreux silences les interrompent, tandis que la récitation doit maintenant se faire sur un ton "hystérique"³. Il est vrai que cette troisième phrase, qui met un terme provisoire à la citation de Jules Verne, donc au début de l'histoire de la Stilla, va bientôt laisser la place à un premier extrait du conte d'Hoffmann, *Don Juan*. Or c'est là qu'est suggérée l'excitation, mais aussi l'angoisse qui accompagne le moment de l'entrée dans l'opéra. Un climat de précipitation apeurée, qui va maintenant dominer

¹ mesures 7 à 10

² mesures 14 à 18

³ annotation du compositeur, mesure 15.

l'énoncé du récitatif, s'est donc substitué progressivement au ton objectif et à l'apparente indifférence dans laquelle la narration semblait initialement s'engager.

Une vision

Un autre passage de l'opéra, situé beaucoup plus tard dans l'action¹ présente une évolution similaire, même si les moyens d'expression choisis sont au départ différents. Il est extrait de la section centrale du troisième acte, celle qui précède la découverte par Franz de la Stilla ressuscitée –c'est dans cette section qu'il n'est question que de lunettes, de loupes, d'yeux, de regards et de perspective. Le contour mélodique du passage est apparemment très sobre, le style vocal choisi étant ici le *Sprechgesang*, sous sa forme la plus élémentaire –il est écrit autour d'une seule ligne. **[exemple musical n°15, tome II, p. 39]**

En fait, on constate que, plus le récitatif avance, et plus sa courbe ondule, s'élargit², même lorsqu'elle reste dans le cadre limité du *Sprechgesang* ; elle s'orne en outre de légers glissements d'une note à l'autre, ou de vagues oscillations, notées simplement sous la forme de dessins suggestifs. Puis tout à coup³, la monotone déclamation se mue successivement en deux modes d'expression très opposés : d'abord le simple parlé ("comme une légère esquisse de") ; puis un large geste vocal, cette fois réellement chanté et noté sur portée (le double saut de quinte augmentée/diminuée *la bémol - mi - si bémol* : "deux formes célestes"). Cette double échappée fort brève hors de la stagnation du *Sprechgesang* initial correspond à l'excitation de la découverte étrange faite à travers le miroir. Mais lorsque cette vision céleste se dissipe⁴ ("le surlendemain je ne vis plus rien du tout"), on revient à l'état initial, c'est-à-dire au récitatif *recto tono*.

¹ pp. 81-83.

² mesures 7 à 11

³ mesures 16 et 17.

⁴ mesures 19 à 21.

I - Le style plat

Il se confirme donc que le pur récitatif en style plat n'est guère usité dans l'oeuvre d'Aperghis qu'à titre très provisoire –à peine énoncé, il s'enrichit aussitôt d'apports supplémentaires, s'anime ou adopte très vite une autre configuration, moins rectiligne. Il existe pourtant quelques cas où la courbe monotone de tels récitatifs revêt une fonction particulière ; de ce fait, ils se maintiennent pendant une période plus longue.

Le grand rouleau

Ainsi, peu après le début de *Jacques le Fataliste*¹, lors de la deuxième intervention de Diderot, on trouve un passage chanté pourvu de l'annotation "récitation".

[exemple musical n°16, tome II, p. 40]

Le discours du récitant a pour objet de dresser un tableau sommaire du contexte dans lequel va se situer l'action du conte. Le ton du narrateur, qui est en l'occurrence l'auteur lui-même (présent sur la scène), se veut donc très détaché des "actions multiples" qu'il va bientôt manipuler. La déclamation est donc extrêmement monotone, et centrée sur la seule hauteur *fa*. Cette note obsédante est atteinte presque toujours par mouvement conjoint, et répétée comme la clausule d'un chant psalmodié. Il est vrai que, dans le même temps, les quatre voix d'homme du chœur se chargent de brouiller l'émission de ce si sage récitatif ; c'est là en effet que se fait entendre le commentaire à caractère historique qui consiste en des bribes de phrases segmentées et superposées : "Charles VI venait de mourir –chacun voulait la guerre, etc..."

¹ pp. 8-9.



D'une manière générale, l'emploi du style quasi psalmodié, dans les opéras de Georges Aperghis, concerne plutôt des éléments de la dramaturgie situés en marge du récit. On en trouvera des exemples dans *Jacques le Fataliste*, étant donné le grand nombre de péripéties adjacentes et actions secondaires qui viennent sans cesse interrompre le récit principal.

Un cortège funèbre

Par exemple, à la fin de la première partie : "Récit de Jacques"¹, le passage mystérieux d'un cortège funèbre (qui va se révéler être celui du capitaine) donne lieu à un récitatif monocorde comme une prière. **[exemple musical n°17, tome II, p. 41]**

La ligne mélodique ne s'échappe guère de la note *la* ; sa rythmique, légèrement hachée, reste cependant uniforme; enfin, quelques appoggiatures ornementales lui donnent un caractère discrètement religieux.

Choral

Il en est de même pour la digression poétique qui se fait entendre dans l'"Interlude du cheval" de la première partie², au moment où Jacques et son maître s'arrêtent pour laisser passer l'orage et, bien entendu, se mettent à discuter. C'est en surimpression avec

¹ pp. 55-56

² pp. 48-49

leur dialogue, qui est simplement parlé, que se fait entendre un récitatif à deux, indiqué "choral" sur le livret (mais pas sur la partition) **[exemple musical n°18, tome II, p. 42]**

"Ici règne le temps immobile
En nos piliers l'espace est aboli..."

La psalmodie y est même plus rectiligne encore que dans l'exemple précédent, puisque, au sein d'un même groupe rythmique, il n'y a plus aucune ondulation, mais de simples répétitions de notes. Cette uniformité est encore accentuée par le redoublement de l'effectif ; ce sont deux voix de femmes qui déroulent simultanément la psalmodie. Leur cheminement est rigoureusement parallèle, et elles fonctionnent en homorythmie.

L'articulation staccatissimo dans une nuance piano accentue l'étrangeté de ce passage, au cours duquel le Maître s'inquiète de l'endroit où il se trouve : "il n'y a que ton cheval pour découvrir de pareils abris. Si cet animal n'est pas inspiré, il est sujet à des lubies".

Notons qu'un peu plus tard au cours de cette séquence¹, le choral reprend, mais à quatre voix. Il énonce alors, toujours dans le même style psalmodié, mais en grappes rythmiques, une lamentation sur le cortège mortuaire du capitaine, qui vient alors de passer. Comme ce deuxième "choral" fait suite à la séquence du convoi funèbre, elle-même en style monocorde, c'est au total une section de la première partie longue d'une dizaine de pages qui ressortit au mode de déclamation *recto tono*, sous sa forme la plus radicale.

Qu'est-ce qu'une femme ?

¹ pp. 56-57

L'écriture vocale en notes répétées peut prendre des significations bien différentes dans les opéras. Un autre extrait de *Jacques le Fataliste*, tiré cette fois de sa troisième et dernière partie¹, va le montrer. Il s'agit du moment de l'action où l'on parvient enfin à l'histoire des amours de Jacques. Cette séquence comporte encore quelques digressions, d'esprit souvent très leste. L'une d'entre elles renferme une réplique assez désopilante². Elle est lancée en trois mesures par une voix de baryton sous la forme d'une suite de notes répétées. **[exemple musical n°19, tome II, p. 43]**

Toute l'ironie de la répartie de Jacques vient de la répétition obstinée, sur le souffle, de la note *do*. Elle se fait sur un rythme altier, qui scinde la phrase en groupes de mots séparés. La stagnation mélodique de ce récitatif avec sa rythmique tressautante, se remarque d'autant mieux qu'elle fait suite à deux types de contours mélodiques qui lui sont tout à fait opposés (mesures 1 à 4 - à la soprano 1, une douce courbe en vague de forme concave, aux intervalles conjoints et à la rythmique continue ; à la soprano 2, une arabesque aux intervalles plus distendus, mais très respectueuse des inflexions suggérées par le texte).

On constate donc que l'écriture *recto tono* n'est pas toujours utilisée pour garantir la neutralité d'un énoncé narratif, comme cela avait pu être le cas, du moins partiellement, dans les premiers exemples extraits de *Pandémonium*. Au contraire, même dans ces textes de *Jacques le Fataliste* un peu marginaux par rapport au récit, les lignes mélodiques plates et les répétitions de notes prennent maintenant une valeur expressive : ici celle de l'ironie, ailleurs celle de la tristesse et de l'étonnement.

Epilogue

¹ p.118

² En voici le texte : "Dis-moi ce que c'est qu'une femme, petit Jacques ? - C'est un homme qu'a un cotillon, une jarretelle, et de gros tétons".

Un phénomène semblable, mais poussé plus loin encore, se produit dans un tout autre passage, très court également, tiré cette fois-ci de *Je vous dis que je suis mort*¹. C'est le personnage principal, Valdemar, qui, à un moment de l'action particulièrement tendu, profère solennellement sur une seule note répétée *fff* en *Sprechgesang* cette déclaration tirée en fait des *Aventures d'Arthur Gordon-Pym* : "J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher"². **[exemple musical n°20, tome II, p. 44]**

La rythmique sentencieuse de ces deux membres de phrase corrobore le caractère dramatique du moment. Le premier est asséné en rythme pointé, le second énoncé de façon régulière et posée, mais avec un ralentissement solennel en triolets sur les mots : "ma vengeance".

C'est que la circonstance est unique. Cette réplique de Valdemar vient juste avant que le corps du mort parlant ne perde tout à coup sa fragile intégrité et se désagrège³. Mais, au moment où il prononce sa phrase, on ne sait pas encore que l'horrible dénouement est sur le point de se produire. C'est donc à la musique de nous le faire pressentir, et c'est pourquoi le récitatif de Valdemar revêt ici une si grande importance.

La phrase qu'il énonce est pourtant doublement déplacée par rapport à ce contexte. Tout d'abord, elle est extraite, rappelons-le, de l'imposant volume des *Aventures d'Arthur Gordon-Pym*, dont elle constitue l'extrême fin, et non de l'histoire elle-même de Valdemar. Ensuite, la scène au cours de laquelle elle apparaît ne prépare guère à son extrême gravité – il n'y est question que du rire (soubresauts de rire crescendo, sur une note

¹ 6e partie, p. 127.

² Il s'agit même en fait de la toute dernière phrase de l'ouvrage (chapitre 26 : "Conjectures").

³ Cet événement fatal se produira aux pages suivantes (pp. 128-129) après qu'il ait chanté pour la dernière fois : "Je vous dis que je suis mort" (cf. analyse de cette situation dans notre premier chapitre, A V,3)

ornementée, par Valdemar lui-même ; rires staccatissimo de Ligeia et Rowena juste après ; enfin, longue citation en parlé sur le rire¹).

C'est pourtant à cette phrase et à ses simples notes répétées, déclamées sur un ton solennel, qu'est dévolu un rôle dramatique essentiel : celui de mettre un terme au suspens maintenu depuis la fin du Prologue, lors de l'apparition du corps de Valdemar, artificiellement prolongé. La seconde mort du héros, définitive cette fois, a lieu là, *recto tono*, même si elle emprunte un texte qui sonne la fin d'une autre histoire.

II - Le style haché

Les exemples de récitatif que nous venons de parcourir étaient caractérisés par un style très sobre, tant sur le plan mélodique, puisqu'ils relèvent tous d'un mode de déclamation *recto tono*, que sur le plan rythmique. En outre, le texte qu'ils revêtent concerne surtout des épisodes, ou s'applique à des répliques qui ne sont pas directement reliés à l'action. Dans les extraits qui vont suivre, en revanche, une rythmique beaucoup plus présente, et souvent contrastée, ou tendue, modifie la valeur expressive du récitatif. Même si, par son contour mélodique toujours rectiligne, il garde une allure très mesurée, ce second type de récitatif *recto tono* s'avère plus propre à délivrer la charge émotive contenue dans l'énoncé narratif. De plus, il s'applique souvent à des personnages ou à des situations beaucoup plus directement impliqués dans l'action.



¹Elle est tirée, quant à elle, de *Ne pariez jamais votre tête au diable*, p. 129

Une apparition

Le premier de ces extraits va nous faire retrouver Pandémonium, plus précisément le passage du troisième acte où nous avait laissé l'exemple 6. En poursuivant un peu plus avant, on arrive à la scène où Franz reconnaît dans l'apparition mystérieuse que lui a révélée sa lorgnette, sa Stilla adorée¹. **[exemple musical n°21, tome II, p. 45]**

Il s'agit bien toujours d'un type de déclamation *recto tono*, qui ne fait qu'osciller par demi-tons à l'intérieur de la quinte sol-ré. Mais ce parcours obstiné n'a plus le caractère lancinant ou psalmodique des narrations introductives précédemment citées. Ici au contraire, la surprise et l'excitation se lisent dans les groupes rythmiques. Lancés par salves successives, ils corroborent une déclamation syllabique, mais font se précipiter les mots à la fin de chaque membre de phrase ("Franz s'arrêta / regardant cette femme / dont le profil / etc..."). A la fin du passage², cette accélération périodique n'est même plus notée en valeurs rythmiques précises. Toute une grappe de mots est émise sur un seul son tenu sans spécification de durée ; mais l'écriture de la partition suggère bien entendu un débit très rapide ("dans cette scène finale d'Orlando / où Franz l'avait vue / pour la dernière fois / immobile / les bras dirigés vers lui"). Notons que les seules valeurs ralenties se situent sur les trois syllabes qui énoncent le nom sacré de "la Stilla"³.

¹ pp. 87-88

² mesures 14, 15, 16, 17, 18, mais déjà mesure 9.

³ mesures 13, 14.

Requiem

Un semblable phénomène de précipitation d'un membre de phrase a lieu dans un autre passage narratif de l'opéra, émis cette fois-ci en *Sprechgesang*. Il s'agit du tout début de l'acte II¹. Il présente un récitatif de caractère assez semblable au précédent, c'est-à-dire modulé en hauteur, sauf en fin d'extrait, où les intervalles s'élargissent, et haché par des silences. **[exemple musical n°22, tome II, p. 46]**

On constate que les bribes de phrases énoncées *precipitato* en simple parlé sur une seule note ne sont plus regroupées en fin de passage, comme dans l'épisode précédent, où elles suggéraient l'apparition extatique de la *Stilla*. Ici, elles alternent simplement avec le *Sprechgesang*, et semblent avoir surtout une fonction sonore, qui est de varier le style de déclamation, en le dramatisant un peu.

Bégaiement

Il existe bien d'autres passages, dans l'oeuvre d'Aperghis, où le débit de la déclamation, par ailleurs parfaitement uniforme dans le domaine des hauteurs, est rendu irrégulier par l'agencement des rythmes et des silences. C'est le cas de ce bref extrait de la cinquième partie de *Je vous dis que je suis mort*², qui consiste en cette simple déclaration mise dans la bouche de William Wilson : « Je n'osais pas parler ». ¹ **[exemple musical n°23, tome II, p. 47]**

Ecrit de façon beaucoup plus traditionnelle, cet exemple est l'un de ceux qui se rapprochent le plus de la conception classique de la récitation chantée, puisque la mise en musique du texte suit fidèlement les inflexions du parlé. Elle est censée également serrer

¹ pp. 37-39.

² V, p. 107.

au plus près l'état psychologique du personnage qui narre l'histoire. Ici, le sentiment qui émane du texte s'exprime d'abord par la répétition de son premier membre de phrase : "Je n'osais pas, je n'osais pas parler". Il est en quelque sorte redoublé par le bégaiement des *do*, en deux groupes de triolets de doubles croches. Mais l'épouvante que manifeste William Wilson devant l'évènement horrible dont il est le témoin est surtout traduite par les silences qui séparent ces deux groupes, avant que le second ne conclue tout aussi classiquement la phrase par une simple descente conjointe.

Tu es poussière

Beaucoup plus tendue encore est l'expression des dernières paroles de Valdemar, au moment précis où celui-ci sent vraiment son corps se désagréger et pourrir². **[exemple musical n°24, tome II, p. 48]**

C'est à nouveau une répétition de note obstinée, un *ré*, brodé par le demi-ton inférieur, qui suggère la panique soudaine dont est saisi Valdemar se sentant tout à coup périr. Conscient depuis le début de la précarité de son état, il n'en est pas moins épouventé par l'arrivée de l'irréversible. Les exclamations qu'il profère alors, "sur le souffle", sont hachées de silences, et truffées d'indications d'intensité toujours *f* ou *ff*. La dernière fait rebondir à l'octave la double broderie *do bécarre* de la note obstinée ("éveillez-moi").

Après quoi, au moment de mourir, Valdemar, de façon très théâtrale, redira son leitmotiv : "je vous dis que je suis mort", que nous avons entendu, au Prélude de l'opéra. Mais tandis que cette dernière phrase présentait alors une courbe généreuse, en cet instant fatal, qui est celui de la mort du héros, elle ne fait l'objet que de simples broderies sur *ré*.

¹ Cette phrase est extraite de "La chute de la maison Usher", p. 156.

² *Je vous dis que je suis mort*, Epilogue, p. 128.

Leur rythme haché est chargé de traduire l'ultime effarement de Valdemar devant l'inéluctable.

Tékélii

Cependant, même dans *Je vous dis que je suis mort*, la présence de notes répétées entrecoupées de silences ne revêt pas forcément une signification tragique. Au cours de la cinquième partie de cet opéra¹, où s'entremêlent sans cesse des épisodes du conte *Bérénice* (dont l'héroïne est devenue ici Ligeia aux dents blanches) et des visions extraites des derniers chapitres *d'Arthur Gordon-Pym*, on trouve une phrase un peu énigmatique, là encore exprimée musicalement par une ligne uniforme. **[exemple musical n°25, tome II, p. 49]**

On se croirait ici revenu aux tournures psalmodiques des premiers opéras, n'était la rythmique de ce récitatif, qui vient hacher sa déclamation. Une fois de plus, la surprise mêlée d'une certaine inquiétude s'exprime pas la répétition obstinée de la même note : *ré*. Là encore, cette surprise fait bégayer la récitation et scinde la phrase du texte en six groupes d'inégales longueurs séparés par des silences.

Si le narrateur hésite ici à parler ou s'exprime par bribes, c'est qu'au moment où la créature humaine tout blanche lui apparaît, il parvient bien malgré lui au terme de son voyage. Son bateau, qui vient de parcourir une mer étrange couverte d'une vapeur grise et cendreuse, est alors précipité dans un gouffre. Cette vision de la "blancheur parfaite" apparaissant en pleine catastrophe au sein d'une atmosphère grisâtre fait rebondir la déclamation de Gordon Pym (mesure 6) en un double saut, d'abord à la septième inférieure redoublée (*ré - mi*), puis à la neuvième supérieure (*mi - fa*). Notons que ce sont également

¹ p. 122.

des intervalles de septième et de neuvième, mais dans la dimension verticale, qui façonnent les accords de l'accompagnement instrumental (clavier, main gauche : *do dièse-ré* ; contrebasse : *mi*; violoncelle 1 : *ré* ; vibraphone : *do*).

On remarque surtout que la rythmique de ce passage est la même dans toutes les parties. Ce sont, aux cordes, des petites notes frénétiques répétées continuellement, en triples croches ; au clavecin, les mêmes rythmes, mais entrecoupés de quelques silences, en décalage avec la voix de Gordon Pym. Quant aux autres parties de chant (Valdemar et Ligeia), elles adoptent un dispositif rythmique similaire, les groupes de triples croches étant cependant un peu moins réguliers pour Ligeia. En outre, les rythmes rapides, associés aux mouvements mélodiques en vague des deux voix en mouvement contraire, produisent un amusant jeu de sonorités sur "tékélili", ce mot étrange appartenant à un soi-disant idiome indigène¹.

Tous ces effets répétitifs accumulés : tournure du récitatif, rythmique des voix et des instruments, sonorités dentales du texte onomatopéique, rebondissements de la ligne vocale de Gordon Pym contribuent à faire de ce passage une page entièrement bégayante.

Un écrivain

Un dernier exemple tiré de *Je vous dis que je suis mort*² va nous mettre à nouveau en présence d'une ligne mélodique en notes brodées répétées, entrecoupées de nombreux silences. Ce passage à la déclamation hachée est marqué en outre par des redoublements à l'octave plus fréquents que dans les autres récitatifs du même type. **[exemple musical n°26, tome II, p. 50]**

¹ cf. *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, chapitre 25.

² pp. 121-122.

Dupin, depuis le début de l'Epilogue dont ce passage est extrait, s'extasie sur les mystères de la création littéraire¹. Il a relaté ses émotions d'écrivain, inspiré notamment par le corbeau qui lui sert de compagnon, et qui répète régulièrement les mots : "jamais plus". Au moment où se situe le récitatif, il est au comble de l'enthousiasme, comme en témoignent à la fois l'indication placée en en-tête du passage : "parlé (excité)", puis cette seconde annotation, quelques mesures plus loin : "dramatique"².

L'émotion extrême de Dupin l'amène aussi à hacher sa phrase à l'extrême. A deux exceptions près, chaque mot du texte est séparé du suivant par un silence. En outre, bien que la ligne mélodique de ce récitatif se limite pratiquement à une seule note (un *ré*), comme dans la plupart des exemples précédents, les déplacements systématiques à l'octave inférieure de sa broderie *ré dièse* en cassent continuellement le contour.

C'est ainsi que, partant d'une base mélodique presque plane, on obtient finalement une ligne agitée et frénétique, marquée par des sauts incessants et des rythmes hachés. Il se vérifie donc ici, une fois de plus, que, dans les récitatifs des opéras, l'uniformité d'une ligne mélodique ne corrobore que rarement une narration objective et impersonnelle. Au contraire, c'est souvent un rôle expressif très fort, à des moments particulièrement dramatiques de l'action, qui est dévolu à ces récitatifs *recto tono*, dont l'écriture rythmique vient bouleverser le cours monotone.

¹ Ses déclarations empruntent le texte du conte *Genèse d'un poème*, pp. 276-277.

² mesure 6.

B - LES RECITATIFS ETIRES

Poursuivant nos investigations dans le domaine du langage vocal de Georges Aperghis, nous allons maintenant rencontrer d'autres types de récitatifs, qui se distinguent des précédents par leurs configurations mélodiques et rythmiques. Ils sont caractérisés par une courbure vaste, irrégulière, aux intervalles souvent distendus, et par une grande instabilité dans les hauteurs comme dans les valeurs rythmiques. Le rôle dramatique de cet autre type d'énoncé musical, ainsi que sa valeur expressive, diffèrent de celui du récitatif *recto tono*. Lorsque ce type de configuration est choisi, c'est que le personnage qui s'exprime de cette façon entend solliciter plus particulièrement l'attention, et veut insister sur les faits qu'il expose.

Cependant, tout comme les récitatifs *recto tono*, ce nouveau type de déclamation à la courbe distendue peut revêtir plusieurs formes différentes. Certes, c'est toujours sa configuration particulière – nous l'avons qualifiée d'"étirée" – qui en constitue l'élément distinctif. Mais il peut présenter deux formes distinctes, qui recouvrent deux modes de narrativité différents.

Le premier mode comprend les récitatifs qui restent encore très près de l'objet ou de la situation qu'ils décrivent, s'attachant avant tout à l'évocation fidèle, à l'information

exacte, même si celui qui la délivre le fait d'une façon très personnelle. Nous avons qualifié ce premier mode de "narratif".

Le second reste beaucoup moins objectif. Ce que les récitatifs y afférents racontent ou évoquent passe d'abord par le filtre d'une sensibilité, celle du personnage qui s'exprime à ce moment-là. Ils dévoilent donc au moins autant la subjectivité du narrateur qu'ils n'informent sur la réalité de l'objet narré. Nous les avons appelés "dramatiques" pour marquer leur côté nécessairement plus expressif que les premiers, mais aussi leur lien indissoluble avec l'exposé du récit.

Pourtant le genre "narratif" et le genre "dramatique" diffèrent plus par leur rôle que par leur contour. Aussi est-il difficile de déceler des traits d'écriture pertinents qui définissent chacun d'eux. Tout au plus remarquera-t-on que le second présente un ton plus emphatique, une expressivité plus grande que le premier. En revanche, si, restant dans le domaine de la morphologie musicale, on s'attache avant tout à la configuration extérieure des motifs, on constate que les récitatifs envisagés ressortissent, pour chacun des deux modes de narrativité considérés, à deux types différents. S'agissant des récitatifs "narratifs", il en est qui adoptent une courbe vaste et mesurée – nous les avons appelés récitatifs "amples" –, et d'autres qui sont caractérisés par une plus grande agitation et par des irrégularités de toutes sortes – et c'est pourquoi nous les avons nommés récitatifs "agités". Pour ce qui est des récitatifs dramatiques, les uns présentent un style "outré", les autres observent une courbe volontairement "écartelée".

I - Le style narratif

1 - les récitatifs amples

Serge

Dans l'une des premières séquences d'*Histoires de loup*¹, celle qui pour la première fois a trait directement au rêve obsessionnel du patient, on trouve un récitatif composé de quatre phrases séparées **[exemple musical n°27, tome II, p. 52]**

Le personnage principal, Serge, expose à ce moment-là¹ à son psychanalyste et au public, les premières traces de son rêve : son cadre, ses circonstances (le lit, la fenêtre de sa chambre, les arbres, l'hiver, la nuit). Il précisera ultérieurement les contours du rêve lui-même, c'est-à-dire cette présence lancinante de cinq loups blancs assis sur des branches de noyer. Mais pour l'instant, il se borne à en évoquer, point par point, les éléments extérieurs.

La première phrase de sa relation (mesures 1 à 7), présente un contour mélodique assez monotone dans l'ensemble, même si d'incessants silences interrompent l'énoncé de ce premier souvenir : "Il faisait nuit, et j'étais assis dans mon lit". Mais l'allure générale de cette phrase musicale n'est plus du tout la même que dans les récitatifs précédemment étudiés. Elle présente, non plus une ligne psalmodique centrée sur un son unique, mais une courbe généreuse, de pente générale descendante. Cette déclivité, d'abord très forte, est associée à la succession rythmique : une longue - plusieurs brèves, qui renforce

¹ Il s'agit de la section n°2, intitulée : "Cinq loups blancs".

l'impression de chute ("J'ai": *ré bémol* - 3 temps 2/3 ; "rêvé qu'il faisait nuit" : *sol* - une croche, *fa-ré* - deux doubles croches, *ré-ré-ré bémol* - trois triples croches). C'est ainsi que l'attention est sollicitée dès le départ sur l'analysé lui-même : Serge (longue tenue de note et départ de la voix dans l'aigu sur "j'ai").

La seconde phrase du récitatif (mesures 8 à 13) présente au départ la même courbe générale descendante. Mais, à plusieurs reprises, elle semble d'abord vouloir prendre son élan (surtout au départ de la phrase, lors du saut ascendant de neuvième sur : "mon lit").

Ces brusques remontées réitérées (*fa dièse* : "pieds" ; *sol dièse* : "vers" ; *mi bémol* : "la fenêtre") modifient l'allure générale de la courbe mélodique, qui demeure de fait assez similaire à la première, mais s'anime considérablement à chaque saut de la voix vers l'aigu.

Cette tendance à l'agitation mélodique s'accroît dans la troisième phrase (mesures 16 à 19) : les incessants mouvements de va-et-vient de la voix de l'aigu au grave et du grave à l'aigu se rapprochent et s'élargissent de plus en plus, au point que la paisible phrase de départ se transforme en un énoncé en dents de scie. C'est que, de plus en plus, à mesure qu'il avance dans la confidence, le malheureux héros veut attirer l'attention de son auditoire sur chaque détail de la scène qu'il commence à retracer ; il s'efforce donc de relancer l'intérêt par de brusques mouvements ascendants qui font ressortir certains mots (devant *la* fenêtre, *il* y avait *une* rangée de *vieux* noyers).

La quatrième phrase (mesures 22 à 24) confirme les données de la troisième ; les sauts intervalliques y sont encore plus rapprochés, même si par ailleurs l'atmosphère de cette dernière section se fait plus sereine. En effet, le souvenir est maintenant passé ; le rêve a été pour l'instant suffisamment évoqué.

Dans cet extrait d'*Histoires de loup*, on voit comment la volonté explicative peut amener le dessin mélodique adopté par un personnage à évoluer considérablement au

¹ *Histoires de loup*, II, pp. 15-18.

cours d'un même passage. En même temps, on a là un exemple de récitatif à la courbe mélodique vaste et irrégulière, dont l'écriture semble d'ailleurs encore tributaire de la tradition post-schönbergienne.

Valdemar se repose

Un autre extrait, tiré cette fois de *Je vous dis que je suis mort*, va nous mettre en présence d'une situation dramatique un peu similaire à celle de l'exemple précédent, en ce sens que le personnage principal est alors en train de décrire lui-même son état, ses impressions, ses pensées. Il s'agit de la quatrième partie de l'opéra¹, dans laquelle Valdemar, d'abord en proie à une grande agitation, et habité par de fabuleux rêves de nécropoles à travers le monde, revient tout à coup à la réalité, et évoque discrètement et sans effroi la posture paradoxale que lui vaut sa mort non accomplie. **[exemple musical n°28, tome II, p. 53]**

Ce soudain retour au calme provoque un total changement de style vocal. La déclamation qui, dans les pages précédant ce passage, était caractérisée par une courbe psalmodique et des petites notes répétées frénétiques, se fait tout à coup plus posée et la courbe du récitatif s'élargit. L'atmosphère d'apaisement que cette page de musique se propose de suggérer, en écho aux sensations douces du personnage principal, donne lieu à des cellules brèves et bien typées, séparées régulièrement par des silences.

On remarque la symétrie assez nette, en miroir, des groupes de mesures autour de la pause de la mesure 5 : aux deux extrémités, la cellule ; de part et d'autre du centre de symétrie, des successions plus brèves, entrecoupées de silences. Cette symétrie se laisse observer sur le plan mélodique. C'est ainsi que le début et la fin du passage présentent tous

¹ p. 76.

deux la même descente de seconde majeure : *si bécarre - la*, sur le rythme déjà signalé ; en outre, elles se situent l'une et l'autre dans la tessiture aiguë en clé de sol, que permet la voix de haute-contre choisie pour Valdemar.

Quant à la partie centrale du passage, de part et d'autre de la pause médiane, (mesures 3-4 et 6-7), elle revient à la tessiture grave et présente une courbure d'arabesque en forme de V (mesures 3-4 : "posément" - descente en trois notes ; "dans mon lit" - remontée ; mesure 6 : "qu'un spectateur" - descente en trois notes et remontée en un seul intervalle, suivie de notes répétées sur la note la plus aiguë). Dans cette partie centrale, en fait, la symétrie n'est pas aussi parfaitement respectée qu'aux deux extrémités, mais les intervalles parcourus et les notes extrêmes sont sensiblement les mêmes

C'est donc essentiellement grâce à cet agencement en miroir de la phrase musicale que se fait sentir la bienheureuse paix, toute provisoire, il est vrai, du héros. La symétrie formelle suggère ici l'équilibre retrouvé.

Mais, en outre, dans ce récitatif, la déclamation se veut claire et explicative. Les mots importants ("je reste" - "ma mort") sont placés en début et en fin de phrase. Ce sont eux qui sont portés par la mélodie la plus simple et la rythmique la plus posée (la descente *si bécarre-la* sur la cellule). Leur tessiture aiguë et leur sonorité contrefaite contribuent également à les mettre en valeur.

Moi, Gordon-Pym

Ce second exemple de récitatif "étiré" se caractérisait, comme le premier, par une courbe mélodique ample et bien équilibrée, marquée cependant par de vastes sauts intervalliques et par une tessiture très large. On a constaté, dans les deux cas, que cette tournure mélodique correspondait à une situation scénique de caractère purement narratif,

et destinée à présenter un personnage. Dans un autre passage de *Je vous dis que je suis mort*¹, extrait de la troisième partie, c'est à nouveau un des protagonistes de l'action qui se fait connaître, non sans ostentation. Il s'agit d'Arthur Gordon-Pym. **[exemple musical n°29, tome II, p. 54]**

L'allure générale de ce récitatif n'est plus celle d'une ligne au dessin symétrique ou balancé. Au lieu d'une courbe régulière, il présente plutôt une suite de secousses nerveuses, traduites par de fréquents déplacements d'une extrémité à l'autre de la tessiture vocale (du *sol dièse* grave en clé de fa au *si*, une dixième plus haut). La ligne mélodique dessine donc une série d'oscillations, qui créent des mouvements en dents de scie. Malgré quelques périodes de statisme sur des plages de notes répétées (mesure 2 : *la bécarre* grave, ainsi que mesure 6, deuxième temps, et mesure 3 : broderie *fa dièse-sol*), c'est donc une suite de sauts rapides qui caractérise les mouvements mélodiques de ce récitatif. Les brusques déplacements du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave se font généralement sur des intervalles de neuvième majeure, octave diminuée ou augmentée, ou septième, ce qui montre une fois encore la filiation atonale de telles successions, évitant soigneusement l'octave.

Si l'on met maintenant en rapport le dessin mélodique avec le texte qui le soutient, on constate que c'est précisément sur les mots les plus importants de ce texte, ceux qui tout à la fois portent le sens, rythment la déclamation, et offrent les meilleures possibilités sonores, que se produisent les sauts intervalliques les plus frappants (par exemple, mesure 1 – le saut initial de neuvième *sol dièse-la dièse* sur "mon père" ; mesures 2-3 – sa modification en octave diminuée *sol dièse-sol bécarre* sur "commerçant" ; mesures 4-5 – le saut de neuvième réitéré sur "la marine"; mesures 5-6 – la descente finale sur les deux dernières syllabes de "Nantucket"). Ces déplacements dissonants ont avant tout pour fonction de faire ressortir les

¹ Cette partie s'intitule : "Trois portraits" et celui-ci est le second. Il est précédé par celui de W. Wilson et

éléments essentiels de la narration. Ils suffisent à résumer l'information fournie par le récitatif : le père de Gordon-Pym faisait du commerce dans la marine à Nantucket. La volonté de clarification de l'élément narratif explique donc la présence de ce contour mélodique instable.

Mais il y a plus : on constate que chaque déplacement vers l'aigu ou vers le grave est suivi la plupart du temps d'une succession uniforme de petites notes égrenées, prolongeant la tessiture atteinte à l'aboutissement du saut (par exemple le *la bécarre* répété encore quatre fois après la brusque descente de neuvième *si - la bécarre* sur "était" – mesure 2 ; mesure 6 – les quatre *la bécarre* qui suivent le saut à l'octave augmentée inférieure sur "Nantucket"). Même si ces petites notes répétées ne s'appliquent cette fois-ci qu'aux mots d'importance secondaire du texte, elles ont en revanche un rôle non négligeable sur le plan purement musical. En effet, les répétitions de mots font que la nouvelle hauteur atteinte à chaque déplacement intervallique se maintient un moment avant qu'ait lieu le saut suivant. De ce fait, il se produit une alternance périodique de deux plans sonores, l'un aigu, l'autre plus grave. La musique est perçue sur deux registres différents, dans une oscillation perpétuelle d'un extrême à l'autre.

Le geste vocal distendu et quasi diphonique suggère chez Gordon-Pym une attitude excessive ; la fierté un peu déclamatoire qu'il montre ici lui fait, en quelque sorte, hausser le ton, mais au sens le plus concret, avec le geste de quelqu'un qui monterait sur ses ergots pour se présenter. Aperghis a donc façonné le contour de ce récitatif d'après l'attitude physique du personnage auquel il attribuait une telle ligne vocale. Homme de théâtre, il n'a pas manqué d'imaginer comment allait se comporter sur scène son personnage. C'est cette posture concrète, cette attitude physique qui suggère au

compositeur l'expression musicale. L'écriture vient ensuite et, dans une certaine mesure, en découle.

2 - les récitatifs agités

Les trois récitatifs précédents, malgré les soubresauts internes de la déclamation de Gordon-Pym, présentaient tous trois un dessin somme toute assez cohérent : courbe vaste et de pente descendante pour le premier ; forme symétrique, appuyée par la disposition des cellules rythmiques, pour le second ; mise en place systématique de deux plans distincts pour le troisième. Mais il est parfois beaucoup plus difficile de déceler une quelconque symétrie ou régularité dans les tournures mélodiques et rythmiques adoptées par les narrateurs ou les protagonistes de l'action. Dans certains cas, elles présentent même un caractère bousculé, changeant. Est-ce à dire que de tels gestes mélodiques se rapportent forcément à un moment particulièrement dramatique de l'action ? Tel n'est pas le cas dans les deux exemples qui vont suivre, puisque l'un et l'autre corroborent une simple narration.

Le plateau d'Orgall

Le second acte de *Pandémonium*¹ est celui qui évoque le plus continûment la difficile ascension du plateau d'Orgall. Un des barytons décrit, à partir du texte de Jules Verne¹, la végétation forestière qui recouvre ce paysage inquiétant et irrégulier. **[exemple musical n°30, tome II, p. 55]**

Si l'on examine ce récitatif dans son ensemble, on remarque tout d'abord qu'une fois la phrase du texte entièrement énoncée, la ligne vocale du chanteur se poursuit encore

¹ pp. 45-46

quelques mesures après la fin de la citation, sans paroles. Il s'agit donc bien d'une évocation de caractère poétique, pour laquelle il n'est pas nécessaire de suivre avec exactitude la lettre du texte.

La courbe mélodique de ce chant observe une forme générale en arabesque, mais ses circonvolutions sont loin d'être régulières (mesure 2 : "contournés" ; mesure 4 : "des fûts droits"). Elle présente bien encore quelques mouvements conjoints descendants, qui persistent un peu (mesure 7 : "leur-ver-dure") ; mais ils sont très vite contredits par une procédure contraire. Lorsqu'une courbe mélodique au trajet modéré semble s'installer, elle laisse la place aussitôt après à une figure contrastante. Ainsi, aux arpèges se substituent de brusques sauts de vaste envergure (mesure 2-3 : descente de quarte au rythme pointé, *si-fa dièse* ; puis remontée immédiate de septième avec tenue de la note aiguë sur "déjetés" ; mesure 3-4, procédé symétrique : saut de quinte ascendante *sol-ré*, puis descente modulée librement et interrompue par un silence jusqu'à la neuvième inférieure sur "y dressent").

Il en est de même au plan rythmique. Lorsque des mouvements réguliers commencent à se mettre en place, ils sont aussitôt interrompus, au bout d'une demi-mesure, ou moins, soit par des contretemps suivis de groupes de croches impulsives (mesure 3 : "grinçants" ; mesure 7 : "persistante"), soit par des incisives rythmiques perturbatrices (mesure 4-5 : "espacés" – mesure 6 : "étendent").

Au total, le déroulement de cette longue phrase musicale, qui se prolonge au-delà de son texte, ne présente guère qu'une suite de surprises, d'interruptions, de contrastes. Il suggère un parcours chaotique, semé d'embûches, qui est bien entendu en rapport avec la description du paysage. Car même si ce récitatif ne se donne pas pour mission d'illustrer chaque mot du texte, il est certain qu'il offre tout de même un équivalent musical très réussi à l'évocation de la périlleuse ascension du plateau d'Orgall. En outre, les incessants

¹ *Le château des Carpathes*, p. 80.

virages mélodiques ou rythmiques de sa ligne vocale imposent au chanteur des efforts soutenus ; ils donnent à son intonation une allure outrée. La phrase y gagne en expressivité, l'attention de l'auditeur étant sans cesse mise en éveil par cette attitude vocale excessive.

Jacques raconte

Le second exemple est également marqué par une volonté explicative très forte. Il est extrait de la première partie de *Jacques le Fataliste*¹. Le héros entreprend, comme toujours, de conter l'histoire de ses amours. Mais pour cela, il opère, on s'en souvient, une série de retours en arrière, qui font digression. Jacques va donc exposer en fait, par ce récitatif, la blessure au genou qui fut cause de ses amours, mais auparavant la bataille au cours de laquelle il reçut cette blessure, et tout d'abord la raison de son départ à la guerre : la malédiction paternelle. **[exemple musical n°31, tome II, p. 56]**

La première section de cette narration émue se déroule en trois temps (respectivement mesures 1 à 6 ; 6 à 9 ; 10 à 12). Ils sont caractérisés tous trois par une courbe nettement ascendante, vaste d'une double quinte (du *sol* grave au *ré* au-dessus de la portée), et aboutissant à chaque fois au même point culminant : *ré*.

Cette triple ascension va s'accéléralant, au fur et à mesure que le récit avance. La première fois (Jacques se fait rosser par son père), elle compte cinq mesures et demie ; la deuxième (Jacques s'enrôle dans l'armée), 3 mesures et demie ; la troisième, 3 mesures. Chacune de ces trois phases du récit est en outre marquée, dans son déroulement interne, par une rythmique de plus en plus agitée (valeurs irrégulières ou plus brèves, contretemps).

¹ pp.16-17

Cet accroissement de la tension, à la fois sur le plan mélodique et rythmique, suggère une émotion de plus en plus vive de la part du narrateur. Cet affolement se manifeste en particulier dans les terminaisons des membres de phrase n°1 (mesure 6) et n°2 (mesure 9). La première fois, la déclamation s'emballé à un tel point que Jacques profère six mots sur une seule note ("et m'en frotte durement les épaules") ; la deuxième fois, ses notes répétées sont hachées de silences pourvus de l'annotation "essoufflé".

La passion de plus en plus frénétique avec laquelle le malheureux héros relate ses déboires successifs l'amène en outre à s'exprimer par de fréquentes vocalises. Elles comportent parfois deux notes, mais plus souvent quatre ou cinq sur une même syllabe, et ont lieu dans les périodes les plus nettement ascendantes de chaque membre de phrase (mesures 4 et 5 : la-tête ; il-prend un bâ-ton ; mesure 8 : al-ler au camp ; mesures 11 et 12 : la-bataille se don-- ne).

Mais les trois montées réitérées qui rythment le déroulement de cette longue première phrase ne sont pas le seul moyen par lequel Jacques attire l'attention sur son destin. Chaque ascension est précédée d'un bref dessin en forme de S majuscule en miroir (), en valeurs rapides et aux intervalles très disjoints. Il est placé sur les premiers mots de son texte (mesure 1 : "un beau jour je m'enivre" ; mesures 6-7 : "un aspirant passant" ; mesure 10 : "de dépit je m'enrôle").

Cette arabesque nerveuse au contour écartelé est sans doute encore très inspirée par le style de déclamation de la musique atonale d'antan ; mais surtout, elle a pour fonction de solliciter l'attention de l'auditeur, bousculé dès le départ de chaque phrase par des trajets mélodiques très sinueux. C'est donc à plus d'un titre que Jacques, par son récitatif, convainc son auditoire de la malignité du destin à son égard.

Il n'y a que dans l'entre-deux constitué par le bref passage (une mesure) qui fait suite à l'arabesque en S renversé et précède la montée accélérée, que la tension de la déclamation s'apaise quelque peu. Il semble même que Jacques hésite à continuer ; il n'y fait plus entendre que quelques petites notes avec contretemps, ou parfois quelques broderies (mesure 2 : "de bon vin – mon père s'en aperçoit" ; mesure 11 : "nous arrivons").

Dans la deuxième section du récitatif, comportant les mesures 17 à 24, l'agitation reprend de plus belle. La narration de Jacques se fait encore plus concrète, et surtout plus dramatique, puisqu'elle correspond au récit de la bataille qui lui valut sa fameuse blessure au genou. On y perçoit bien encore –du moins au début de ce second passage– une direction mélodique d'ensemble, qui est cette fois-ci descendante. Mais elle n'est plus menée de façon systématique, comme l'étaient les trois montées du premier segment. Il s'agit simplement d'une tendance générale de la courbe du récitatif, qui d'ailleurs ne se vérifie plus au-delà de la mesure 20.

Car ce qui domine dans ce passage est l'irrégularité et le caractère chaotique de la déclamation. Ainsi l'agencement même des successions mélodiques semble se faire sans volonté bien déterminée, sans esprit de conséquence. Les hauteurs de notes ne se soutiennent pas toujours, mais glissent (mesure 17 : "je – ") ; les courbes mélodiques ne sont pas écrites en notes précises, mais suggérées par un dessin en volutes montantes (mesure 24 : fin de l'extrait) ; les rythmes en contretemps font hésiter la courbe du chant, qui n'avance plus qu'à peine désormais (mesure 22) ; la figure mélodique écartelée si caractéristique du premier segment, le S majuscule en miroir, qui se retrouve ici (mesure 19), est truffée de silences interruptifs.

Mais si le déroulement de cette phrase musicale boiteuse semble si difficile à suivre, c'est que le placement des mots du texte par rapport aux structures mélodiques et

rythmiques de la récitation chantée s'avère on ne peut plus fantaisiste. Tout d'abord, comme dans bien des passages de *Pandémonium*¹, toute une suite de mots est proférée sur une même note tenue (mesures 17, 18, 21), ou même sur le dessin suggestif remplaçant les hauteurs mélodiques (mesure 24).

Cette émission bousculée de tout un membre de phrase ajoute à l'aspect aléatoire de l'écriture musicale. En outre, la précipitation et le caractère *quasi parlando* de ce type de déclamation peu ordinaire suggèrent un moment d'émotion non dominée. On dirait ce narrateur apeuré, affolé par ce qu'il évoque, et encore en état de choc. Mais il est vrai que c'est Jacques lui-même qui raconte sa propre histoire, et qu'elle n'est pour l'instant guère réjouissante. Telle est au fond la raison de cette déclamation toute en soubresauts et en emballements, et en même temps tellement désordonnée et si peu sûre d'elle-même.

II - Le style dramatique

Comme on le constate à la lecture de ces derniers exemples, il entre dans l'art de mettre en musique un récit de multiples facteurs. La compréhension intellectuelle des événements narrés n'y a qu'une part limitée, même si la disposition des intervalles mélodiques contribue à faire ressortir certains mots importants. C'est bien plus l'attitude, la posture du personnage s'exprimant à travers son récitatif qui détermine le style musical adopté dans chaque cas. Dans cette musique, tout est signe, métonymie. Les tournures mélodiques, les cellules rythmiques, les intervalles, le timbre de la voix tâchent de serrer au plus près l'attitude mentale du personnage, à chaque instant de son discours. Elles vont droit à la compréhension affective du récit, et peignent des êtres habités par des

¹ cf. ci-dessus exemples musicaux n°14, mesure 6; n°21, mesures 14 à 20 ; n°22.

impressions diverses et parfois même dominés par leurs passions, égarés par les événements qu'ils vivent. Dans ce cas, leur expression est outrée, et le langage qu'ils adoptent hérissé d'irrégularités et parcouru de mouvements en tous sens.

Dans d'autres cas, les différents narrateurs ne montrent pas une attitude aussi incontrôlée car, à ce moment, la situation dramatique n'est pas aussi tendue. Leur intervention vise surtout, dans ce cas, à appuyer une explication, à se faire clairement comprendre, tout en manifestant bien entendu une réaction personnelle à ce qu'ils évoquent. C'est pourquoi leur expression mélodique, qui est toujours marquée par un geste ample, voire même par des sauts extrêmes, ne présente plus ces mouvements impulsifs, comme irrépressibles, qui caractérisaient les récitatifs "outrés". En outre, leur rythmique se veut plus régulière, ou du moins elle est dépourvue de heurts excessifs, et simplement soumise à l'énonciation claire du texte déclamé.

Par conséquent, même si le caractère commun de tous les exemples qui vont suivre reste une ligne mélodique à grands déplacements, il y a lieu de distinguer parmi eux deux genres différents : d'une part, un mode de déclamation très expressif et agité à tous égards, que nous avons nommé "récitatif outré" – nous en citerons trois exemples, tirés de *Pandémonium* ; d'autre part, un genre moins tendu, destiné surtout à la narration sensible, c'est-à-dire à une explicitation de la situation chargée d'affectivité. Nous l'avons nommé, en raison de sa configuration particulière : "récitatif écartelé".

1 - le récitatif outré

Effroi

Avec le premier des exemples de ce type tirés de *Pandémonium*, nous entrons de plain pied dans les registres extrêmes de l'expression dramatique. Pourtant le narrateur qui intervient ici ne se sent pas forcément très concerné par ce qu'il évoque, n'étant pas lui-même le sujet de l'action, mais un observateur anonyme de l'événement. Comme, rappelons-le, dans cet opéra, il n'existe aucun rôle attribué, il s'agira là d'un de ces récitatifs au ton outré, que pourtant ne profère qu'une voix sans identité. **[exemple musical n°32, tome II, p. 57]**

Nous sommes ici au moment précis du deuxième acte¹ où Franz, après sa difficile ascension du plateau, s'est installé pour la nuit, et voit apparaître des formes étranges et monstrueuses. Le récit des visions cauchemardesques qui lui sont infligées par le diabolique habitant du château d'Orgall fait l'objet du récitatif ci-dessus, qui est attribué au baryton 3. Il comporte plusieurs phases alternées, que différencient deux styles d'écriture très opposés.

On observe, dès le départ, un chant distendu, hystérique, qui se présente comme une réponse à l'appel d'une autre voix anonyme, celle du baryton 1. En effet, juste avant que le récitatif ci-dessus ne commence, on vient d'annoncer, dans une sonorité détimbrée : "minuit". Alors le baryton 3 se précipite immédiatement dans les zones aiguës, puis suraiguës de la tessiture, afin de suggérer, comme par un cri soudainement poussé, "l'heure effrayante entre toutes" qui vient d'être sonnée.

L'effet produit par ce surgissement et par la sonorité de la voix de fausset qui le profère est renforcé par l'écriture vocale. Il consiste d'abord en de très rapides *glissandi* en double mouvement alterné (du grave à l'aigu et de l'aigu au grave). Ils sont placés entre deux notes suraiguës et, vu la brièveté des valeurs rythmiques, leur pente est extrêmement forte. Ce va-et-vient incessant fait ressortir les notes suraiguës qui, elles, restent fixes. Il en

est de même des brèves appoggiatures précédant ces effroyables glissements (premières syllabes de "l'heure" et d'"effrayante"). Leur intervalle très large oblige également le chanteur à un saut brusque et excessivement rapide, qui accentue l'effet de la note principale. Les trilles placés sur les trois dernières croches de la mesure 4 ("entre toutes") ont aussi la même fonction, qui est d'entretenir artificiellement les sons extrêmes atteints au départ. Mais la régularité de ces trois croches met en même temps un terme provisoire à la clameur poussée dès l'abord par le chanteur affolé.

Les deux mesures qui suivent (mesures 5 et 6) présentent les mêmes caractéristiques que cette brutale entrée en matière, même si les procédés y sont mis en oeuvre de façon moins brutale. Ainsi, les glissements en vague sont maintenant notés en notes réelles, et non plus par de simples traits obliques; mais la rapidité de leurs valeurs rythmiques et leurs intervalles chromatiques les rapprochent des *glissandi* précédents. Ils sont aussi nettement plus étirés dans le temps. En revanche, ce qui reste constant est cette extraordinaire tension de la ligne vocale vers le suraigu, et son aboutissement paroxysmique sur les notes répétées dans la tessiture extrême. Toute cette section semble donc attirée vers le haut. Ce tropisme va se maintenir une mesure encore après que le chanteur ait dû, par la force de sa seule imagination, évoquer quelque "bruit épouvantable".

Puis tout change, brusquement. Au milieu de la mesure 7, le dessin mélodique, si agité jusqu'ici, tendu, mouvant, se retrouve immobile, plat, inerte. C'est une simple ligne droite, au bas de la portée, sur un unique *la bémol* grave, et sans même une indication de mesure. Cette notation incertaine corrobore la phase purement narrative du récit. On y expose une simple réalité, un fait objectif : Franz se réveille, et il lui semble qu'il voit

¹ pp. 58-59.

quelque chose d'étrange qui lui fait peur. Il n'est donc plus besoin ici de solliciter outre mesure le texte qui dit cela. La musique n'y ajouterait pas grand chose. D'ailleurs, elle a déjà dit l'essentiel, juste auparavant. Par son style échevelé, elle a déjà suggéré la terreur et mis en branle l'imagination. Et pourtant, à ce moment là, le texte ne nous avait pas encore donné connaissance de la nature des visions terrifiantes entr'aperçues : vampires, dragons, hippogriffes.

A la fin de cette seconde phrase du récitatif (mesures 10 et 11), la voix repart à nouveau vers l'aigu, toujours dans une notation imprécise, mais avec tout de même la suggestion d'une envolée brutale, puis d'oscillations glissées –elles rappellent celles de la mesure 4. Là encore, si la musique s'anime, c'est uniquement pour confirmer la dimension affective ("sous l'influence du cauchemar"), et rester encore un peu dans le registre de l'imaginaire ("il crut voir"). En revanche, lorsqu'il sera question de la simple réalité (mesure 12, 2e partie : "non, il vit réellement"), on retombera dans la platitude d'une ligne immobile sur *la bémol*. Cette alternance régulière entre la musique de la suggestion émotive et la psalmodie du fait réel se poursuivra dans toute la suite de récit. La mesure 13, qui fait suite au *la bémol* immobile, retrouve les sons glissés et les notes suraiguës de la phrase précédente, et ainsi de suite.

Ô coupe de pur cristal

Un deuxième exemple de vocalité déclamatoire centrée sur les notes aiguës, toujours tiré de *Pandémonium*,¹ va nous mettre du même coup en présence d'un phénomène d'écriture peu fréquent chez Aperghis : le style ornemental. **[exemple musical n°33, tome II, p. 58]**

¹ Acte 1, p. 27.

Ce chant exalté se situe, dans l'action de l'opéra, à la fin du premier acte, juste après la mort de la Stilla. Apherghis a choisi, curieusement, de clore l'acte par une citation d'extraits du *Faust*¹, tirés non plus du Walpurgis, mais de la première partie de la Tragédie : "la Nuit". C'est là que Faust, lassé de trop de science accumulée, aperçoit une fiole qui lui rappelle son enfance ; il la porte à ses lèvres, vidant son contenu enivrant . Alors, au dehors, les cloches de Pâques se mettent à retentir. Cette boisson consolatrice, avec l'impression de pureté retrouvée qu'elle suggère donne lieu, dans le récitatif très orné que chante ici le baryton 1, à une déclamation jubilatoire. L'arrivée sur les notes aiguës répétées des mesures 2 et 3 (*ré* aigu) se fait par une longue vocalise montante chromatique d'une mesure et demie, sur le mot "brillais". Des valeurs brèves et des petites broderies internes font donc ressortir par avance l'éclat des *rés* aigus, image musicale de la "coupe de pur cristal" du poème¹. C'est donc dans un style de psalmodie ornée que s'ouvre ce récitatif, clamé *fff* par le baryton, tandis qu'au même moment les quatre sopranos profèrent des "cris d'oiseaux".

Le même phénomène se reproduit dans la suite de cette page : chaque verbe du texte du poème ("décidais" : mesure 4 ; "passaient" : mesures 5-6) se voit revêtu des mêmes triples croches chromatiques à caractère purement ornemental. Plus l'emphatique discours du narrateur se développe, et plus ses notes répétées aiguës s'élèvent dans la tessiture. Parti du *ré* aigu dans les premières mesures, il aboutit finalement au *fa* au-dessus de la portée (mesure 6, sur "de mains en mains"). Mais à chaque fois, les vocalises amenant ces pressantes clameurs sont là pour en briller la sonorité. Ce double processus, qui concerne à la fois le mouvement mélodique et le timbre, rend l'expression admirative du baryton qui est censé alors représenter un Faust sur la voie du rajeunissement.

¹ Goethe, *Faust*, p. 25

Visiteur importun

Le troisième exemple de récitatif "outré", toujours extrait de *Pandémonium*, se trouve au troisième acte de l'opéra, celui qui s'écarte le plus longtemps de son récit principal. Parmi les nombreuses actions connexes qui se substituent à celles du texte de Jules Verne, on retiendra cette scène tragi-comique tirée d'Hoffmann¹, dans laquelle l'abominable Coppola, transformé en colporteur, tâche de s'immiscer dans la vie du héros en lui vendant une lorgnette. **[exemple musical n°34, tome II, p. 59]**

Le baryton 2, qui narre l'intrusion de Coppola, adopte un style vocal distendu à tous égards, du fait des changements de registre, des *glissandi* rapides, des rythmes inégaux et entrecoupés de silences, et du timbre déformé de la voix. Ces distorsions sont destinées, comme on va le voir, à peindre l'aspect inquiétant du personnage.

L'intention descriptive du propos musical apparaît d'abord dans l'annotation qui accompagne les mesures 3 à 5 : "faire la même grimace – transformation de la voix". Elle corrobore un énoncé musical hésitant (des silences l'interrompent tous les deux ou trois mots). On dirait que le discours musical va chuter à chaque pas (mesure 3 – "lui dit" : descente de neuvième ; mesure 4 – "d'une voix rauque" : saut à la dixième inférieure avec monnayage des valeurs rythmiques de la croche de triolet à la double croche ; mesure 5 – "bouche" : glissando descendant).

Cette claudication se manifeste aussi par les virages soudains de la direction mélodique. Dès la première mesure, Coppola adopte une démarche en zig-zag : son avancée oblique jusqu'au milieu de la chambre donne lieu successivement à un

¹ op. cit, p. 25, vers 721.

mouvement tournoyant ("mais Coppola s'avança"), à une chute en *glissando* (début mesure 2) et à une arrivée en zig-zag ("jusqu'au milieu de la chambre"), après un arrêt d'une blanche (sur "milieu").

La suite de son intervention n'est guère plus assurée. Alors qu'il commence à déformer le son de sa voix, la direction mélodique de son chant semble se réguler dans un mouvement plus conjoint, d'abord ascendant (mesures 4-5), puis descendant (mesure 6). Mais bientôt, de constantes interruptions marquent le cours de sa déclamation, et son chant n'avance plus que par à-coups. De plus, quelques sauts intervalliques cassant les mots en deux parties ("bouche" - mesure 5 : "former" - mesure 7) mettent un terme à cette brève période durant laquelle le discours s'était montré plus ferme.

Tous les éléments de l'écriture musicale contribuent donc, dans ce passage, à façonner le portrait d'un personnage retors, dont l'arrivée inopinée apparaît immédiatement comme suspecte.

2 - les récitatifs écartelés

Comme nous l'avons signalé, toutes les configurations mélodiques en larges intervalles ou en mouvements irréguliers ne ressortissent pas forcément à une catégorie expressive extrême. Un passage du troisième acte de *Je vous dis que je suis mort* va le prouver.

Vertige

¹ p. 75.

Cet extrait est consacré au portrait d'Arthur Gordon-Pym, et se révèle beaucoup moins "outré" dans son expression que ceux de *Pandémonium* précédemment rencontrés. Nous commencerons par ce récitatif du deuxième acte¹, où est brossé le portrait du personnage. Il s'agit d'ailleurs d'un autoportrait, comme tous ceux que comporte l'acte. Gordon-Pym avait déjà débuté sa présentation en parlant de ses origines familiales – nous avons déjà assisté à cette tirade chantée en style *recto tono*. Ici, dans l'épisode qu'il relate, il est en train de se glisser le long d'un rempart pour s'enfuir, mais est tout à coup pris d'un horrible vertige. **[exemple musical n°35, tome II, p. 60]**

Le dessin mélodique qu'adopte d'un bout à l'autre Gordon-Pym est caractérisé par de larges sauts intervalliques. Ils sont d'une dimension assez considérable, puisque leur taille est proche de l'octave. Ces grands déplacements interviennent de façon assez irrégulière. Tantôt ils se succèdent rapidement (mesure 1 et mesure 8-fin), tantôt ils sont séparés par une plage relativement longue sur de faibles mouvements mélodiques, ou même de simples notes répétées (mesure 3 - mesure 7).

Mais surtout, ces grands intervalles ont lieu généralement au beau milieu d'un mot du texte (mesure 2 : "désir" ; mesure 3 : "regarder", etc...), qu'ils scindent en deux morceaux. Ces syllabes ainsi disjointes sont donc séparées l'une de l'autre par une distance d'une octave ou plus. On a affaire à un exposé qui hoquette d'une extrémité à l'autre de la portée en coupant artificiellement les mots. Cette écriture étrangement disloquée a pour but d'imposer au chanteur une expression haletante, chaotique, malgré la relative régularité des valeurs rythmiques de sa déclamation.

Les sentiments que ce récitatif évoque sont la peur de tomber, mais aussi l'horrible sentiment de l'irrésistible. Si l'on considère les choses d'une façon plus concrète

¹ 2e partie, p. 49.

encore, on peut voir dans ce parcours tout en mouvements alternatifs l'évocation figurative des hochements de tête du malheureux fuyard plongeant involontairement son regard vers l'abîme, puis le relevant à la hâte, affolé. Même si, bien entendu, une telle interprétation demeure un peu réductrice, elle n'est pas en désaccord avec les éléments figuralistes que présente parfois l'écriture de Georges Aperghis. Celui-ci n'hésite pas, de temps à autre, à broser de très réalistes tableaux musicaux, comme ceux des différents mouvements de l'eau sur les mots *polulamenti* et *surgimenti* (bouillonnements, jaillissements) dans *De la nature de l'eau*¹.

Alban le rêveur

Il est beaucoup d'autres récitatifs, dans les oeuvres du compositeur, qui, comme celui de Gordon-Pym, présentent des contours mélodiques systématiquement écartelés. Les intervalles y sont proches de l'octave (septième, octave augmentée, ou diminuée, neuvième); ils forment des sauts montants ou descendants, qui alternent avec des dispositifs mélodiques tout à fait contraires : mouvements conjoints ou séries de notes répétées. L'un des exemples les plus intéressants de ce type, notamment par la situation dramatique dans laquelle il s'inscrit, se trouve dans le dernier opéra en date du compositeur : *l'Echarpe rouge* (1984).

Nous sommes à la scène finale du premier acte, qui, dans le "romanopéra" d'Alain Badiou dont elle est tirée directement, s'intitulait : "fiction du vrai commencement"². Elle se déroule sur trois plans. Au premier plan, trône un personnage

¹ cf. chapitre III, "Les figures de l'épaisseur", exemple musical n° 82

² 1e partie, chapitre 12, pp. 65-69

peu sympathique, Gaston, homme de main des tenants du pouvoir capitaliste ; il est attablé dans le restaurant de la "Baie des Mouettes". Tout en dînant, il interroge trois jeunes gens, des musiciens ayant participé au complot révolutionnaire qui est le sujet de tout l'opéra. Ceux-ci, en guise de réponse, entonnent l'*Internationale*. Au second plan, les serveurs du restaurant, qui sont en fait des immigrés révolutionnaires déguisés, s'apprêtent à abattre les gardes du corps de Gaston, puis à le tuer lui-même ; mais celui-ci ne les voit pas encore. Enfin, au troisième plan, on aperçoit, par la baie vitrée du restaurant, une barque à voile blanche sur laquelle se trouvent d'autres conjurés, des postiers, avec à leur tête, Alban. C'est au moment où la tension dramatique est à son comble à cause de la menace mortelle qui pèse sur Gaston, que l'apparition presque irréelle d'Alban donne lieu à un récitatif au contour généreux, entonné au milieu des clameurs rythmées de l'hymne communiste.

[exemple musical n°36, tome II, p. 61]

Les quatre phrases musicales dont se compose cet extrait, de longueur inégale, comportent toutes de grands intervalles. Un saut obsédant d'octave augmentée descendante, notamment, est présent dans chacune de ces quatre phrases (*mi - mi bémol* pour la première et la seconde, *sol - sol bémol* pour la troisième et *ré bémol - do dièse - do* pour la quatrième). Un mouvement symétrique de remontée vers l'aigu lui répond. Il est souvent de taille un peu plus restreinte. On y remarque la septième majeure *mi bémol - ré*, présente également dans chacune des quatre phrases.

Pour autant, la structure mélodique de ces quatre sections n'est pas identique. L'arabesque très écartelée qu'elles forment (à l'exception de quelques mouvements conjoints qui s'observent dans la troisième section, et des *sol* répétés de la fin du passage) ne présente jamais deux fois la même forme. Les volutes de la courbe débutent par un dessin concave dans les deux premières phrases, convexe dans les deux suivantes ; mais dans trois cas sur quatre, l'orientation de ce mouvement s'inverse dans la deuxième partie de la phrase (la n°2 devient

convexe dans sa deuxième mesure, les numéros 3 et 4 concaves). De même, la place des brèves cellules conjointes qui s'intercalent entre les grands déplacements, majoritaires de toute façon, varie selon les cas. Tantôt elles clôturent une phrase (sections 1 à 4), tantôt elles précèdent (section 2) ou suivent (section 4) un élan, tantôt elles accompagnent une retombée (section 3). Le plus souvent, le dessin débute d'emblée par un mouvement de vaste envergure, qu'il s'agisse d'un élan ou d'une chute, pour s'apaiser ensuite sous forme de petits intervalles. Mais cette règle n'est pas absolue, car le début de la deuxième phrase, notamment, mais aussi la fin de la troisième (mesure 10) connaissent la disposition inverse.

Par contre, ce qui, sur le plan structurel, peut passer pour une constante, dans tout le passage, est l'existence d'un canevas chromatique non explicité, sur lequel repose la constitution des intervalles, grands ou petits. Ainsi, la première phrase est formée sur le schème chromatique descendant $\text{mi} - \text{ré} - \text{do} - \text{si} - \text{la} - \text{sol} - \text{fa} - \text{mi}$, dont le deuxième degré, *mi bémol*, a été rejeté à l'octave inférieure. La seconde phrase est également bâtie sur une descente chromatique, avec toujours des redoublements à l'octave ; elle est composée cette fois des notes suivantes : $\text{mi} - \text{ré} - \text{do} - \text{si} - \text{la} - \text{sol} - \text{fa} - \text{mi}$. La troisième phrase énonce au départ la même succession, mais elle présente une exception au chromatisme (l'intervalle de seconde majeure *fa - mi bémol*). Elle le retrouve cependant ensuite (au moment où sa courbe s'inverse en une remontée à partir du *do dièse* de la mesure 10) :

Enfin, la quatrième phrase, malgré une terminaison différente de celle des autres sections, repose comme elles sur une descente chromatique, très proche d'ailleurs de celle de la première phrase (elle en est la transposition à la seconde mineure inférieure) :

Mais ce qui fait l'intérêt de ce récitatif, et ce par quoi il convient très bien au personnage d'Alban, est que le canevas chromatique sur lequel repose tout le passage ne

s'entend jamais comme tel. Les secondes resserrées offrent en fait, par le jeu des redoublements à l'octave, une impression d'étirement des intervalles. En résumé, si les cellules chromatiques qui forment la trame de tout le récitatif assurent son unité structurelle, l'écartèlement de ses intervalles lui donne sa force expressive. C'est ce subterfuge qui fait que le style du récitatif d'Alban convient très bien au personnage, qui, dans la pièce, est avant tout un rêveur et un romantique amoureux.

Conviction

Il existe d'autres exemples, dans l'oeuvre d'Aperghis, de telles constructions mélodiques paradoxales, dont certaines sont menées de façon très systématique. C'est le cas d'un passage de la dernière partie de *Je vous dis que je suis mort*¹...**[exemple musical n°37, tome II, p. 62]**

Dupin commence à ce moment-là à exposer son projet de création littéraire. Le mode d'élocution qu'il adopte est noté sur la partition : "parlé", et le ton de sa déclamation : "timide". En fait, il s'agit bien d'un court récitatif chanté, mais il est entrecoupé de silences, ce qui lui donne une allure hésitante. De plus, il n'avance que pas à pas.

La structure interne de cette phrase musicale est particulièrement nette. Ses deux mesures sont bâties tout entières sur une simple montée chromatique. Cette échelle parcourt une distance de quinte diminuée, entre les deux pôles *si* et *fa*. Mais là encore, cette ascension chromatique par degrés ne se perçoit pas comme telle, en raison des sauts intervalliques qui en disloquent le cours. Les notes de ce pentacorde sont rejetées tantôt à l'octave inférieure, tantôt à l'octave supérieure, selon la direction du saut intervallique (*si - do - do dièse - ré - ré dièse - mi*). La montée chromatique conjointe sur laquelle théoriquement

¹ p.116

est bâti ce passage ne se présentera donc jamais comme telle, mais sous des avatars divers, dont les intervalles sont soit supérieurs soit inférieurs à l'octave d'un demi-ton (*si - do* : septième majeure descendante ; *do - do dièse* : octave augmentée montante, etc...).

Cette façon d'étirer le cours mélodique du récitatif en pratiquant les redoublements à l'octave est très simple dans son principe. Elle a surtout une raison expressive, qui est de suggérer musicalement l'attitude d'un homme habité par une conviction profonde. La ligne mélodique de Dupin, avec ses perpétuels rebondissements, donne l'image d'un personnage écarquillant les yeux, fronçant le sourcil, tant il est persuadé de l'importance de sa découverte.

Diagnostic

C'est un mode d'expression similaire qu'adopte, dans une autre scène de *Je vous dis que je suis mort*¹, l'un des principaux protagonistes de l'histoire : Odd. **[exemple musical n°38, tome II, p. 63]**

Il s'agit du moment théâtral emblématique où l'on voit tous les personnages des contes de Poe rassemblés autour de Valdemar, comme des santons autour du sapin de Noël. Odd s'exprime ici selon l'indication "parlé", comme Dupin dans l'exemple précédent. La courbe mélodique de son récitatif est parcourue également d'oscillations en grands intervalles autour des mêmes pôles de hauteurs, et elle alterne ses septièmes et octaves augmentées avec des zones de notes répétées. Enfin, la structure mélodique résulte là encore d'un redoublement à l'octave des mouvements chromatiques implicites (ils comprennent les notes situées entre *si bémol* et *ré*). La seule différence avec l'exemple précédent est que le parcours de ces intervalles chromatiques ne se fait pas dans l'ordre des

¹ 2e partie, p. 26.

degrés (donc en montant régulièrement de *si bémol* à *ré*). Cet ordre est quelconque, même si la ligne vocale ne sort jamais des limites qui lui sont assignées.

L'effet produit par ces rebonds de la voix autour des mêmes hauteurs est de lui faire "hausser le ton" (et cette expression est à prendre, là encore, de façon très concrète). On sent Odd désireuse de solliciter l'attention de l'auditeur. En même temps, persuadée de la pertinence de ses observations cliniques sur le cas de Valdemar, elle s'exprime avec l'air entendu du spécialiste.

Les oiseaux

On trouvera encore, dans *Je vous dis que je suis mort*, d'autres contours mélodiques de large envergure présentant cette même tendance à revenir sur les mêmes notes. Ils se composent toujours de larges intervalles façonnant une courbe excessivement ample, mais circonscrite à l'intérieur d'un espace musical limité.

L'un d'eux¹ est tiré de l'épisode final du voyage d'Arthur Gordon Pym² ; il se situe au moment où son bateau va s'engloutir. **[exemple musical n°39, tome II, p. 64]**

Le geste vocal généreux de la narratrice, Rowena, est ici destiné à peindre l'arrivée mystérieuse de grands oiseaux blancs sortant d'un ciel de cendre. Pendant ce temps, l'inséparable compagne de Rowena, Ligeia, scande le cri de ces oiseaux : tékélili. Le contour mélodique en vague de la première, énoncé *piano* en style "parlé", s'oppose à la stagnation rythmée de la seconde, indiquée "mouette (strident)" et entonnée *ff*.

¹ p.104

² chapitre XXVI, p. 403

Malgré sa douceur, la courbe mélodique de Rowena est constituée intérieurement d'une suite de larges intervalles. Ceux-ci ne forment plus les successions de sauts proches de l'octave que nous avons rencontrées dans les exemples précédents. Ils ne sont plus mis en alternance contrastante avec des séries de notes répétées, sauf pour une mesure : la huitième. Rien n'entame donc la tranquillité du débit de la déclamation. En outre, la ligne mélodique repasse sans cesse par les mêmes degrés (*mi bémol* aigu - *si* médium - *do* grave, malgré quelques échappées, une fois vers *ré bémol* grave, une fois vers *fa dièse*, une fois vers *si bémol* aigu). Elle sort donc rarement des limites de la dixième majeure : *do - mi bémol*. Le choix des intervalles utilisés à l'intérieur de cette dixième semble être dicté par le souci d'éviter les consonances tonales, puisque cette dixième mineure est subdivisée en une quarte diminuée, plus une septième majeure.

La relative ampleur de ces deux intervalles, associée à une rythmique rapide (triolet ou quintolet de doubles croches) donne un parcours mélodique qui semble agité intérieurement, malgré l'allure apparemment tranquille de sa courbe générale. C'est cette configuration paradoxale qui traduit l'expression double du discours de Rowena. Extérieurement, il ne fait qu'évoquer la majesté de l'apparition blanche des oiseaux crieurs ; mais intérieurement, il respire l'inquiétude devant l'étrangeté du paysage et de la situation, et donne le pressentiment d'une catastrophe imminente.

Les yeux de Ligeia

Un dernier exemple de récitatif "écartelé", toujours tiré de *Je vous dis que je suis mort*, va nous offrir en quelque sorte la synthèse des deux types de configurations en larges intervalles précédemment observées : les sauts intervalliques alternant avec des notes répétées, et les vastes courbes mélodiques en vague. Il s'agit d'un extrait de la

cinquième partie : "la brune et la blonde", où le narrateur (il s'agit ici de William Wilson) s'extasie sur les yeux adorables de Ligeia¹. **[exemple musical n°40, tome II, p. 65]**

Les sauts mélodiques qui vont, comme toujours, de la septième à la neuvième en passant par les octaves diminuées et augmentées, sont situés au début et à la fin du passage. Ils s'ingénient à découper les mots en les écartelant ; mais, ce faisant, ils leur donnent d'autant plus d'importance au plan sémantique ("les yeux" font l'objet d'un saut ascendant – mesure 1, puis descendant – mesure 3 ; de même pour "lady" – mesures 5 et 6, tandis que "fendus" –mesure 2- et "Ligeia" –mesure 6– n'ont qu'une seule pente, montante). Le mot "adorablement" reçoit un traitement mélodique particulièrement soigné, en rapport avec son expressivité (d'abord une septième ascendante sur "a - do"; juste après, une neuvième descendante sur "do - ra"; enfin trois *si bémol* répétés sur "ra - ble - ment"). Dans la partie centrale du récitatif, ce ne sont plus ces mouvements impulsifs qui dominent, mais une élégante arabesque, qui se dévide en un rythme presque continu (sur le groupe de mots : "les yeux étranges de mon amour perdu"). Elle est dominée en outre par un mouvement en vague de dessin convexe et de forme presque symétrique (*si - ré bémol - do - do - ré bémol - la bémol*). A ses deux extrémités, un intervalle de direction contrariante, donc descendant au début et montant à la fin, précède et suit la vague centrale. Cette charmante courbure mélodique n'est évidemment pas associée par hasard à l'évocation des yeux de la malheureuse disparue.

Mais là encore, le choix des successions mélodiques n'est pas seulement fonction de la nature de l'objet extérieur à peindre. Il doit aussi suggérer l'état d'esprit du personnage face à ce qu'il décrit, l'émotion qu'il ressent à sa vue. Les élans entrecoupés de silences à la simple évocation du nom de Ligeia et de ses yeux, et puis cette douceur de la ligne vocale, sont à relier immédiatement à l'admiration éperdue du narrateur pour sa beauté fascinante, mais aussi à son regret de la savoir à jamais éteinte.

¹ 5e partie, p. 90.

C - LES RECITATIFS ARRONDIS

Les mouvements mélodiques que nous venons de rencontrer dans cet extrait de *Je vous dis que je suis mort*, ne constituent pas un cas isolé dans l'oeuvre d'Aperghis. Ils forment par eux-mêmes une catégorie spécifique de récitatifs, qui se caractérisent avant tout par un type de configuration particulier. Celle-ci consiste en une courbe en vague, plus ou moins régulière, et en des mouvements amples et mesurés. Ils se différencient donc des dessins en dents de scie des récitatifs dramatiques précédemment étudiés.

Mais en même temps, s'il y a là un type spécifique de déclamation, c'est en raison du rôle expressif que peuvent revêtir les récitatifs "arrondis". En effet, ils s'avèrent particulièrement propres à peindre les réactions psychologiques des personnages ; ils sont plus aptes à susciter des réactions émotives, à ébranler la sensibilité, qu'à rendre intelligible un événement ou à analyser une situation..

On distinguera néanmoins deux types très différents dans cette nouvelle catégorie de récitatifs. Le premier reste encore relativement impliqué dans l'action et sert le récit ; de ce fait, il se garde de trop bousculer l'énonciation du texte dramatique qui lui sert de support. Mais il se distingue nettement des récitatifs proprement dramatiques par un aspect peu agité, et surtout plus régulier dans son contour. On le trouve aussi bien dans les compositions anciennes comme *Pandémonium* et *Jacques le Fataliste* que dans les créations récentes où s'observe d'ailleurs une nette tendance à arrondir les formes.

Le second est plus proche du style *arioso*, ou même de l'air proprement dit, bien qu'Aperghis n'utilise ce terme que dans son opéra *l'Echarpe rouge*. Là, le respect pour la prosodie est un peu oublié au profit d'une extériorisation plus grande de l'émotion, qui passe parfois par le biais de tournures expressives apparemment incontrôlées : appels, notes aiguës longuement tenues, mouvements soudains. C'est donc là que le lyrisme est le plus poussé, et parfois proche de l'emportement, même s'il lui suffit de s'appuyer sur quelques mots forts, voire sur quelques syllabes seulement, pour prendre son envol.

I - Le récitatif expressif

Ce premier type de configuration est déjà présent dans certaines pages de *Pandémonium*. Dans le passage ci-dessous, c'est à nouveau à l'expression de l'admiration pour la beauté féminine qu'il doit être associé.

Belle Olympia

Il s'agit de l'importante scène du troisième acte où se développe, à travers une série de citations plus ou moins incongrues, le thème du regard d'amour. Le baryton 2 s'exprime ici¹ sur le texte de Coppélius d'Hoffmann ; le baryton 4 le redouble à partir de la mesure 3 par un dessin similaire en décalage imitatif. **[exemple musical n°41, tome II, p. 67]**

Le dessin mélodique qu'adoptent tour à tour les chanteurs reste marqué au début par les grands intervalles caractéristiques de tous les récitatifs précédemment étudiés.

Mais, au lieu que ces larges déplacements génèrent des mouvements brusques –sauts intervalliques, changements de tessitures, montées soudaines vers l'aigu–, ils dessinent ici une courbe en forme de vague, d'une amplitude d'abord très vaste (mesures 1-2 : une octave et demie), puis un peu plus limitée (mesures 3-4 : une octave). De plus, au cours de ce parcours ondulant et serein, les intervalles se resserrent en mouvements de tierce, voire de seconde, qui se substituent à ceux de quarte, quinte ou sixte des deux premières mesures.

Cette oscillation calme présente également une courbure au dessin régulier, presque symétrique. Si l'on suit la partie du baryton 2, on observe d'abord une envolée de sixte ascendante qui ouvre la première mesure ; elle permet d'atteindre d'emblée le sommet de la courbe : *ré*. Après un très court arrêt sur ce point culminant, le trajet mélodique s'inverse en une descente rapide jusqu'à la note la plus grave : *la* (mesure 2).

Le deuxième membre de phrase (mesures 3-4) entame une nouvelle oscillation, qui repart de ce même *la*, mais ne parvient qu'une octave plus haut. Les deux premières mesures ont ainsi fixé les deux pôles principaux, maximal et minimal de toute la courbe², tandis que les deux mesures suivantes ont déjà commencé à créer un degré intermédiaire : le *la* à l'octave.

La même opération se reproduit dans les deux dernières mesures du passage, qui opèrent une seconde subdivision de cette octave en une quinte : *ré - la*. Celle-ci délimite la tessiture des deux mesures 5 et 6 (si l'on exclut la broderie inférieure qui débute la vocalise sur "traits" : mesure 5, fin du premier temps, ainsi que la fin de cette même vocalise :début de la mesure 6 – saut descendant *fa - si bémol*).

¹ pp.80-81

² Ces pôles, ainsi que ceux des mesures suivantes, sont entourés sur l'exemple.

On constate donc ici la présence en filigrane de notes-pivots régulièrement espacées ; ce sont elles qui créent l'impression de symétrie que donne ce trajet mélodique en vague.

Enfin, on notera que tout le passage présente une articulation très liée. Les premières mesures sont tout entières données en sons glissés, tandis que l'avant-dernière (mesure 5) déroule *legato* une très rapide montée ornementale en sons conjoints, qui ressemble elle aussi à un *glissando*. Il n'y a donc plus ni heurt, ni agitation dans cette ligne de déclamation plus expressive que narrative, et où, notons-le, le récitant parle à la première personne.

De plus, le décalage de départ entre les deux parties de baryton, puis leur concordance finale (mesure 5-6), mais dans une disposition en mouvement contraire, crée un certain flou dans la perception des contours. Tout contribue, par conséquent, à créer l'impression de douceur admirative qui émane de ce récitatif à deux –un dispositif peu courant dans les premiers opéras du compositeur.

Le caractère oscillant de ce récitatif est accentué par l'utilisation de sons glissés, qui, reliant les notes du chant les unes aux autres, rendent la courbe mélodique encore plus fluide. Ces sons glissés ne contrecarrent en rien la conduite précise des hauteurs mélodiques, qui toutes sont indiquées sur la partition. Un tel type d'écriture ne doit pas être confondu avec les dessins suggestifs, indiquant seulement une direction mélodique générale, en lieu et place des notes écrites sur la portée. Ici, il s'agit de simples indications de *glissando* entre les notes. Elles ne modifient que le rendu sonore du récit déclamé, lui donnant un ton particulier, ainsi qu'un caractère démonstratif, presque didactique.

L'intention expressive est donc, une fois de plus, d'attirer l'attention de l'auditeur, de corroborer les dires du locuteur, tant par le dessin généreux, mais mesuré, de la courbe, que par les oscillations amples, mais précises, de la voix.

L'infidèle marquis

Dans un passage de *Jacques le Fataliste*, qui correspond au début du récit de l'hôtesse¹, ce style particulier de déclamation est mis en relief par son opposition régulière avec des passages stagnants sur des notes répétées (mesure 3, mesures 8 et 9). **[exemple musical n°42, tome II, p. 68]**

La courbe elle-même du récitatif ne présente pas les symétries qui caractérisaient le chant des deux barytons du troisième acte de *Pandémonium*. En particulier, elle n'oscille pas entre des pôles extrêmes fixes, mais aurait plutôt tendance à se déplacer d'une zone à l'autre de la tessiture, par une sorte de translation, au fur et à mesure qu'un élément nouveau du récit apparaît.

Ainsi, au cours du premier membre de phrase (mesures 1 à 5), le dessin, toujours en vague, adopte des positions successives, toujours plus hautes au cours des deux premières mesures, puis redescendant jusqu'au ré répété (petites notes stagnantes – mesure 3). On a ainsi une première oscillation dans la tessiture grave (sur "il en trouve" – mesure 1), une seconde oscillation dans le médium (sur "pourtant" – mesures 1 et 2), une troisième en haut de la portée en clé de fa sur "une assez" (fin mesure 2) ; puis c'est la redescence vers le médium, avec le mot "bizarre" (mesure 3). Il semble qu'à chaque déplacement, notamment au cours de la montée, le récitatif veuille attiser toujours plus notre curiosité.

¹ p.76

De quoi s'agit-il ? L'hôtesse, qui est l'héroïne de ce récit, s'est déguisée en Madame de la Pommeraye pour nous conter l'histoire d'amour ridicule d'Arcis, le marquis. Mais vu le moment où se situe ce récitatif, c'est-à-dire au début de l'histoire, on s'étonne que le marquis ait jeté son dévolu sur une femme en particulier, vu son caractère volage. " Qui est-ce ? " ; "comment cela a-t-il pu se faire ?". C'est ce questionnement que semble exprimer le contour mélodique en vague du récitatif, dont les translations successives relancent l'intérêt à chaque nouvelle ascension.

Ce processus se poursuit et s'amplifie dans le deuxième membre de la phrase. Cette fois-ci, la curiosité de l'auditeur est d'autant plus aiguës que le nom de l'excellente maîtresse va nous être révélé ("elle s'appelle" : remontée en haut de la portée – "Madame de la Pommeraye" : élargissement des intervalles glissés et ascension au point culminant de la courbe). Les inflexions mélodiques du chant semblent ainsi porter, dans leurs vagues successives, des éléments d'information de plus en plus précis.

La deuxième phrase du texte (mesures 6 à 11) poursuivra le processus narratif selon les mêmes éléments, à savoir une alternance d'arabesques, souvent glissées, et de notes répétées ; mais elle reste plus centrée sur la tessiture médiane.

Naitre

Malgré leur importance expressive, les récitatifs en forme de vague plus ou moins régulière ne constituent pas un type de configuration très utilisé dans les premiers opéras d'Aperghis. On les rencontre davantage dans les oeuvres récentes.

Ainsi, dans *Sextuor*, le solo lyrique intitulé "Récitatif 2" offre un exemple très développé de mouvement oscillatoire. Il s'agit d'une des scènes adjacentes au récit principal –cette épopée si poétique de l'évolution des espèces. Elle traite, comme toutes les

autres digressions à ce récit, du thème de la naissance et de la mort, mais toujours vécu avec le regard d'une femme. Ici la chanteuse est placée dans la situation imaginaire du nouveau-né, une petite fille donc, qui relaterait l'événement de sa propre naissance et les impressions qu'elle y a ressenties. Son chant alterne régulièrement une courbe en vague montante et descendante, au débit lent et très régulier, avec des salves de notes répétées (toujours un *ré* aigu), beaucoup plus tendues rythmiquement (3e ligne : "toujours roulée en boule..." – 4e ligne : "peur de me blesser"). Dans les brefs passages qui adoptent ce style plus agité, il semble que le petit personnage ne puisse plus contenir son émotion. **[exemple musical n°43, tome II, p. 69]**

Une fois de plus, l'espace de la lente évolution des croches de l'arabesque est dûment circonscrit. Il ne dépasse jamais le *mi* aigu (et même bien souvent se borne au *ré* ou au *ré dièse*), et, vers le bas, s'en tient au *do* ou au *do dièse*. Entre ces deux bornes fixes, supérieure et inférieure, le trajet oscillatoire du récitatif emprunte le plus souvent des intervalles de quarte (juste ou augmentée) ainsi que de sixte (majeure ou mineure).

Les déplacements relativement conséquents marquent indifféremment soit un élan, soit une retombée de la courbe. Par exemple, au cours de la première oscillation : "je me suis sentie glacée", la partie (a) présente d'abord un élan (formé de la quarte juste montante *do - fa*, suivie de la sixte majeure montante *fa - ré*.) puis une retombée, presque symétrique (comprenant la sixte mineure descendante *ré - fa dièse*, puis la quarte augmentée descendante *fa dièse - do*). Dans la deuxième phrase, c'est sur le seul mot "recroquevillé", que la double succession symétrique (b) de la sixte et de la quarte se reproduit, mais dans le sens inverse (chute puis remontée). Au cours de la troisième phrase : "j'ai fait une chute", la succession se résume en un simple mouvement convexe (c) (quarte augmentée montante *la - ré dièse*, sixte augmentée descendante *ré dièse - fa*, précisément sur le mot "chute"- ce qui correspond sans doute à une image

figuraliste). Un peu plus loin (milieu de la deuxième ligne : "j'étais terrifiée"), la succession des intervalles (d) est tout aussi rapide, mais elle se présente dans le sens inverse, s'élargit et même se redouble (descente de septième *ré dièse - mi*, puis remontée de quarte augmentée *mi - la dièse*, puis à nouveau descente de sixte augmentée *la dièse - do*).

Mais il arrive aussi –peut être pour casser cette régularité de pendule– que la courbe du récitatif s'apaise en marquant une étape intermédiaire dans les zones médianes de la tessiture, c'est-à-dire sur les degrés situés entre le *fa* et le *si*. Il en est ainsi de la petite inflexion (x) (sur "avoir chaud" – première ligne), de la douce broderie (y) (sur "chute dans l'espace" – deuxième ligne), et de la tranquille descente (z) ("flottais"). Quant à la structure formelle du passage, elle est tout simplement fondée sur la répétition à l'identique (A2) de tout le premier membre de phrase (A1) à partir de "heurter" (fin de la deuxième ligne).

La régularité et la lenteur tournoyante de ce récit imaginaire est accentuée, dans la mise en scène du spectacle¹, par le jeu de la chanteuse qui, couchée sur le sol, et enroulée dans un drap, se déplace en tournant sur elle-même dans tout le devant de la scène. Les subtilités de son parcours mélodique et les petites irrégularités qui rompent la monotonie de sa courbe arrondie ne font qu'ajouter à la douceur onirique de ce chant juvénile.

Appels

Un extrait d'une autre oeuvre récente du compositeur, l'Ouverture" du second acte de *l'Echarpe rouge*¹, nous met en présence d'un récitatif au contour un peu similaire à celui des deux précédents, mais à l'expression et à la rythmique beaucoup plus agitées.

[exemple musical n°44, tome II, p. 70]

¹ création à Nanterre le 3 mai 1993

Tout d'abord, les notes qui forment les pôles extrêmes de cette vaste courbe sont fortement appuyées, notamment le *sol* (ou *sol dièse*) aigu, atteint par un saut ou un glissement ascendant de septième. Ces notes sont en outre longuement tenues (pendant une mesure, puis deux mesures à 2/4 pour les *sol* ou *sol dièse* aigus, pendant presque trois mesures pour le pôle grave *ré dièse*). Le débit de la déclamation ne présente plus du tout la régularité rythmique que l'on observait dans le "Récitatif 2" de *Sextuor*, dont les croches uniformes agençaient une progression mélodique à pas de velours. Ici au contraire, les notes aiguës du récitatif, lancées à toutes volées, ressemblent à des appels stridents, qui concentrent l'attention. Leur importance primordiale est attestée aussi par le fait que toutes les autres notes de la courbe qui, elles, sont constituées de valeurs rythmiques très brèves, sont regroupées en de futures arabesques ; celles-ci précèdent et préparent le saut ascendant qui conduit au pôle aigu *sol* ou *sol dièse*. Ces oppositions rythmiques sont renforcées par les fréquentes indications d'intensité *ff* qui concernent à la fois les pôles tenus supérieurs ou inférieurs (à l'exception d'un *sol dièse* aigu mesure 8, qui est marqué *p*) et les groupes arabesques qui les précèdent (l'un deux, mesure 20, est même indiqué "scandé").

A suivre le déroulement de cette courbe, on n'a donc jamais le sentiment d'une démarche sereine, mais au contraire de soubresauts successifs précédés de vastes dessins ornementaux rapidement esquissés. Pourtant la structure mélodique de tout le récitatif est on ne peut plus régulière. Les *grupetti* en valeurs rapides qui précèdent les sauts vers les notes tenues (généralement *sol* ou *sol dièse* aigus, une fois *ré dièse* grave et une fois *do dièse*) sont presque toujours constitués de la succession : $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, modifiée parfois en

$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. De ce fait, ils génèrent, avec la note tenue sur laquelle ils aboutissent, une forme en huit sections (si l'on exclut la première succession, mesures 1 à 3, qui joue le rôle d'un noyau introductif), qui sont parfaitement identiques de structure. Chacune de ces sections

¹ pp 158-159

comprend la succession en arabesque et en rythme rapide indiquée ci-dessus, suivie du saut vers une note aiguë tenue.

L'impression tournoyante et le dessin de courbe en volutes, qui caractérisent tous les récitatifs "arrondis" que nous avons analysés, sont donc ici centrés sur les arabesques préparatoires, mais ne s'appliquent plus à l'ensemble du discours mélodique. En revanche, le sentiment de répétition lancinante reste toujours présent, à cause du retour périodique de tenues de notes *ff*, et aussi en raison aussi de l'uniformité de la structure.

II - L'arioso lyrique

C'est également un passage de *L'Echarpe rouge* qui nous fera découvrir ce deuxième type de déclamation, d'un caractère plus passionné que le précédent : *l'arioso* lyrique. Le compositeur a même intitulé ce passage "air". Mais ses caractères se retrouvent dans d'autres extraits d'opéras sans pour autant porter la même annotation.

La lutte finale

L'Echarpe rouge constitue, on le sait, un hymne d'espérance dans la lutte révolutionnaire sous l'égide du parti communiste. Dans un extrait du second acte¹, où les combattants viennent de recevoir quelques graves revers, une vieille militante, Germaine, prisonnière des policiers et en discussion avec le directeur de l'usine, exprime sa foi dans la victoire finale. **[exemple musical n°45, tome II, p. 71]**

¹ pp 192-193

L'allure générale de cet air présente tous les caractères du chant expressif. Tout d'abord il traite le texte d'un point de vue purement lyrique, c'est-à-dire qu'il en privilégie les éléments susceptibles de créer l'émotion –par exemple en s'attardant sur certains mots. Sont ainsi mises en relief par la déclamation deux images : d'une part celle du combat révolutionnaire dans toute sa dureté ("abattu sur le pavé" : fin de la 3e phrase), d'autre part celle de l'espoir dans la victoire ("c'est le signe de grand soleil" : fin du passage). Il arrive même que ce soient des mots sans importance, de simples conjonctions (les deux "et" du début des phrases 4 et 5), ou le verbe être (début de la phrase 6) qui fassent l'objet de ce traitement musical privilégié. C'est que, placés ainsi en début de phrase, après un silence, ils redonnent un élan au chant, et font monter d'un degré supplémentaire la tension émotionnelle.

- Ensuite, ce discours en gradation constante présente une expansion continuelle de tous ses éléments. Le point culminant est atteint à la fin, quand Germaine proclame : "c'est le signe du grand soleil" (mesures 26 à 31). Ainsi, de phrase en phrase, les intervalles et la courbe mélodique s'accroissent (par exemple entre la première section de l'air : mesures 1 à 5, et la seconde : mesures 7 à 9) ; les mouvements montants s'amplifient (ainsi celui de la 3e section, aux mesures 10 et 11, qui se trouve poursuivi et développé dans la 5e section : mesures 22 à 25) ; les contrastes rythmiques sont plus marqués (notamment entre les valeurs longues du début des phrases 4 et 5 et les notes répétées brèves par lesquelles elles s'achèvent).

Il reste que ces traits d'écriture, s'ils donnent un caractère lyrique à l'air de Germaine, ne menacent pas pour autant son équilibre interne. Les six phrases dont il se compose, sont presque toutes d'une durée similaire (4 à 5 mesures) –sauf la deuxième, qui n'a que

trois mesures, mais qui n'est en fait qu'une apposition à ce qui précède). D'ailleurs, dans cet air, la prosodie n'est pas bousculée, même si, on l'a vu, certains mots sont mis en valeur.

Le même équilibre s'observe au plan mélodique. Même si l'on rencontre pratiquement dans toutes les phrases des sauts intervalliques importants, ceux-ci ne se présentent pas de façon fortuite, inattendue. Ils ne créent pas la surprise, mais renforcent le sens, car ils sont toujours reliés à un moment d'expression lyrique.

Un autre facteur d'équilibre consiste en ce que les limites supérieures et inférieures entre lesquelles se déroule l'air (*ré bémol* ou *do dièse* aigu – *si bécarre* grave) sont clairement affirmées, avec généralement (sauf dans la phrase 3) un départ de la phrase sur la hauteur maximale. Par contre, la note la plus grave est atteinte, soit vers le milieu de la phrase, par une descente progressive (sections 1, 2 et 6), soit peu après l'appel aigu initial, par un saut brusque (sections 4 et 5). C'est que, dans le premier cas (phrases 1 et 2), le personnage qui s'exprime garde un ton encore relativement mesuré ; Germaine ne fait alors qu'attirer l'attention de ses ennemis, "gens de dorure et de férocité", sur son discours. En revanche, dans le deuxième cas (phrases 4 et 5), le souvenir horrible de son mari assassiné lui fait retrouver le ton de la colère militante, et c'est pourquoi la courbe de son chant parcourt si vite l'espace maximal déterminé par les deux pôles aigu et grave. Quant à la péroraison de son discours (phrase 6), c'est, de toutes les phrases de l'air, celle qui présente le contour le plus équilibré, car elle annonce le bonheur futur.

Par conséquent, dans cet air, le contour mélodique dépend avant tout du degré de tension expressive atteint à chaque moment du discours. Mais, dans le cas présent, bien qu'il reste remarquablement équilibré, cet arioso lyrique ne présente plus les régulières oscillations des récitatifs "arrondis" précédemment rencontrés, et ne comporte plus leurs molles concavités et leurs tranquilles mouvements convexes.



L'Echarpe rouge, qui, comme dit Guy Erisman, "est le plus "opéra" des [...] opéras"¹ d'Aperghis, nous a offert une sorte d'archétype de ce que serait, dans le langage du compositeur, un air d'opéra. On ne sait encore à l'heure actuelle si ses oeuvres lyriques futures poursuivront dans cette voie. En revanche, les cinq opéras qui précèdent *L'Echarpe rouge*, et dont, il est vrai, la composition date d'il y a quinze, voire vingt ans, ne présentent jamais aussi nettement les caractères d'un lyrisme assumé. Est-ce parce qu'ils appartiennent à une époque où dans leur majorité, les compositeurs qui se réclament de la modernité contemporaine marquaient une certaine défiance à l'égard de l'opéra ? Aperghis –et c'est là un paradoxe pour un compositeur que l'on associe souvent au théâtre musical– a sans doute partagé, un temps, cette réticence à l'égard du lyrisme que prônait la génération de l'avant-garde française de l'immédiat après-guerre (Boulez, Xenakis). Il n'en reste pas moins vrai que, même dans les compositions déjà anciennes de Georges Aperghis, on sent affleurer à certains moments particuliers de l'action, une émotion irrépressible, que certains traits particuliers de l'écriture vocale révèlent.

Climax

Souvent ces passages correspondent à un événement fort de la dramaturgie. Par exemple, dans la cinquième partie de *Je vous dis que je suis mort* : "la brune et la blonde", c'est au moment crucial où le geste horrible d'arracher les dents de Ligeia va être commis

¹ *Le Corps musical*, op. cit., p. 160.

que la chanteuse pousse cette immense clameur, suivie d'une plainte mortelle¹ : **[exemple musical n°46, tome II, p. 72]**

L'effet de ce *mi* aigu tenu pendant plus de cinq mesures dans une intensité en très fort accroissement (de *p* à *fff*) est extrêmement puissant. Cette note unique fait attendre le geste criminel en lui donnant par avance sa résonance psychologique et son poids d'abjection. Une fois le forfait accompli, c'est dans un tempo nettement assagi (♩ = 40 au lieu de ♩ = 100) que la victime s'exprime pour la dernière fois (mesures 6 à 13). Elle le fait d'une voix faible (toutes les intensités sont entre *p* et *pp*), et elle a le souffle court.

Les brèves cellules de 2 à 4 notes qui composent son discours haletant dessinent une courbe marquée d'abord par de vastes déplacements, mais qui conserve néanmoins une structure très équilibrée. C'est ainsi qu'après son long cri aigu, la voix de la soprano retombe épuisée à la septième inférieure dans une exclamation désespérée : "oh Dieu!" (mesure 6). Son agitation et sa douleur sont encore intenses lorsqu'à la mesure sept, où elle adopte un langage mélodique parcouru de gestes brusques (saut de 9^e ascendante sur "ô père céleste"). Mais après trois mesures de silence, c'est sur un ton implorant (*dolce*, mesure 10), et dans des mouvements moins mélodiques qu'elle prononce ses dernières paroles, paradoxales et prémonitoires : "je vais mourir, cependant je vivrai²."

L'intervalle mélodique de son premier membre de phrase : "je vais mourir" consiste dans la plaintive quarte augmentée descendante si chère à Messiaen. Sa note extrême, le *sol* aigu, est la même que celle de l'appel désespéré à la divinité de la phrase précédente ; c'est aussi ce même *sol* qui terminera la phrase entière (mesure 13). Quant à l'arabesque par laquelle s'achève le discours de Ligeia : "cependant je vivrai" (mesures 12 et 13) ; elle continue à subdiviser l'intervalle maximal atteint en un seul saut à la phrase

¹ pp.98-100

² On se souvient que, dans le conte d'origine, il s'agit de Bérénice, et non de Ligéia.

précédente, la neuvième *fa - sol*. Pour ce faire, elle passe non seulement par le triton inférieur *ré bémol*, entendu juste avant, mais aussi par un *mi bémol* répété, qui rappelle par son insistance le *mi bécarre* immensément tenu du début de l'air. De ce fait, la courbe mélodique finit par s'apaiser, connaissant plusieurs paliers intermédiaires ; dans le même temps, sa rythmique devient un peu plus lente et parfaitement régulière. Mais l'allure générale de cet *arioso* n'apparaît pas pour autant totalement apaisée ; il continue à accuser un contour ample et de larges mouvements, en raison des intervalles de sixte et septième que les deux paliers intermédiaires *ré bémol* et *mi bémol* forment avec la note inférieure *fa*.

C'est donc un mélange d'extrême douleur, mais aussi d'appel très doux à la compassion qui s'exprime jusqu'au bout à travers cette configuration complexe.



Vous avez dit : "lyrique" ?

De tels exemples d'un style lyrique aussi poussé trouvent rarement leur équivalent dans les oeuvres les plus anciennes de Georges Aperghis. Lorsqu'ils existent, dans les premiers opéras, ils sont souvent présentés avec une pointe d'ironie et semblent adopter provisoirement un style révolu ; ou bien, ils apparaissent comme une citation. On retiendra, par exemple, ce passage entièrement au second degré à la fin de la deuxième partie de *Jacques le Fataliste*¹ où, on s'en souvient, l'hôtesse, déguisée en Madame de la

¹ pp. 91-93.

Pommeraye, nous narre l'histoire d'un mariage arrangé par vengeance. A la fin de son récit, on entend un air de désespoir, qui, par son allure modale et ses rythmes syncopés, offre un amusant pastiche du style des lamentations du premier baroque. **[exemple musical n°47, tome II, p. 73]**

La valeur purement allégorique de cette digression conclusive –une de plus– apparaît clairement à l'observation du contexte dans lequel il s'inscrit. Nous avons dit qu'au moment où cet air se fait entendre, l'histoire du "mariage saugrenu" conté par l'hôtesse est en fait déjà terminée. Mais il se trouve que d'aucuns ont jugé la conclusion de cette histoire insatisfaisante. C'est tout particulièrement la chanteuse elle-même qui réclame de la prolonger, ("Mais il faut faire mourir [Madame de la Pommeraye]" dit-elle). Elle veut "une fin, au moins, un dernier acte, où l'on donne toute sa mesure".¹

Bien entendu, l'additif lyrique dans lequel elle va se lancer est un clin d'oeil aux spectateurs. Il s'agit là de fustiger cette déviation, fréquente en art, au nom de laquelle les personnages sortent de leur rôle pour s'adonner au culte de la forme –ce faisant, ils tombent dans les pires poncifs. Ici, en outre, le caractère artificiel du personnage et de son air est marqué par le fait qu'elle va devoir chanter en coulisse, Diderot lui-même (qui intervient une fois de plus ici) lui ayant déclaré que l'histoire de la Pommeraye n'avait aucun besoin de cet ajout inopiné. Du coup, la chanteuse dépitée va s'exclamer : "C'est la fin de l'art lyrique"², avant de se lancer dans cet exercice de style. Elle sera d'ailleurs punie d'avoir persévéré dans la voie inutile du formalisme, puisque finalement (mesures 25, 26), la mort l'entraînera sans lui laisser achever son air de désespoir.

On ne s'étonnera donc pas de voir son chant présenter les caractères d'une expression convenue. Son écriture utilise à dessein les répétitions de mots et changements

¹ p. 91.

² *ibidem*

de syllabes caractéristiques du style d'aria. De plus, sa rythmique, entièrement en valeurs longues, abuse des subdivisions ternaires en mesure binaire qui, avec les continuel chevauchements de mesures, dessinent une ligne de chant d'une continuité absolue. Enfin, notamment dans les deux premières phrases, les successions de seconde plus tierce, qui font penser aux intonations grégoriennes, donnent une allure faussement solennelle à cet aria d'un lyrisme parfaitement suranné.

Jacques sentimental

On trouve d'autres exemples d'un style vocal d'emprunt dans *Jacques le Fataliste*, notamment au cours de cette même seconde partie : "Récit de l'hôtesse". Leur présence s'explique assez naturellement par le fait qu'il s'agit d'une scène au second degré, où tous les protagonistes s'avancent masqués, chacun jouant un rôle dans la petite mise en scène inventée par l'hôtesse. Ainsi, celui même dont on nous conte ici l'histoire, Arcis –le marquis galant et trompeur, mais finalement abusé par plus malin que lui– va se lancer dans un air emphatique et ridicule, alors qu'il se croit amoureux d'une créature de rêve¹.

[exemple musical n°48, tome II, p. 74]

On reconnaît dans l'allure générale de cette mélodie la courbe traditionnelle en deux sections arsis - thésis (élan - retombée) dont la seconde partie est toujours plus brève que la première. Les deux paliers successifs de la partie montante, la plus longue (mesures 1 et 2, puis mesure 4 et sa levée), sont reliés l'un à l'autre par une vocalise sur "ô" (mesure 3), qui contribue à accroître la tension. "Je t'aime ma Nicole" est encore dans le médium de la voix (entre *sol bémol* et *ré*); mais "créature angélique" se situe dans l'aigu (*ré* au-dessus de la portée). Le point culminant de la courbe étant alors atteint, c'est une autre vocalise, cette

¹ p.82.

fois en forme d'arabesque, qui amène la partie descendante ; celle-ci retourne au médium (mais en se limitant toutefois à la hauteur *sol - fa dièse*).

Ce mélisme rebattu, avec ses vocalises emphatiques et son ton ampoulé, ne contribue guère à la crédibilité du personnage d'Arcis. Mais c'est que lui-même n'est qu'un être d'emprunt. Il s'exprime en fait par la voix de Jacques, masqué, dont le rôle, dans toute la pièce, mais plus particulièrement ici, consiste à se moquer des amours d'autrui autant que des siennes. Rien de surprenant, par conséquent, à ce qu'il évoque le personnage inconsistant du marquis par un air d'une si grande platitude.

Incontinence

Nous achèverons cette énumération de quelques passages en style arioso des opéras de Georges Aperghis par un exemple encore plus dérisoire que le précédent. Il s'agit d'un extrait de l'opéra *Histoires de loup*¹, dans lequel Serge, pressé par les questions insistantes des barytons-psychanalystes, se souvient d'une des images prénantes de son enfance, le spectacle de la bonne Grousha à genoux par terre, lavant le sol ; il avoue alors avoir concrétisé son phantasme juvénile en urinant sur le plancher. **[exemple musical n°49, tome II, p. 75]**

On n'hésitera pas à qualifier de lyrique l'expression musicale du souvenir honteux de Serge, même si la situation dramatique et le texte manquent de noblesse. Mais quoi qu'il en soit, ce bref passage *arioso* présente bien l'habituel trajet mélodique en arche et l'arrivée solennelle et ralentie au point culminant, qui caractérisent tous les moments expressifs d'une récitation chantée. Le rythme, lui aussi, participe au binôme tension – détente, puisqu'il comporte tout d'abord l'accentuation naturelle que suggère l'attaque d'une

¹ chapitre XI, "Grousha", p. 74

valeur longue (mesure 3 et levée de la mesure 3), puis la retombée faisant suite à cet élan (la deuxième fois, cette chute est même accompagnée de l'annotation "épuisé"). Enfin, le fait qu'il y ait répétition avec accroissement d'un même mouvement expressif (il est ici donné deux fois de suite: "je l'appelle" ; "j'urine") permet une dramatisation de plus en plus forte de la déclamation. Rappelons que ce phénomène de gradation constituait l'un des éléments caractéristiques de l'air de Germaine dans *l'Echarpe rouge*.

En revanche, la courbe asymétrique des intensités rassemble en un seul bloc les deux groupes de mesures de cet extrait. Le *crescendo* déjà très poussé des mesures 3 et 4 ne s'arrête pas en chemin, mais se poursuit jusqu'à la fin de la note la plus longuement prolongée, le *mi bémol* des mesures 9 et 10.

Il ne redescendra qu'à la phrase suivante, d'un tout autre caractère (mesures 12 et suivantes). C'est que le véritable aveu n'a lieu en fait que là, sur cette retombée –cette fois définitive– de la seconde phrase (mesure 11).

Mais bien entendu, ce ne sont pas les caractéristiques purement musicales de cet *arioso* qui en font l'intérêt, mais bien plutôt le déséquilibre ironique que crée le compositeur entre cette écriture si sérieuse du lyrisme et la trivialité scientifique du propos psychanalytique.

Troisième partie :

LES FIGURES DE L'ÉPAISSEUR

L'étude des récitatifs dans les opéras de Georges Aperghis, menée au cours du précédent chapitre, a montré la nature des figures expressives adoptées par les chanteurs solistes. Mais elle s'est nécessairement concentrée sur l'aspect linéaire de l'écriture vocale du compositeur. Il convient maintenant de se pencher vers les éléments plus polyphoniques de son langage.

On se souvient qu'une des premières remarques suscitées par une lecture, même rapide, des partitions est que les ensembles vocaux exigés pour les opéras sont souvent importants et denses. Ils comprennent en premier lieu ce qu'on nomme traditionnellement les chœurs, lorsque ceux-ci sont distincts des parties récitatives. Dans *Pandémonium* et dans *Jacques le Fataliste*, ils forment un groupe spécifique, composé de quatre voix d'homme et de quatre voix de femme. Mais ils peuvent aussi se confondre avec les parties vocales récitantes attribuées à des protagonistes du drame (*Liebestod*, *Histoires de loup*, *Je vous dis que je suis mort*). Ceci est rendu possible par le nombre relativement important de personnages et par le fait qu'ils s'expriment souvent collectivement.

Le foisonnement qui caractérise l'écriture vocale et parfois instrumentale du compositeur ne relève pas d'une simple technique de remplissage. Les procédés qu'il met en oeuvre dans ce domaine ne consistent pas seulement à renforcer, par une mise en épaisseur polyphonique, certaines tournures particulières du chant dramatique. La présence des nombreuses voix adjacentes, parfois anonymes et le plus souvent dépourvues de texte qui accompagnent la récitation chantée, relève plutôt du commentaire simultané. Elle renforce, corrobore, développe ce qui s'exprime au même moment dans la partie principale, celle de l'acteur ou du chanteur déclamant le récitatif.

Ce texte musical sous-jacent mais collectif, n'adopte donc pas forcément une démarche parallèle à celle du récitant ou du personnage en action. Le commentaire qu'il

fournit peut fort bien opérer au second degré; il peut donner une image biaisée, comme en miroir déformant, de la situation. De plus, cette parole plurielle est le plus souvent compacte, ou en tout cas cohérente pour l'ensemble des parties qui la profèrent. Tous s'y expriment en bloc, aussi fouillée que soit l'écriture polyphonique. On ne rencontre pas de divergences au sein de ces complexes de figures superposées ; l'hétérophonie n'y a donc pas sa place.

Cette abondance polyphonique et cette cohérence stylistique rendent à nouveau plausible la méthode suivie précédemment dans l'étude des récitatifs. Car, d'une manière générale, les figures que façonnent ensemble les huit voix au moins qui concertent, sont dessinées d'une façon suffisamment claire pour pouvoir servir par elles-mêmes de point de départ à l'analyse. Il sera donc inutile –et ce serait d'ailleurs contraire à la méthode purement structurelle suivie jusqu'ici– de postuler l'existence d'un code de signification quelconque, qui relierait tel ou tel de ces contours mélodiques ou rythmiques à une catégorie sémantique donnée. Nous interdisant, par conséquent, de décider *a priori* du caractère signifiant des figures ou de leurs cellules constitutives, nous nous concentrerons sur la configuration matérielle des éléments musicaux.

Bien entendu, la connaissance du contexte dramatique dans lequel s'insèrent ces dessins polyphoniques nous amènera tout de même à préciser à chaque fois la valeur expressive qu'ils revêtent. De plus, la connaissance préalable des récitatifs auxquels ils s'adjoignent contribuera à préciser encore le rôle qu'ils tiennent dans chaque cas. Mais le but de la recherche restera d'abord la description et l'examen de la configuration interne et des particularités stylistiques des tournures polyphoniques. Comme au cours du précédent chapitre, cette démarche devrait aboutir à proposer une typologie des figures mises en

lumière, sans que pour autant, bien entendu, les catégories proposées recourent celles des récitatifs précédemment envisagés.



Avant d'entrer dans le détail de cet examen, on analysera, à titre introductif, deux extraits d'opéras comportant un certain nombre de figures musicales qui représentent quelques types pertinents. On verra également que ces figures peuvent jouer un rôle différent selon le contexte dramatique où elles sont placées.

Le premier exemple, situé dans les premières pages du premier acte de *Pandémonium*¹, accompagne la présentation du personnage de la Stilla. Le récitant vient de nommer la cantatrice et de louer brièvement son talent, au cours d'un récitatif dont on a déjà souligné le caractère paradoxalement statique. Puis il entreprend d'énumérer les succès publics de l'artiste sur les scènes italiennes; au même moment, et en alternance avec lui, un autre chanteur, citant le *Don Juan* d'Hoffmann, nous fait participer plus directement au spectacle : "un bruit assourdissant : le spectacle commence (bis)".

C'est l'accompagnement polyphonique de ce récitatif, proféré à deux voix et fonctionnant sur deux plans, qui nous intéresse ici plus particulièrement. Il comporte quatre voix exclusivement féminines et se déroule en trois phases successives bien délimitées –quoiqu'elles ne suivent pas la structure des trois phrases du récitatif. **[exemple musical n°50a, 50b, 50c , tome II, pp. 77-79]**

Les deux premières sections du passage sont nettement différenciées par leur *tempo* (= 92 pour le premier ; = 60, puis = 88 pour le second). Par contre, l'intensité varie à

peine, sauf pour les deux mesures situées au début de la troisième section. Ces dernières offrent un léger accroissement dynamique, de *pp* à *p*. La discrétion de cet accompagnement polyphonique est accentuée par la légèreté des attaques, tout *legato* étant systématiquement évité. Ce trait est particulièrement visible dans la première section, qui est pourvue de l'annotation : "*staccato* (comme des *pizz.*) –très léger".

Mais ce sont surtout leurs trois types de configurations mélodiques, très nettement différenciées, qui délimitent les trois phases successives dont se compose le passage². La première **[exemple musical n°50a, tome II, p. 77]** consiste en de larges déplacements, par intervalles relativement importants, et toujours de direction ascendante. Le cheminement de ces sortes d'arpèges très irréguliers est rythmiquement assez serein, même si les valeurs subdivisant le temps sont différentes selon les voix (respectivement : triolets, sextolets, quintolets de croches, parfois monnayées en). Il y a peu de silences, et ceux-ci ne cassent jamais le déroulement inlassable des mouvements ascensionnels ; ils servent plutôt à marquer le début ou la fin d'un groupe d'arpèges, ce qui a pour effet de redonner à chaque fois de l'énergie à leur dessin, obstinément poursuivi.

La seconde section **[exemple musical n°50b, tome II, p. 78]** substitue au mouvement la stagnation. Ce ne sont que notes répétées ; elles sont présentées par paliers successifs, selon une translation généralement ascendante. La position de ces séries de notes répétées et leurs déplacements d'un palier à l'autre de l'échelle des hauteurs sont partout différents, ce qui donne des successions d'accords toujours changeants, malgré le statisme mélodique. Les rythmes contribuent à l'instabilité générale, en présentant des superpositions irrationnelles. Celles-ci se produisent non seulement parce que

1 pp. 2-4.

2 respectivement : - mesures 2 à 8 de la page 2 et mesure 1 de la page 3
 - mesure 2 de la page 3 à mesure 4 de la page 4
 - mesure 5 de la page 4

verticalement les rythmes diffèrent selon les voix, mais aussi parce que, contrairement à ce qui se passait dans la première section, ils se modifient sans cesse dans la dimension horizontale (donc au sein d'une même voix). Ce phénomène se produit souvent plusieurs fois au cours d'une même mesure (par exemple à la mesure 2, on a pour les deux premiers temps : quintolets de doubles croches + triolets de croches + quintolets de croches + ; puis pour les deux derniers temps : sextolet, puis quintolet de + triolet de). Au demeurant, la gamme des figures rythmiques requises n'est pas extrêmement étendue, et globalement, on a plutôt le sentiment d'une structure rythmique répétitive que d'une myriade de cellules désordonnées.

Quant à la troisième section [**exemple musical n°50c, tome II, p. 79**], elle revient au mouvement ; mais il s'agit cette fois d'une agitation sur place, et non plus des déplacements continus de la section initiale. On a donc affaire ici à de belles arabesques, qui, au milieu des dessins en broderie, lancent de temps à autre une ou plusieurs notes aiguës, comme hystériques. Cette agitation soudaine est confirmée par la disposition des groupes rythmiques associés à chaque arabesque, disposition qui fait généralement suivre la cellule la plus rapide par une autre qui l'est un peu moins (par exemple, à la première voix, mesure 1 de cette troisième section : sextolet de , puis triolet de ; quintolet de , puis deux). C'est ce léger ralentissement qui crée l'impression de brusquerie inattendue par quoi s'amorce chaque irruption d'intervalles étirés ; elle est d'autant plus marquée que la période d'accalmie relative qui lui fait suite sert en même temps à faire reprendre de l'énergie au chant, en vue de la déflagration suivante.

L'intérêt de ce premier exemple, dont le rôle dramatique est assez clair –suggérer, par ces nombreux soubresauts de voix féminines, l'éblouissement des foules italiennes devant la virtuosité vocale exceptionnelle de la *diva*– est de nous permettre de proposer d'emblée quelques modèles structurels simples en vue de l'analyse ultérieure d'autres

extraits. Il est au demeurant assez normal que *Pandémonium*, qui est, on le sait, le premier opéra du compositeur, fournisse ce genre d'archétypes formels pour les compositions ultérieures. Certes, bien des évolutions auront lieu, qui viendront compléter ces premières catégories élémentaires. Mais un critère de distinction au moins reste pertinent. Il a trait à l'aspect mélodique des configurations présentes dans ce premier extrait. C'est celui qui sépare les figures de mouvement des figures de stagnation. Dans le passage de *Pandémonium* envisagé, le mouvement était illustré par les dessins mélodiques, par ailleurs dissemblables, de la première et de la troisième sections (déplacements disjoints d'une part, arabesques asymétriques comportant de brusques sauts vers l'aigu d'autre part) ; la stagnation l'était par les notes répétées de la seconde section.

De tels types de configurations, ainsi que les cellules rythmiques dont elles sont porteuses, ne sont évidemment pas les seules ; mais la distinction entre d'un côté le statisme et de l'autre le mouvement mélodique restera constante et fournira la matière des deux premiers chapitres de la présente étude. La troisième sera consacrée à un tout autre type de figure, de caractère essentiellement rythmique : les formules de scansion. Si l'extrait de *Pandémonium* ci-dessus présenté ne comportait aucune formule de ce type, notre second exemple, en revanche, les utilisera, parmi d'autres types de dessins mélodiques ou rythmiques.

Il s'agit, pour ce deuxième extrait, d'un passage d'*Histoires de loup*¹ dans lequel Serge, à force d'être questionné par les psychanalystes, fait revivre dans sa mémoire l'un des événements cachés de sa petite enfance : les tentatives réitérées de séduction de sa soeur Anna. Dans le passage qui va nous occuper maintenant, c'est moins cet événement

¹ section IX: "Révélation", pp. 43-46.

lui-même qui retiendra l'attention – puisqu'il ne sera évoqué qu'ultérieurement¹ par un bref, mais suggestif dialogue entre le frère et la soeur² – que les réactions de tout l'entourage à cette révélation. Ces commentaires polyphoniques sans paroles, présentant des superpositions complexes de figures caractéristiques, sont délivrés simultanément par neuf voix. Ce sont d'une part celles de tous les membres de la famille (à l'exception du père, ainsi que d'Anna –celle-ci se réserve pour son intervention ultérieure, et se contente pour l'instant de jouer du bandonéon), d'autre part celle des quatre psychanalystes. On peut y ajouter les parties instrumentales qui adoptent souvent les mêmes dessins et comprennent trois bois (une flûte, deux clarinettes contrebasses), trois cordes (deux violoncelles et une contrebasse) et trois parties de piano plus percussion. Les figures utilisées dans ce long passage de commentaire non verbal empruntent aux trois grands types de configurations déjà mentionnées, à savoir les formules de stagnation, les déplacements mélodiques et les scansion rythmiques. Mais le premier d'entre eux, notamment, est riche de nombreuses variétés dont plusieurs sont présentes simultanément. **[exemple musical n°51a, 51b, 51c, tome II, pp. 80-82]**

Ce sont d'abord les quatre barytons psychanalystes qui s'expriment **[exemple musical n°51a, tome II, p. 80]**, trop contents d'avoir obtenu d'ores et déjà un aveu de la part de leur patient sur l'épineuse question de la soeur Anna : « c'était comme si, après mon bain, j'avais eu envie de mettre à nu ma soeur ». Leur intervention est discrète, presque feutrée, mais insinuante. Elle ressortit apparemment au mouvement, mais un mouvement vain, non directionnel. Il s'agit en fait d'une sorte de murmure, en valeurs rythmiques très rapides ; il n'est constitué que de broderies, ou de dessins en vagues de faible amplitude. Comme il se cantonne dans une agitation sur place, sans effectuer de véritable mouvement mélodique, nous le classerons parmi les formules de stagnation. Ici,

1 p. 48.

2 'Montre-moi - Non je ne veux pas ! - Montre-moi ta chenille''.

l'effet de brouillage provoqué par les figures superposées des quatre barytons est accentué par le fait que la note de départ de l'oscillation est soit différente selon les voix, (*la* au baryton 4, *si* au baryton 3, *ré#* aux barytons 1 et 2), soit, lorsqu'elle est identique, pourvue d'un parcours divergent ou décalé.

Dans la séquence suivante¹, les barytons se sont tus, et c'est l'orchestre seul qui se lance dans une figure bien caractéristique et développée de façon totalement statique **[exemple musical n°51b, tome II, p. 81]**. Ce passage en boucle participe lui aussi du mouvement, mais cette fois-ci d'un mouvement largement dessiné, puisqu'il procède uniquement par très grands intervalles (au minimum la quarte, et plus couramment la septième). L'effet de ce déplacement est accentué par la rythmique très rapide (triple-croches aux violoncelles et clarinettes contrebasses, triolets de doubles croches à la contrebasse). Il s'agit en fait d'immenses arpèges, mais dont les mouvements ondulatoires procèdent de façon parfaitement symétrique (montée d'une distance de deux octaves, augmentées ou diminuées, puis redescende entre les mêmes pôles). On a donc affaire à un dessin en arche, de large envergure – en fait un simple balancement mélodique et obstiné.

Mais cette figure n'a qu'un rôle de soubassement sonore. Elle constitue la basse quelque peu flottante sur laquelle vont se bâtir les interventions péremptoires de la famille : mère, grand-mère, grand-père, Nania et la gouvernante anglaise. Elles donnent lieu à un ensemble de motifs de scansion, et inaugurent par conséquent une nouvelle catégorie de figures, de caractère nettement rythmique **[exemple musical n°51c, tome II, p. 82]**. Ces motifs constituent de simples appuis, d'une durée d'une croche, donnés sur un même *fa* aigu dans les cinq voix. Ces simples accents verticaux interviennent à contretemps (sur un temps faible à la mesure 1, sur la partie faible d'un temps aux mesures 2, 3 et 4). Ils forment ainsi une

¹ pp. 44-46, mes. 4.

figure *d'ostinato* irrégulier qui, une fois mise en branle¹, ne cesse de se complexifier. Non seulement les scansion des cinq voix, qui sont toujours celles de la famille, comportent de plus en plus de notes (d'abord l'intervalle de tierce descendante *fa-ré#*, qui vient compléter le *fa* initial, puis un ou plusieurs *sols* additionnels), mais, en outre, elles ont tendance à se rapprocher, ce qui a pour effet d'accroître la tension dramatique.

Il faut dire que ce passage rythmique précède immédiatement le dialogue révélateur entre Serge et Anna, qui donne matière à réflexion aux psychanalystes et surtout est source de commentaire pour les membres de la famille. Le rôle des figures de scansion présentes dans cette scène est donc d'en préparer psychologiquement le moment essentiel, qui est celui de la révélation. Ce long développement polyphonique préparatoire a aussi pour but de faire ressentir par avance le côté scandaleux de l'affaire qui va être avouée. Emprunter pour ce faire les voix des membres de la famille constitue à cet égard un choix plein de sens. La brusquerie rythmique des figures que tous profèrent représente le poids de l'interdit familial ; leur répétition hachée et de plus en plus rapprochée suggère la menace de punition qui obsèdera toujours Serge, jusqu'à provoquer sa névrose.

Ce deuxième exemple introductif prouve aussi que les figures polyphoniques présentes dans les opéras d'Aperghis ne servent pas seulement, tant s'en faut, à redoubler l'effet des récitatifs narrants le récit –comme dans l'extrait précédent, tiré de *Pandémonium*. Mais ici, au contraire, ces figures sont susceptibles d'assumer à elles seules la trame musicale et même dramatique de toute une scène. Dans l'exemple tiré de *Histoires de loup*, où les interventions *solo* des protagonistes sont réduites à une phrase introductive (l'aveu de Serge) et à un dialogue conclusif (les propositions d'Anna), c'est bien la polyphonie à elle seule qui formule le discours sans texte de la loi familiale. Il lui a fallu pour cela adopter des figures particulièrement prégnantes, faites de motifs

¹ p. 45, mes. 3-6.

intensément expressifs. D'une manière générale, la dimension dramatique d'une scène est beaucoup mieux rendue lorsque des formules polyphoniques s'adjoignent au récit, car ce sont elles qui lui donnent sa force tensionnelle. N'ayant pas, comme les récitatifs, à délivrer d'abord l'information nécessaire à la compréhension de l'action, ce discours collectif s'avère plus apte à faire sentir la portée psychologique de la situation en cours.

C'est pourquoi, dans les analyses qui vont être présentées maintenant, et qui prendront pour point de départ –nous l'avons déjà souligné– la configuration elle-même des motifs, il nous faudra aussi tenir compte de la fonction dramatique de ces figures collectives. Celle-ci est double : l'accompagnement polyphonique peut renforcer l'effet de la narration en la rendant plus expressive ; mais aussi, dépassant la matérialité du récit, certains de ces motifs à plusieurs voix peuvent assurer à eux seuls la conduite psychologique de toute une section de l'oeuvre.

A - LES FIGURES DE STAGNATION

Parmi les trois types fondamentaux de formules mélodiques ou rythmiques adoptées par les chœurs et accompagnements instrumentaux des opéras –figures de stagnation, figures de déplacement et figures de scansion– la première catégorie présente cette particularité de n’offrir que des configurations paradoxales. Ainsi, lorsque la stagnation est totale, comme dans le cas de notes répétées, un léger mouvement vient généralement s’insinuer dans ce dessin bégayant, et des broderies murmurantes ou de plus larges oscillations impriment alors l’énergie nécessaire au discours par trop uniforme des voix. En revanche, lorsque ce sont des figures un peu mieux dessinées, telles qu’oscillations, courbes larges, qui forment la trame mélodique de la partition, on s’aperçoit que leur mouvement interne est nié par une configuration retournant sans cesse sur elle-même ; ce sont alors des courbes rotatives, des oscillations en vague, des figures en arche. Enfin, lorsqu’apparaît une troisième sorte de mouvement sur place, pourtant nettement plus aventureux : l’arabesque, il se confirme qu’une telle configuration ne tire son existence que de son caractère purement ornemental. Elle nie ainsi d’une autre façon toute prétention à la directionnalité.

I - Vaines agitations, murmures brodés

Dans cette première section se trouveront rassemblées les plus stagnantes des formules d'immobilité, les plus minimales des figures de mouvement. Il est donc naturel de citer, parmi elles, en premier lieu, les notes répétées. Dans la scène des "Révélations" d'*Histoires de loup*, elles nous étaient déjà apparues comme facteur de tension, dans la mesure où elles renforçaient un processus rythmique de scansion. Tel n'est pas le cas de l'exemple qui va suivre [**exemple musical n°52, tome II, p. 84**], tiré de *Jacques le Fataliste*¹, où ces notes répétées entrent dans un dispositif de caractère beaucoup plus statique.

Préparatifs

Certes, l'articulation est indiquée ici : "détaché" – "meccanico" ; mais elle sert simplement à renforcer l'effet de répétition continue en boucle, plutôt qu'elle ne participe d'un type de structuration rythmique précis. En somme, il s'agit d'un simple tapis sonore, au timbre certes assez acerbe, du fait de la sonorité particulière des cromornes, et du jeu "détaché" des violoncelles ; mais il n'a pas en soi de rôle propre, ni dans le déroulement dramaturgique, ni dans l'expression psychologique de la situation.

Cette séquence répétitive sert essentiellement à préparer la mise en scène de la fameuse histoire de Madame de la Pommeraye, qui va être jouée et chantée d'un moment à l'autre par l'hôtesse de l'auberge. A l'instant où se fait entendre la séquence instrumentale des cromornes et des violoncelles, celle-ci est justement en train de se

¹ 2° partie : 'Récit de l'hôtesse', pp. 78-79.

travestir. La partition mentionne très précisément qu'elle doit "se préparer, jeter un coup d'oeil à son maquillage, et faire quelques ports de voix".

D'ailleurs, lorsqu'elle commencera à chanter l'attente de l'amoureux ("il viendra - il ne viendra pas"), dans ce style faussement lyrique qu'affectionne notre compositeur, le soubassement en notes répétées de l'orchestre se poursuivra sans aucun changement, sinon l'adjonction d'un célesta et d'un clavecin (d'ailleurs joué par le mime, qui, on s'en souvient, dirige en secret toute cette séquence). En somme, cette page instrumentale a pour rôle de dramatiser l'attente –à la fois celle, particulière, de l'amante délaissée, et celle, plus générale, du jeu théâtral qui va commencer.

On notera que, nonobstant l'uniformité absolue, au sein de chaque voix, du dessin répétitif, et l'absence de toute impulsion rythmique ou dynamique (il n'y a ni accent, ni changement d'intensité), un petit motif ascendant de quatre notes vient relancer périodiquement l'intérêt (cromornes : mesure 7 ; violoncelles 3 et 4 : mesures 1, 3 et fin de la mesure 5). Les paliers de hauteur propres à chaque voix sont donc atteints par le bas, ce qui les fait sonner avec plus de force, à la façon d'une anacrouse introduisant une phrase mélodique, ou d'un roulement de tambour précédant un motif rythmique.

Cette page stagnante est donc vouée entièrement à l'expression de l'attente et revêt un rôle d'annonce ; si on voulait lui trouver un équivalent littéraire, on pourrait la rapporter à l'expression toute faite qui débute les contes pour enfants : "il était une fois..."

Le grand rouleau

C'est une fonction un peu comparable que revêtent les figures de broderie en vagues, aux quatre violoncelles [exemple musical n°53, tome II, p. 85], par lesquelles débute le même opéra¹.

Leur valeur purement introductive est confirmée par le fait qu'on les retrouve, identiques, et toujours aux violoncelles, dans les dernières pages de l'oeuvre². C'est par elles, donc, que l'opéra pourra se clore symétriquement à son début.

Il s'agit là d'une formulation musicale parfaitement adaptée à l'esthétique du conte –mais cette fois-ci, du conte philosophique. Elle corrobore, par l'inutilité de son mouvement brodé, l'idée de la vanité de toute entreprise humaine, soumise de toute façon aux facéties de la fortune –idée centrale du récit chaotique de *Jacques le Fataliste*. Les impénétrables manigances de cette roue de loterie que Diderot appelle "le grand rouleau" se manifestent dès la première page de l'opéra. C'est là, à travers un dialogue philosophique confié au récitant, que nous sont présentés les deux personnages principaux³. Les formules rotatives superposées que cette page rassemble suggèrent donc le déroulement aléatoire du parchemin fatal.

Chacune des figures répétitives présentées par les différentes parties de violoncelle dessine une sorte de volute imperceptiblement montante, et qui redescend symétriquement à partir de la mesure 5. Leur pente à peine marquée et la lenteur de leur progression viennent de la tendance de chaque motif à revenir sur lui-même avant de poursuivre.

¹ *Jacques le Fataliste*, pp. 1 et 2.

² pp. 128-136.

³ « comment s'étaient-ils rencontrés ? - par hasard, comme tout le monde » ; « -comment s'appelaient-ils ? - que vous importe ? » ; « -d'où venaient-ils ? - du lieu le plus prochain ».

Cette courbe d'un caractère peu décidé n'aboutit cependant pas au mouvement sur place. Elle avance, pas à pas, ce qui se perçoit à l'observation de la note finale de chaque motif (pourvue d'une valeur rythmique un peu plus longue) ; celle-ci présente toujours une progression d'un degré par rapport à la précédente (aux violoncelles, dans des rythmes différents : *sol*, puis *la bémol*, puis *si*, puis *do*, puis *ré*, puis redescende sur les mêmes notes).

Le caractère un peu systématique de cette construction mélodique, ainsi que la permanence d'une même cellule rythmique dans chaque voix pourrait faire penser à un exercice technique pour instrumentiste débutant. Mais si on la met en rapport avec le texte dialogué qui la surmonte, on se rend compte qu'elle évoque parfaitement l'univers sans éclat de la philosophie mécaniste. La triste doctrine de l'enchaînement sans finalité des causes et des effets est ainsi rendu par la présence des figures de stagnation répétitive et de mouvement rotatif. En même temps, ce type de formule constitue un premier genre de figure narrative, caractérisé par un mouvement minimal et une rythmique imperturbable.

Requiescat in pace

La partition de *Jacques le Fataliste* en offre encore maints exemples. Les unes ont une valeur de simple soubassement, et ne font qu'accompagner la narration en en soulignant le contenu. Il en est ainsi des stagnantes broderies en sextolets que font entendre les flûtes à bec, flûtes et hautbois, sur le choral en mélopée saluant le passage du cortège funèbre du capitaine¹. **[exemple musical n°54, tome II, p. 86]**

Contrairement aux figures de l'exemple précédent, les groupes de notes présents dans chaque voix et qui, là aussi, reviennent sans cesse sur eux-mêmes, ne dessinent en

¹ 1ère partie, p. 56.

revanche aucune progression mélodique. Il n'y a aucun changement de hauteur tout au long de cette séquence, et chaque voix n'offre qu'un mouvement sur place.

Duel avec son ombre

Tel n'est pas le cas des figures de quatre voix de femmes, d'ailleurs plus agitées, et aux ondulations internes plus larges, qui montent par degrés, en progression parallèle, juste au moment où éclate le premier duel entre les deux capitaines¹. **[exemple musical n°55, tome II, p. 87]**

Ces groupes ascendants vont être redonnés encore deux autres fois et dans un tempo toujours accéléré; au même moment, des cris retentissent à travers le groupe des voix solistes et un coup de feu éclate en coulisse.

Le climat d'inquiétude et de drame ainsi créé s'explique par l'irruption inattendue du personnage dédoublé du Capitaine au milieu d'une autre histoire. Les broderies mouvantes deviennent alors des figures d'agitation. Elles font monter la tension dramatique et pressentir la conclusion tragique de la scène².

Le couteau

Une autre figure de mouvement minimal, utilisant des intervalles plus restreints encore, s'observe dans *Liebestod*¹, où elle prend également la signification de la terreur et de l'effroi. **[exemple musical n°56, tome II, p. 88]**

Le contexte dramatique dans lequel elle intervient nous est indiqué par la remarque accompagnant le cri des voix 3 et 4 du chœur : "cri de surprise en voyant le

¹ 1ère partie, p. 24.

² « ce serait trop triste qu'il soit mort, ce serait trop triste », dit alors Jacques, profondément déprimé.

couteau aux mains de Bettina". Cette première évocation concrète de l'instrument du suicide donne lieu à un murmure étouffé, plutôt qu'à une exclamation d'horreur. Certes les clarinettes et cor, en prélude à ce cri, donnent à leur courbe à peine oscillante une intensité en extrême accroissement (de *ppp* à *fff* en un seul temps). Mais il n'en est pas de même de celle des chanteuses 1 et 2, qui, au moment même du cri (mesure 4) ne dépasse guère le *pp*, sinon par un faible soufflet vite retombé.

Le trait d'écriture le plus marquant de ce court passage est la gamme des hauteurs excessivement ténue parcourue par la vague murmurante de ces voix effarées. Elle tient toute entière dans l'espace de seconde majeure compris entre *ré* et *mi*. Cette distance pourtant restreinte n'est même pas parcourue de façon continue, malgré le choix de l'échelle plus fine en quarts de tons. Le dessin mélodique donne lieu là encore à des retours en arrière successifs, qui s'opèrent dès qu'une section de l'échelle, aussi ténue soit-elle, a été parcourue (par exemple, à la voix 1 ; après la montée *ré* - *ré* - *ré* #, retour à *ré* , un degré plus bas ; après *ré* - *ré* # - *ré* , retour à *ré* le point de départ, etc.. Dans la dimension verticale, le rapport entre les deux voix exprime toujours un léger décalage, aussi bien rythmique que mélodique ; les figures cheminent ainsi parallèlement, quoique sans rigueur. Cette polyphonie minimale donne l'impression d'un bruissement ascendant, qui n'est pas continu comme un glissement, mais récurrent, et parfois interrompu, comme une houle.

Rappelons que cette même configuration oscillante (toujours entre *ré* et *mi*, et en décalage rythmique, mais étendue à cinq voix) avait été présentée une première fois au tout début de l'opéra où elle participait à un traitement en motet de la première phrase du texte : "was hab'ich zu sehn". Ce retour à l'identique, ou quasiment, d'un motif à différents moments de l'action, ressortit à la technique du leitmotiv, dont nous trouverons des exemples plus développés dans d'autres oeuvres. Notons que cette deuxième

apparition de la même cellule est celle qui est la plus sobrement écrite des deux, bien qu'elle se produise en situation dramatique, et non plus en position introductive.

Les contes du loup

D'autres exemples de figures de mouvement minimal, mais au rythme animé, se laissent observer, dans *Histoires de loup* notamment. Présentes en assez grand nombre, elles dessinent une figure plus nettement de broderie, statique ou en progression mélodique ascendante. Elles s'insèrent à chaque fois dans un contexte dramatique tendu ; mais celle-ci relève plus de l'imaginaire du conte que de la relation des événements familiaux.

La plus puissante de ces figures, confiée aux quatre voix de la famille (Anna, Grand-père, Grand-mère et la gouvernante anglaise) se situe dans un passage de transition entre les séquences XVII et XVIII de l'opéra¹, consacrées toutes deux aux contes enfantins (l'Histoire du "Loup et du tailleur", puis celle du "Chaperon rouge"). **[exemple musical n°57, tome II, p. 89]**

La prégnance de ce motif brodé, d'abord statique (mesures 3 à 6), puis ondulant (mesures 7-8), enfin résolument ascendant (mesure 9), vient de ses articulations nerveuses (*staccato*), de son timbre perçant ("rire sur le souffle" pour Anna), et de son *crescendo* final (de *mf* à *ffff*). Il salue la fin heureuse du premier conte ("le loup prit la fuite, tous les autres dégingolèrent et c'est ainsi que le tailleur fut sauvé") ; mais en même temps il prépare l'apparition, autrement plus angoissante, de l'obsédante image du rêve¹. Le rôle expressif de cette simple broderie est donc important, dans un passage dépourvu de texte (l'arrivée du

¹ p. 121.

deuxième conte n'aura lieu que plusieurs pages plus loin²). Par conséquent, seules les formules d'atmosphère assurent la conduite du discours musical. On retrouvera d'ailleurs la figure de broderie un peu plus loin³, abrégée, mais dans un même dispositif à quatre voix, en *crescendo*, et toujours en articulations staccatissimo.

Murmurants psychanalystes

C'est dans des circonstances à peu près similaires qu'apparaît une autre variante de la figure de broderie, résolument statique, et articulée cette fois-ci *legatissimo*. Le compositeur lui attribue joliment les surnoms de "murmure" ou de "ruche", notés à chaque fois entre parenthèses au-dessus du système des quatre barytons. **[exemple musical n°58, tome II, p. 90]**

Leur babillage en cluster (notes d'origine respectives : *la - si - do# - ré#*, et broderie supérieure : *sib - do - ré - mi*) se fait entendre, comme la figure précédente, au moment où est évoquée soit l'image du rêve, soit un des contes de loup⁴. On trouve donc cette figure murmurante, caractéristique des barytons-psychanalystes, dès la deuxième séquence⁵, là où Serge leur expose la nature de son rêve. Elle fait suite à l'apparition de l'image du rêve sur la scène⁶, dans le noir.

La même figure de barytons, oscillant sur les mêmes notes, exactement, réapparaît beaucoup plus tard, au point culminant de la scène XIX : "Serge a peur du

1 p. 122.

2 p. 128.

3 p. 124.

4 Autrement dit, en se référant à la classification de Marie-Noël Rio, dans les scènes de la deuxième et troisième catégories. (cf. première partie, A, IV, 2 ,et Tableau 6, tome II, p.)

5 p. 16.

6 p. 14.

loup"¹. C'est alors qu'Anna, méchamment, brandit l'image du loup devant son frère terrorisé –alors, sur la scène, l'image, qui s'était éteinte, se découvre à nouveau.

Ruche

Enfin, la même figure de broderie, indiquée, comme précédemment, "murmure", se fait entendre dans la première scène de conte enfantin, celle qui porte le numéro IV : "Le loup et les sept chevreaux"². **[exemple musical n°59a, tome II, p. 91]**. Elle se mue assez rapidement³ en une oscillation minimale, écrite en notation simplement suggestive, qui porte, cette fois, l'annotation "ruche".

C'est également par une notation vague que se manifestent à nouveau les "murmures", cette fois beaucoup plus agités, des barytons, dans une autre histoire de loup, celle du "Loup et du tailleur".**[exemple musical n°59b, tome II, p. 92]**

Mais, quelle que soit la notation, la configuration particulière de ce motif et son attribution systématique aux barytons, dans des scènes de caractère onirique, font de cette simple oscillation continue une des figures emblématiques d'*Histoires de loup*.

1 p. 136.

2 p. 42.

3 p. 44.

La "scène primitive"

Il est une autre figure, peut-être plus consistante, que son caractère également très reconnaissable place parmi les leitmotifs les plus importants de l'opéra. Elle n'est pas, comme la précédente, caractéristique d'un groupe de personnages particulier, mais se réfère plutôt à l'évènement enfoui dans l'inconscient de Serge : la "scène primitive" entre ses parents¹. **[exemple musical n°60, tome II, p. 93]**

La figuration de l'acte sexuel par ce motif conducteur consiste en un mouvement longuement réitéré, dans une succession rythmique obstinée (un trochée : une longue, une brève), et sur un intervalle modeste (toujours une seconde majeure). Cette cellule est souvent accompagnée d'une notation de souffle alternative : "inspiration–expiration" (flèches montantes et descendantes).

Il existe plusieurs variantes de ce motif au cours de la partition ; mais il reste toujours aisément reconnaissable. Les transformations qu'il subit au cours de ses diverses réapparitions se bornent en général à un traitement en augmentation ou diminution rythmique, ou encore à une transposition. Par exemple, dans la scène IV², avant le début du conte du "Loup et des sept chevreaux", lorsque Serge manifeste son admiration pour son père, les barytons donnent le motif transposé sur *do - ré* et en diminution (cellule). Quelquefois, mais plus rarement, la transposition devient une translation régulière qui dessine un véritable mouvement mélodique. Par exemple, dans l'une des dernières scènes de l'opéra, la numéro XXII : Noël³, les barytons développent un mouvement descendant de seconde majeure à partir de l'oscillation *mi - ré* , transposée successivement sur *ré - do*, *do - si* , *si - la* .

1 p. 114.

2 p. 40.

3 p. 149.

Complexe de castration

Il est intéressant de noter que, lorsqu'il est confié aux barytons, le motif montre son lien intrinsèque avec le murmure brodé, précédemment rencontré. **[exemple musical n°61, tome II, p. 94]**. C'est le cas dans cet extrait qui appartient à l'une des scènes où se révèle le plus clairement le complexe de castration de Serge¹. Les barytons, une fois achevée leur marche harmonique descendante à partir de *mi bémol*, modifient progressivement le rythme pointé de leur motif pour en faire une broderie continue en valeurs égales –ils retrouvent donc leur cellule de murmure caractéristique.

II - Vagues et arches

Les figures que nous avons rencontrées jusqu'ici participaient toutes du mouvement minimal et, malgré leur rythmique souvent nerveuse, elles ne franchissaient qu'un parcours théorique. La vaine agitation et le mouvement nié resteront la caractéristique d'un deuxième groupe de figures de stagnation, qui va maintenant nous occuper. Celles-ci se distinguent des premières, soit par la distance plus grande qu'elles parcourent dans l'échelle des hauteurs, soit par le caractère plus marqué de la courbure qu'elles dessinent (formes en arche ou en vague, et non plus simples volutes ou oscillations brodées).

Cependant, malgré ces deux caractéristiques qui les différencient de celles du précédent groupe, ce nouvel ensemble de motifs ne se départira pas du caractère purement oscillatoire qui est celui de toutes les figures de stagnation. Il n'offrira donc lui aussi qu'un

parcours fermé sur lui-même, qui se manifeste par une structure toujours rigoureusement symétrique.

Il convient cependant de mettre à part certains de ces motifs, mais en se plaçant cette fois du point de vue de leur fonction, et non plus seulement de leur morphologie. Ceux que nous distinguerons ainsi ont pour particularité d' être capables de générer à eux seuls la dramaturgie de toute une scène. C'est à nouveau Histoires de loup qui offrira ce genre de figures significantes.

L'image du rêve

Une de ces figures faiblement oscillantes s'observe au cours d'une scène quasiment sans paroles de cet opéra, la numéro XII¹. Elle se déroule à nouveau dans l'ambiance angoissée qui prépare la projection de l'image du rêve. **[exemple musical n°62, tome II, p. 95]**

Il est certain que l'intervalle parcouru par ces neuf parties au mouvement exclusivement chromatique est bien minime : au maximum une quinte diminuée (*sol# - ré*) pour la partie de Grand-père, mais le plus souvent une simple tierce mineure ou majeure. De plus, les rythmes perpétuellement syncopés, surtout aux instruments, et les changements continuels de subdivision du temps qui font volontairement oublier la pulsation, donnent à cette page introductive l'allure d'un glissement un peu désordonné. Enfin, malgré l'articulation staccatissimo des voix (contredite par celle des instruments : *legatissimo*), et l'intensité générale *ffff*, le brouillage produit par la superposition à intervalle de demi-ton des différents dessins chromatiques ôte toute clarté polyphonique à cette page.

¹ la numéro X : "Danger de blessure" (pp 52 à 61)

Il reste que, si embrouillée que soit la texture d'ensemble, c'est une impression générale de mouvement, même faible et limité, qui l'emporte ici. C'est de ce point de vue qu'une telle configuration en vague, quoiqu'elle reste de faible envergure, se différencie des perpétuelles agitations sur place qu'offrent les broderies et cellules répétitives observées précédemment. Celles-ci avaient pour principale caractéristique la redondance, celle-là se signale avant tout par la translation.

Nécropoles

Ce caractère se vérifie pour les autres configurations du même groupe. L'une d'elles se trouve dans une scène très animée de *Je vous dis que je suis mort*¹. **[exemple musical n°63, tome II, p. 96]**

Ce passage est aussi bavard et emphatique que celui de la scène XII d'*Histoires de loup* était silencieux et concentré. Trois tirades enthousiastes déclamées par Wilson, Gordon-Pym et Dupin (en superposition avec le récitatif de Valdemar), célèbrent la découverte onirique, par le mort parlant, de plusieurs nécropoles fabuleuses. Il n'est question que de somptueux palais et de temples mirifiques, évoqués dans un débit effréné, chaque chanteur ne se taisant que pour laisser l'autre entonner un nouveau panégyrique. L'ambiance surexcitée dans laquelle se déroule cette évocation à trois voix est accentuée par les intensités en vague (*crescendo, decrescendo*), plus ou moins rapides selon les groupes.

Quant à la configuration mélodique que dessinent les voix (à l'exception de celle de Valdemar) elle est caractérisée par des parcours d'une ampleur minime, et surtout par une structure symétrique en vague. Ainsi la tirade de Wilson ne s'éloigne du *si* que de

¹ "L'abondance ou l'absence", p. 76.

deux fois un demi-ton (*do - puis do#*), et encore ne le fait-il que lors de sa première intervention (les suivantes se cantonnant dans l'intervalle de seconde mineure : *si - do*). En revanche, les glissements alternatifs et descendants de Gordon-Pym atteignent rapidement la quinte *ré - la*, et même la sixte, lors de sa dernière descente en *decrescendo*.

Quoiqu'il en soit, c'est une forme en vague, avec des points de départ et d'arrivée identiques (par exemple *si* pour W. Wilson, *la* pour Dupin), qui caractérise le mouvement mélodique de toutes ces courbes. Mais leur moment d'occurrence n'est pas simultané, ce qui fait que les points culminants de chacune d'entre elles ne se produisent pas en même temps. L'entrecroisement de dessins symétriques qui structure toute cette page ajoute encore à l'agitation ambiante et traduit l'émotion des protagonistes devant tous les spectacles qui s'offrent à l'imagination de Valdemar.

Paysage infernal

C'est une courbe de plus grande envergure et à la symétrie moins facilement perceptible que parcourent les barytons 3 et 4, dans un passage du premier acte de *Pandémonium*, en accompagnement du texte du Walpurgis¹. **[exemple musical n°64, tome II, p. 97]**

Par-dessous le récitatif psalmodié mais nerveux du narrateur, le mouvement mélodique en vague des deux autres chanteurs déroule sans paroles une courbe d'assez grande envergure qui cependant s'amenuise quelque peu vers la fin. La rythmique, qui, de même, va en se ralentissant, implique elle aussi la continuité, malgré les changements perpétuels de valeurs et les syncopes. Les points de départ et d'arrivée des mouvements alternatifs de chaque voix ne sont pas identiques, comme dans l'exemple précédent, mais

¹ 4e partie, p. 73.

vont en se resserrant progressivement, surtout au baryton 4, qui, parti de la sixte mineure *ré - sib*, stagne finalement dans une ondulation chromatique limitée à la seconde augmentée *fa - sol#*. Enfin, la superposition de ces deux courbes en vague n'observe ni un cheminement franchement parallèle, ni un mouvement contraire. Elles s'entrecroisent librement dans une asymétrie flottante qu'une rythmique irrégulière et des intensités inopinément accrues rendent presque aléatoire.

Ce caractère se vérifie d'ailleurs dans l'écriture d'une partie instrumentale apparemment un peu secondaire, celle des cordes graves, qui, malgré son articulation détachée, suggère un glissement insensible d'une note à l'autre. Elle aussi observe un parcours en arche, mais sans rigueur qui, de plus, s'enrichit ici et là de petites oscillations internes. La rythmique de ces deux voix accouplées est en outre construite sur une superposition irrationnelle simple : 4 pour 3, puis 3 pour 2.

Le parcours ondulant de ces arches enchevêtrées, aux voix comme aux instruments, s'oppose à la rectitude inquiète de la déclamation du récitant ; mais l'ensemble contribue à broser un tableau impressionnant du paysage infernal suggéré par Goethe.

Violence

Une autre figure en arche, mais cette fois-ci d'envergure nettement plus importante et de forme parfaitement symétrique, se rencontre parfois dans les premiers opéras, comme le montre un exemple tiré de *Jacques le Fataliste*². **[exemple musical n°65, tome II, p. 98]**

1 p. 6.

2 p. 47.

Le dessin en est on ne peut plus élémentaire. Il s'agit de simples glissements de pente très forte qui forment comme un accent circonflexe surmontant une note obstinée (un *fa#*). L'intervalle unique –d'ailleurs quelque peu incertain en raison de l'écriture aléatoire utilisée dans les oeuvres de cette époque¹– semble être la quinte diminuée. Elle est parcourue sans relâche pendant une, puis deux mesures, en mouvements alternativement montants et descendants, et dans une rythmique toujours légèrement accélérée. En fait, l'effet recherché à travers cette cellule n'est pas tant de tracer une tournure mélodique précise que de produire un timbre criard, mis en relief par l'intensité générale *ffff* et par les accents surmontant les notes aiguës de la première mesure. Ces hululements féroces, qui doivent être proférés "en imitant le trombone" et sur fond de vent et d'orage enregistrés, sont destinés à prolonger l'atmosphère de violence qui vient de marquer le duel des Capitaines ; en même temps, ils préparent la psalmodie du choeur du "temps immobile"².

Noël

Une autre cellule parfaitement symétrique, mais de forme un peu plus sophistiquée, se trouve dans plusieurs scènes d'*Histoires de loup*. On la trouve, longuement développée, au cours de la scène IX : "Révélation"³, mais aussi dans la scène XXII : Noël¹, déjà citée à propos du langage murmurant des barytons. **[exemple musical n°66 , tome II, p. 99].**

Elle présente elle aussi une structure rigoureusement symétrique et une pente très forte dont les pôles extrêmes, aigu et grave, sont différents dans les trois voix. Comme la

1 cf. les courbes murmurantes de l'exemple musical n° 25, IV° partie.

2 cf. exemple musical n° 20, II° partie.

3 pp. 44-46.

rythmique est très serrée, l'espace parcouru très rapidement par ces groupes alternatifs est impressionnant. (une double octave augmentée en quatre notes au violoncelle). Cette série de déhanchés de cordes graves est donnée *legato* et *piano* et subit après deux mesures de répétition stagnante une translation en *glissando* très progressif. Ce mélange entre l'agitation interne de chaque groupe et la continuité glissante de l'ensemble de la texture contribue à faire ressentir la menace qui pèse sur le malheureux Serge, en cette période de Noël si propice à l'irruption de son rêve angoissant.

Intimité familiale

Mais le groupe de motifs le plus élaboré de l'ensemble des figures en vagues et arches se trouve dans la scène VIII d'*Histoires de loup*². Il fait apparaître à nouveau un ensemble thématique cohérent qui permet de qualifier ses composants de motifs conducteurs. **[exemple musical n°67, tome II, p. 100].**

Il convient tout d'abord de remarquer l'élégance avec laquelle Aperghis agence tout le début de cette scène et parvient à en faire un moment d'intimité, dans une atmosphère provisoirement apaisée. L'entrée des motifs progressivement accumulés de la famille, ici presque entièrement rassemblée, se situe dans une phase de suspension de l'action. Anna vient de cesser de sauter à la corde³, et la lecture d'un de ces fameux contes si effrayants pour Serge va commencer, sous la direction de Grand-mère. C'est après que cet ensemble polyphonique tout en finesse se sera suffisamment développé en un soubassement calme et attentif à ce qui va venir, que Grand-mère commencera sa lecture⁴.

1 p. 149.

2 pp. 24-25

3 p. 25, mes. 8.

4 p. 25, mes. 4 : « C'était un peu avant Noël... »

Quant à la constitution interne des motifs, elle fait apparaître une similitude assez nette entre les tournures mélodiques et rythmiques de chacun d'entre eux. Tous en effet présentent une sorte de balancement continu, responsable de l'impression douce qui émane de l'ensemble. Ce mouvement alternatif s'observe tout à la fois dans les dessins mélodiques, les cellules rythmiques et la structure interne des motifs.

Du point de vue mélodique, c'est la forme d'arpège qui domine (par exemple, chez la Gouvernante anglaise), celle-ci abrégée parfois en balancement de tierce (par exemple pour Père) . Parfois aussi, il est complété par un ajout intervallique qui conduit la formule au degré supérieur ou inférieur (exemple, Mère : *sib - fa - ré*, puis échappée supérieure vers *mib* ; Grand-père : arpège de sixte *ré* ou *réb - sib - fa*, avec échappée inférieure vers *la* ; Nania : arpège sur la quarte et sixte *fa - réb - sib*, avec ajouts supérieur et inférieur *do* et *la*). Formant le noyau harmonique de chaque cellule, cet arpège implique à la fois le déplacement (les intervalles ne sont jamais inférieurs à la tierce ou à la quarte), mais aussi la fermeture sur soi.

De même, du point de vue rythmique, chaque motif se décompose en deux parties indissociables, mais non symétriques, selon le couple : question-réponse. Ce sont les évidements rythmiques que présente chaque cellule d'arpège qui permettent cette subdivision irrégulière du motif en deux groupes rythmiques complémentaires. Le jeu le plus fréquemment utilisé est de faire se succéder un groupe de trois ou quatre valeurs et un groupe de deux ou trois, ou l'inverse, en les séparant souvent par des silences (trois + deux pour Mère et Père, quatre + trois pour Grand-père, quatre + deux pour Gouvernante anglaise, deux + trois pour Nania). C'est d'ailleurs l'association de ces subdivisions en groupes rythmiques avec les cellules mélodiques précédemment indiquées (les arpèges, puis leurs compléments), qui fournit la matière du jeu de question - réponse auquel se livre chaque partie.

Enfin, sur le plan structurel, l'agencement de chaque motif se fait par simple répétition à l'identique de la cellule mélodico-rythmique – le seul élément de variabilité

étant la durée du silence qui sépare chaque redite de la précédente. C'est cette tranquille répétition de son discours propre par chacun des personnages qui crée l'atmosphère d'intimité familiale recherchée et qui, par contraste, prépare à la lecture effrayante du conte du loup.

III - Quelques arabesques

Toutes les figures envisagées jusqu'ici avaient pour caractéristique un mouvement soit minimal, soit plus important, mais toujours marqué par le retour au point de départ, la fermeture sur soi, ou la parfaite symétrie. Celles qui vont nous occuper maintenant, et achèveront ce premier volet, gardent également une certaine fixité dans leur tessiture et dans l'agencement interne de leurs intervalles. Mais leur dessin général se distingue par son caractère beaucoup plus fantaisiste ; leur structure se veut irrégulière. Il s'agit en effet de la frêle, de l'aérienne, de la vélocité arabesque.

Aperghis lui accorde une importance considérable dans ses compositions scéniques¹. De même que Debussy donna à cette configuration purement ornementale le statut d'un élément thématique à part entière, l'auteur des *Récitations* en fait un moment d'agitation fiévreuse ou de frémissement. Certes, son usage est différent dans les séquences polyphoniques des opéras, puisqu'elle n'y occupe pas la première place, mais est destinée surtout à appuyer un effet, à broser un tableau. Elle contribue ainsi à rendre l'atmosphère particulière d'un moment de l'action, en lui donnant sa signification

¹ mais aussi plus généralement dans l'ensemble de son oeuvre (cf. Daniel DURNEY "La règle du jeu", in *Aperghis, le corps musical*, op. cit., pp. 199-203.

psychologique. Mais le geste élégant et déclamatoire qu'elle corrobore ne passe jamais inaperçu, et c'est pourquoi son emploi reste toujours très précieux.

La morphologie de ces arabesques fait apparaître une différence entre celles qui observent une symétrie, ou au moins une certaine stabilité dans leurs contours, et celles qui adoptent des parcours beaucoup plus fantaisistes, voire décentrés. Nous envisagerons successivement ces deux types.

Le Bestiaire des enfers

Notre premier exemple sera tiré de *Pandémonium*¹, qui fournira d'ailleurs la matière de plusieurs autres analyses. **[exemple musical n°68, tome II, p. 101].**

L'arabesque rotative que dessinent trois des voix féminines, fortes et précises (*ff-staccatissimo*) de ce passage, reste cependant bloquée, dans son contour général, autour des mêmes pôles de hauteur (*fa#* grave - *sol#* aigu). Certes, la symétrie interne de chacun de ces trois dessins n'est pas très stricte et, du point de vue polyphonique, ils ne se déroulent pas de façon parallèle. Mais l'écriture strictement homophonique, les valeurs rythmiques régulières (groupes de quatre doubles-croches un peu évidées vers la fin), l'articulation parfaitement syllabique du texte, la rectitude du trait et les limites strictes imposées à la tessiture empêchent que ce dessin circulaire ne donne le vertige. Mais c'est surtout le caractère distendu de cette arabesque qui la distingue ; elle est faite de sauts très fréquents d'intervalles légèrement supérieurs à l'octave, ou encore de septièmes, à peine compensés par de brefs repos en déplacements conjoints. C'est d'ailleurs cet aspect tressautant de la ligne vocale, accentué par la sécheresse des articulations, qui permet

¹ p. 9.

d'évoquer la faune étrange et fantastique décrite par Méphisto dans le "Songe de la Nuit de Walpurgis"¹.

Ascension

Une seconde configuration d'écriture purement verticale, également tirée de *Pandémonium*² nous arrêtera un moment. **[exemple musical n°69, tome II, p. 102]**

Elle intervient dans un bref intermède sans paroles qui sépare deux phases du récit de la montée vers le château des Carpathes. Elle présente une même tendance à l'étirement des intervalles et une même limitation stricte de la tessiture que l'exemple précédent – même si la mesure des intervalles est moins précise, en raison de l'écriture en *Sprechgesang*. Le parallélisme des voix prises trois par trois est total, ce qui donne plus de force au dessin tortueux de cette arabesque large, mais contenue dans des limites précises. Ses soubresauts agités font alterner notes détachées, trémolos et sons glissés. Mais c'est surtout la rythmique chaotique de l'ensemble, faite de brèves interjections séparées par des silences, ainsi que les continuel contrastes d'intensité (la dynamique change sur chaque note) qui sont chargés de rendre l'aspect contourné du paysage et la difficulté de l'ascension.

Coeur brisé

C'est dans une tout autre atmosphère que se dessinent, mais cette fois-ci de façon infiniment plus insinuante, les arabesques sobres et émouvantes de *Liebestod*³. **[exemple musical n°70, tome II, p. 103]**

1 « nez de mouches, becs d'oiseaux suivant mille métamorphoses....grenouilles, grillons et crapauds... », *Faust*, vers 4252-5

2 p. 51

3 p. 61.

Dans sa forme elle-même, l'arabesque ici dessinée n'est pas marquée spécialement par un haut degré de fantaisie ; mais, du point de vue dramatique, elle prend une signification très importante, vu le contexte où elle apparaît. Dans cette scène, Gunderode, d'abord faible et soutenue par Bettina, est en train de se ressaisir pour prononcer, "d'une voix à la fois calme, apaisée et décidée"¹ ces quelques mots : "Bettina, ne me brise pas le coeur". C'est précisément dans ce moment préparatoire, antérieur à la parole et uniquement centré sur un processus psychologique totalement intériorisé, que se font entendre les arabesques du chœur.

Elles-mêmes ne se construisent que progressivement, à partir de bribes d'abord détachées les unes des autres (mesures 1 à 4) ; elles finiront par constituer un dessin continu (mesures 5 à 9), dont l'agencement en un tout cohérent correspond au moment où Gunderode se reprend avant de pouvoir parler. L'ensemble du passage est donné *ppp* et *legatissimo*. Ce sont pourtant ces quatre voix virevoltantes qui assument la totalité du discours musical. L'action est, à ce moment, réduite à un jeu de scène fait de deux gestes lents : "lentement elle va soutenir [Gunderode 2] et l'emmener vers le fauteuil" ; puis : "elle l'aide à s'asseoir". Cette dramaturgie extrêmement sobre exprime d'obscurs mouvements intérieurs, et c'est cette simple musique d'arabesques qui est chargée de les faire ressortir.

La structure interne des groupes repose sur un mouvement de va-et-vient entre deux plans sonores séparés par une distance d'une octave environ. A chaque extrémité de la tessiture ainsi délimitée se font entendre une ou deux successions de secondes qui portent systématiquement sur différentes inflexions d'une même note (par exemple, à la voix 1 ; *sol# - fa# - sol#* dans le grave, puis *solb - la* à l'aigu ; à la voix 2 : également *sol# - fa#* dans le grave, *fa ... - sol..* dans l'aigu). On a donc un mouvement de balancier, du grave à l'aigu et de l'aigu au

¹ ces adjectifs constituent l'annotation même de la partition (p. 62, mesures 5 et 6)

grave, entre des groupes de deux ou trois notes théoriquement très voisines sur l'échelle, mais en fait écartelées par les sauts à l'octave, en montant ou en descendant.

Ces alternances systématiques entre les notes diésées et bécarrisées, à deux octaves différentes, créent des sauts d'octave diminuée ou augmentée ; on a donc affaire à un contour mélodique juxtaposant un groupe de notes concentrées autour de la seconde, et un saut intervallique proche de l'octave (par exemple, pour la première voix : *sol#* grave - *solb* aigu, puis *la* - *la#* ; pour la quatrième voix : *sol* aigu, *sol#* grave, puis *fa#* grave, *solb* aigu). Cette construction mélodique, somme toute assez régulière, donne un effet de projection des sons vers l'aigu, puis de regroupement autour des mêmes notes. L'alternance d'étirement et de resserrement crée un mouvement ondulatoire d'où découle l'impression d'arabesque. Mais la sonorité volontairement retenue, grâce à l'intensité *pp* et au *legato* général, empêche que ces sons lancés vers l'aigu dans trois voix sur quatre du chœur ne donnent un aspect criard ou hystérique à l'expression du dessin mélodique. Ces cris étouffés parsemant les mouvements virevoltants des voix féminines rendent parfaitement la retenue à laquelle s'efforce Gunderode au moment de s'adresser à son amie.

Le piège

L'exemple suivant va nous ramener à *Pandémonium*¹ et aux jeux d'intensités sans cesse changeantes qui marquaient le passage de l'ascension du plateau d'Orgall [**exemple musical n°69, tome II, p. 102**]. Il s'agit pourtant ici d'une scène bien différente, centrée sur le personnage de Spalangani qui, par un récitatif dramatique, menace Franz, visiteur importun, du haut de son vieux burg. [**exemple musical n°71, tome II, p. 104**].

¹ p. 41.

L'arabesque qui, dans deux voix de femmes accompagnantes, surmonte ce récitatif, présente, du point de vue morphologique, de nouvelles caractéristiques. Elle n'adopte plus la forme d'une oscillation, ne suit pas un parcours circulaire impliquant le retour au point de départ. Les notes piquées des deux sopranos, généralement discrètes, mais aux brusques éclats *f* ou *ff*, forment, ici aussi, des successions en alternance de petits intervalles ou broderies, et de sauts égaux ou supérieurs à l'octave. Mais elles sont distribuées librement sur l'échelle des hauteurs, au lieu de rester enfermées dans les limites fixes d'une tessiture donnée. Du reste, les intervalles sont ici généralement de plus grande taille qu'ailleurs (par exemple, à la soprano 4, 1er temps) et les grands déplacements sont plus fréquents que les successions de seconde avec lesquelles elles alternent. L'arabesque continue donc à tourner sur elle-même (exemple : mesure 1, soprano 2, 1er temps ; mesure 4, soprano 2, 2e temps) . Mais, d'une rotation à la suivante, le centre de la circonférence se déplace – il n'est donc plus identique pour toute la durée de la séquence musicale. La multipolarité ainsi mise en oeuvre fait de cette autre sorte d'arabesque une figure d'évanescence plutôt que de tournoiement . Associée au caractère piquant de la sonorité vocale et à la rythmique tranquille et pimpante du passage, il donne un ton de légèreté ironique à la déclaration triomphante de Spalangani à l'adresse de Franz : "repose ici, malheureux, qui t'es laissé prendre dans des liens si difficiles à rompre."

Interlude démoniaque

Le dernier exemple de ce chapitre, toujours tiré de *Pandémonium*¹ va nous mettre en présence d'une figure plus agitée, qui n'est déjà plus tout à fait classable parmi les éléments de stagnation, bien qu'elle conserve en partie un contour d'arabesque. Comme

¹ p.36

elle est en fait tout autant caractérisée par le déplacement, le trajet rectiligne d'un point à un autre, que par la circularité du retour sur soi, son étude fera transition avec le chapitre suivant. **[exemple musical n°72, tome II, p. 105]**

Il s'agit d'un autre passage purement musical de l'opéra. Il est extrait de l'"Interlude céleste et démoniaque", qui conduit du premier au second acte. Les quelques mesures reproduites ici débutent précisément le volet démoniaque de l'Interlude par un *ffff* subito, qui fait contraste avec les lentes et douces montées séraphiques de sa partie "céleste".

Le mouvement ondulatoire qu'observent ces quatre voix féminines n'offre plus la régularité de structure des oscillations périodiques rencontrées précédemment. Il abandonne également le dispositif d'alternance entre des intervalles resserrés et des sauts de la taille de l'octave. Ici, l'hystérie du changement et la fureur de l'agitation ont saisi chacune des quatre courbures superposées qui déploient désormais sans frein leurs mouvements contradictoires.

L'une (soprano 1) s'engage résolument dans des processus ondulatoires faits de parcours relativement conjoints en valeurs rythmiques rapides, avec quelques soubresauts internes ; mais elle finit par s'apaiser en une vague sagement circonscrite dans l'intervalle de sixte *la - fa* (mesures 4 à 7). L'autre (soprano 2) non seulement présente un parcours mélodique particulièrement irrégulier, mais ne cesse d'hésiter entre deux types de comportements : des élans rapides et conjoints ou en arche (mesure 1, deux premiers temps ; mesure 4, troisième et quatrième temps ; mesure 5, quatrième temps et mesure 6, premier temps), et des phases presque atemporelles. Au cours de ces dernières, on voit se poser ici et là quelques notes planantes, dessinant une arabesque très ralentie (mesures 2 et 3).

Quant aux deux autres voix (sopranos 3 et 4), elles cheminent presque de conserve, malgré un léger décalage d'un temps. Elles dessinent une longue arabesque en plusieurs phases, d'amplitude tantôt plus vaste (mesures 3, et surtout 5 et 6), tantôt assez resserrée (mesures 1 et 2). Celle-ci est parcourue de temps à autre d'impulsives accélérations rythmiques (mesure 2, troisième et quatrième temps ; mesures 5 et 6).

Ces criaileries de voix féminines s'agitant en tous sens ne constituent qu'un élément de l'infernal tintamarre. Celui-ci est redoublé à l'identique par un ensemble instrumental comprenant clarinette et clarinette basse, piano, violoncelle et contrebasse. De plus, un impressionnant crescendo de percussion et surtout des voix d'acteur, qui naguère devaient seulement "parler bas", vient encore augmenter le tumulte. Tout s'achève, en même temps que les voix chantées tiennent leur ronde encore crescendo, sur un coup sec des percussions, au milieu des cris aléatoires des acteurs.

B - LES FORMULES DE DEPLACEMENT

Les diverses configurations qui nous ont occupé jusqu'ici présentaient toutes, malgré la diversité de leurs parcours, une structure fermée sur elle-même, soit par la forme symétrique de leur courbe, soit par une tendance à revenir à leur point de départ, soit encore en raison de leur dessin rotatif. L'ensemble des figures qui formeront la matière de ce second chapitre se caractérisera au contraire par des mouvements ouverts, directionnels, dirigés vers un point de l'espace situé au-delà de leur position de départ. Elles présentent donc bien un déplacement véritable, opérant une translation réelle, au lieu de ne fournir qu'un mouvement vain.

Certes, cette définition générale recouvre des types très divers de motifs, tant par leur forme externe que par leur fonction dans le déroulement du drame. On en distinguera deux grands groupes : les déplacements conjoints, resserrés; les déplacements par intervalles plus larges. Mais, à l'intérieur de chacun d'entre eux, on traitera séparément de quelques configurations caractéristiques qui méritent d'être distinguées, soit en raison de l'originalité de leur contour, soit par leur valeur expressive particulière.

I - Les déplacements conjoints

Si, au premier abord, la mise en évidence des figures de déplacement conjoint ne semble guère poser problème, il convient en réalité d'opérer une distinction entre celles qui font clairement apparaître le mouvement, même réduit, qu'elles opèrent, et celles qui ont plutôt tendance à le masquer au travers de quasi glissements. On commencera donc par observer le mouvement conjoint là où il est clairement marqué ; mais on prolongera cet examen en s'arrêtant sur quelques exemples particuliers. En second lieu, on passera à l'examen du mouvement imperceptible.

1 - petits intervalles, grands mouvements

Les exemples les plus simples de mouvements conjoints sont ceux qui se rapprochent de formules académiques, telles que gammes ou segments de gammes, tétracordes montants ou descendants. On en trouve un bon nombre dans *Jacques le Fataliste*. Associés à une rythmique rapide et régulière, ils se donnent surtout pour fonction d'accompagner les dialogues et de soutenir l'action dramatique, mais sans ajouter à l'un ou l'autre de commentaire particulier.

Destin ou Providence ?

Le premier se situe au début de l'opéra¹, là où se poursuit le faux dialogue philosophique du récitant². C'est sur la réponse du Maître à cette assertion que se font

¹ p. 3, chiffre 1

² « Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui arrive de bien et de mal était écrit là-haut. »

entendre de simples formules conjointes, agrémentées de légères ornements tremblées. **[exemple musical n°73, tome II, p. 107]**

Certes les dessins des quatre voix qui bavardent ici *ppp* ne sont ni tout à fait semblables –celui de la quatrième, en particulier est plus broderie que déplacement–, ni parfaitement réguliers ; ils présentent à chaque temps un rebond sur une note. Mais leur mouvement général est marqué par une tendance nettement descendante, surtout dans la partie centrale (mesures 2 et 3). Ce motif, avec sa pente caractéristique, est réitéré une page plus loin¹, toujours en accompagnement de la même discussion philosophique sur la classique question du destin et de la providence. Mais cette fois-ci, il conclut cette dissertation de façon nettement plus péremptoire, par un brusque *crescendo* saluant une réplique définitive du Maître².

Mal à l'oreille

Beaucoup plus nettes sont les descentes chromatiques en relais entre les quatre voix de femme et les quatre voix d'homme d' un autre passage du même opéra³. **[exemple musical n°74, tome II, p. 108]**

Elles se déroulent dans une articulation "saccadé[e]-sur le souffle", surmontant le dialogue désopilant et érotique entre les jeunes époux qui accueillirent Jacques lors de sa blessure au genou⁴. Cette figure polyphonique est faite uniquement de superpositions d'intervalles chromatiques à partir d'une origine décalée, elle aussi par demi-ton (descente à

1 p. 4, mesures 3 à 5.

2 « - Jacques : mon capitaine ajoutait aussi que chaque balle qui partait avait son fusil - le Maître : et il avait raison ! »

3 p. 38

4 « C'est un soldat ! Il est là pour mourir de la guerre - Et vous, de quoi mourrez-vous ? - Pas du plaisir que tu me donnes ! - Voilà qui est fort bien dit - Et parce qu'on est dans la misère, vous me faites un enfant... Je suis sûre que je vais être grosse ! - Voilà comme tu dis chaque fois - Et cela n'a jamais manqué quand l'oreille me démange après... »

partir de *sol* - voix 1 ; *solb* - voix 2 ; *fa* - voix 3 ; *mi* - voix 4). Cet agencement systématique ainsi que le choix du timbre vocal donnent à cet accompagnement une couleur piquante et ironique, comme un rire en cascades.

Belle la vie militaire !

Un troisième passage, plus évocateur encore, de *Jacques le Fataliste*¹, est bâti sur des séries de descentes chromatiques aux articulations sèches. **[exemple musical n°75, tome II, p. 109]**

Le rythme imperturbable de cette figure et l'annotation "*meccanico*" qui la surmonte renforcent son expression martiale. Elle est à relier à l'évidence à la remarque faite par Jacques au même moment : "Belle la vie militaire". Quant à l'agencement de ces vastes mouvements d'ensemble, il est tout simplement fondé sur la réitération à l'identique de la même gamme chromatique dans chaque voix –à ceci près qu'au bout de deux mesures, les voix 3 et 4 partent en décalage de deux temps par rapport aux autres voix. Cette construction très simple a pour effet de réactiver périodiquement l'énergie de la figure : cela se vérifie également dans l'agencement des intensités : au démarrage de chaque mesure, elles sont au niveau *ffff*, avec de surcroît des répétitions de notes ; puis, elles baissent au fur et à mesure de la descente. Alors a lieu un nouveau départ sur l'intensité maximale, et ainsi de suite. Le côté militaire est donc rendu aussi par l'aspect très carré de la structure.

1 p. 45

Je te tue, Gunderode !

C'est dans un contexte bien différent, et infiniment plus raffiné, que se font entendre les immenses figures de déplacement réitéré dessinées par les quatre voix de chœur de *Liebestod*¹. **[exemple musical n°76a, 76b, tome II, p. 110].**

Elles surgissent au moment paroxysmique du dialogue en permanence passionnel entre Bettina et Gunderode. Bettina s'exclame tout à coup : « je te tue ! » ; puis, un peu plus loin : « je te tue, Gunderode, je te tue ! ». Son premier cri d'agressivité est accompagné par une première série de grands mouvements en *Sprechgesang*, dans un violent *crescendo* **[exemple musical n°76a]**. Mais ils ne constituent encore qu'une préparation au drame, qui va s'exprimer véritablement au moment de la deuxième interjection de Bettina. Là, le dispositif complet des figures croisées du chœur, avec sa tessiture immense et sa structure géométrique, est mis en oeuvre intégralement, et retentit d'un bout à l'autre *fff* **[exemple musical n°76b, tome II, p. 110]**

La configuration mélodique sur laquelle reposent ces formules dramatiques est d'une grande simplicité. Il s'agit d'une superposition de mouvements conjoints excessivement rapides et de plus en plus étendus. Ils constituent des sortes de gammes aux intervalles incertains en raison de l'écriture, mais suggérant de toute façon un geste extrêmement vaste.

Ce balayage rapide de l'espace musical s'agence, la première fois, en un double mouvement contraire parfaitement synchrone **[exemple musical n°76a]** (première et troisième voix montantes, respectivement à partir de *sol* et *sol#* ; deuxième et quatrième voix descendantes, à partir des mêmes notes). La deuxième fois, toutes les voix sont en mouvement parallèle, et les mouvements précipités de leurs intervalles minuscules s'amplifient graduellement (deux

¹ pp. 68-69.

groupes de , puis trois, aux voix 1 et 2 ; cinq groupes, puis six à la voix 3) – sauf à la quatrième voix, qui commence d'emblée sur le déplacement maximum. Mais cette fois-ci, les départs de chaque voix sont systématiquement décalés ; de plus, lorsque les descentes de chacune des voix ont atteint leur degré maximum, elles s'inversent en une remontée exactement symétrique. C'est ainsi qu'on obtient ce dessin en V, dont la pointe inférieure n'arrive jamais simultanément dans les quatre voix.

Mais, aussi rationnelle que soit cette construction géométrique, elle produit surtout un effet expressif d'une intensité extrême. La frénésie des mouvements contraires de la première vague *crescendo*, la plongée vers l'infini des descentes décalées de la seconde sonnent comme un immense cri d'horreur. Ce déferlement soudain de notes constitue la réaction horrifiée du chœur à l'exclamation soudaine de Bettina ; il mime la surprise et la peur devant cet accès de violence inattendu, résultat d'une confrontation permanente entre les deux femmes, qui ici atteint son point de tension maximum.

2 - quelques *leitmotive*

Ces premiers exemples nous ont mis en présence des figures les plus élémentaires de déplacement conjoint. Bien qu'elles ne consistent qu'en de simples parcours uniformes d'échelles, elles sont susceptibles de jouer les rôles les plus divers sur le plan dramatique.

Avant de poursuivre l'analyse d'autres types de figures, il convient de s'arrêter un moment sur quelques cas particuliers. Ce sont les configurations dans lesquelles on peut déceler des caractères de *leitmotiv*. On ne s'étonnera pas de ce que ces exemples soient tirés pour l'essentiel d'*Histoires de loup*.

Consensus

Le premier d'entre eux¹ nous fait entendre les barytons qui, comme toujours, formulent leur commentaire clinique sur le cas de Serge. **[exemple musical n°77, tome II, p. 111].**

En tant que tel, le mouvement mélodique que parcourent ici les inlassables psychanalystes n'a pas l'envergure ni la puissance émotionnelle de l'immense figure déployée dans *Liebestod*. Tandis que celle-ci n'intervenait qu'une seule fois dans la partition, avec toute la force expressive que lui conférait son caractère exceptionnel, la tranquille montée des barytons d'*Histoires de loup* se réitère à plusieurs reprises. Loin de se cantonner dans l'expression d'un moment, elle formule un motif caractéristique –on a vu qu'il en allait souvent ainsi dans cet opéra à *leitmotiv*.

L'intervention des quatre compères se fait *sotto voce* ; ils énoncent leurs quatre triples croches montantes en se relayant les uns les autres (de la quatrième à la première voix, sauf dans les deux dernières mesures). C'est qu'à ce moment-là, comme l'indique clairement la partition, ils sont parfaitement d'accord sur l'interprétation à donner aux déclarations de Serge – ce qui ne sera pas toujours le cas. Celui-ci est alors en train de terminer la description de l'image du rêve, en précisant la façon dont les loups étaient placés sur l'arbre. Mais il explique aussi qu'à ce stade de son rêve, l'impression d'angoisse liée au premier moment de l'apparition des loups avait disparu. C'est donc aussi pour se mettre en accord avec le retour au calme évoqué par leur patient que les psychanalystes adoptent cette figure d'écriture simple et régulière, dépourvue de tout heurt ou surprise, et tranquillement réitérée, six fois de suite, après un silence d'un temps. Le déplacement montant qui la caractérise n'est pas ici dirigé vers un point situé à l'infini –cette tension

¹ II, p. 27.

vers un point virtuel serait facteur d'expressivité. En fait, cette montée régulière ne constitue qu'une cellule assez neutre, destinée à suggérer une discussion positive entre des partenaires ayant abouti au consensus.

Chute

La deuxième figure particulière sur laquelle nous allons nous arrêter maintenant présente les mêmes caractéristiques ; mais, au lieu de se borner à des déplacements élémentaires, elle se constitue, tant sur le plan mélodique que rythmique, en un véritable thème. Il va sans dire que, du même coup, elle se révèle particulièrement apte à jouer un rôle dramatique de premier plan. On en trouve une première version dans *Jacques le Fataliste*, à l'ouverture de la III^e partie¹. Mais c'est surtout dans plusieurs passages d'*Histoires de loup*² qu'elle apparaît entièrement constituée, et révèle son lien avec la situation dramatique. **[exemple musical n°78, tome II, p. 112]**

La courbe générale de ce thème instrumental est évidemment descendante, et présente une étendue d'une double quinte. Mais cette descente ne s'opère pas de façon uniforme, ni dans la dimension horizontale, au niveau de chaque voix, ni dans la dimension verticale, au niveau polyphonique.

Tout d'abord, sur le plan mélodique, le *leitmotiv* présente deux paliers. Le premier, très bref, reste cantonné souvent pendant toute la première mesure, autour des notes supérieures du thème : *sol - solb - fa*. Puis a lieu une rechute brutale, de la valeur d'une quarte environ, selon les voix. A partir de ce second palier, la descente s'accélère,

1 p. 98, "Récit du maître"

2 notamment dans la séquence I : "Traces", p. 1 ; puis de nouveau p. 5 ; dans la séquence VII : "Papa est dangereux", p. 12 ; puis de nouveau p. 16 ; dans la séquence XIII, p. 87.

inéluçtable, et est à peu près uniformément chromatique. Tout ceci s'opère dans un impressionnant *decrescendo* de *fff* à *pp*.

Au plan vertical, le parfait unisson dans lequel se cantonne la polyphonie ne trouve pas son répondant dans l'écriture rythmique, qui, elle, évite systématiquement la simultanéité. Par exemple, au début de la première mesure, le premier palier de la descente se fait aux bois, sur le temps, tandis que les cordes présentent leurs cellules rythmiques, d'ailleurs beaucoup plus rapides, en contretemps ; au début de la seconde mesure, le dispositif s'inverse : ce sont les bois qui sont écrits en syncopes ou contretemps, tandis que les cordes s'expriment sur le temps. Mais surtout, le rythme a tendance à aller en se précipitant, ce qui fait que la seconde partie de la descente donne l'impression d'une chute accélérée, comme si tout cet ensemble, pris par son poids, dégringolait une pente. Cette chute n'évoque cependant pas ici un processus tragique, une catastrophe ; au contraire, elle se fait de plus en plus discrète, au fur et à mesure que tout l'appareil s'emballe, et n'aboutit qu'à une immobilité silencieuse de dix secondes.

Certes, il existe quelques variantes dans les présentations de ce thème au cours des scènes où l'on a pu l'observer. Par exemple, dans *Jacques le Fataliste*¹, la descente inéluçtable qui est donnée aux huit voix ensemble et non à l'orchestre, est beaucoup plus étendue que dans l'exemple d'*Histoires de loup* pris comme modèle **[exemple musical n°78, tome II, p. 112]**. En outre, elle présente une évolution dynamique inverse : partant d'un *ppp* longtemps maintenu, elle se rue, dans les dernières mesures, sur les intensités extrêmes, appuyant même exagérément sur certaines notes. Dans *Histoires de loup*, la première version du thème de chute présente, après l'arrêt de dix secondes, une remontée symétrique, ce qui n'est pas le cas de la seconde version². D'autre part, celle-ci, exactement

1 p. 98

2 VII, p. 12.

semblable à la première du point de vue mélodique, en inverse les intensités, comme dans *Jacques le Fataliste*, mais d'une façon plus progressive.

Reste que, dans tous les cas, c'est l'impression d'un mouvement descendant s'accélégrant vers l'abîme qui caractérise ce *leitmotiv*. Quant à son rôle dans la dramaturgie, il correspond toujours à celui d'une entrée en matière, ou bien il se cantonne dans les présentations préliminaires. C'est ainsi que, dans *Jacques le Fataliste*, il ouvre l'introduction de la III^e partie, laquelle s'intitule "Récit du maître". Ce passage est consacré à une présentation ironique, par tous les protagonistes, de la personne et de la fonction du maître, dans la société française du XVIII^e siècle. On sent d'ailleurs poindre sous cette contestation ironique les premiers ferments de la poussée révolutionnaire dont le texte de Diderot est annonciateur.

Dans la première séquence d'*Histoires de loup*, le *leitmotiv* se situe précisément au tout début de l'opéra¹, au moment où six voix parlées exposent, dans une énonciation un peu bousculée, le contexte familial de la névrose de Serge. Il affirme donc d'emblée la prééminence du roman familial dans le déroulement du récit comme dans la peinture musicale des personnages. De fait, dans sa deuxième version, à la septième scène d'*Histoires de loup*², le thème introduit également tout le développement musical qui va suivre. Il s'agit là d'une série de brefs motifs solos, sans paroles, qui caractérisent tour à tour chacun des membres de la famille. La formule de mouvement descendant conjoint constitue donc une des marques distinctives de l'écriture dramatique du compositeur, même si elle n'apparaît sous cette forme précise que dans les opéras cités.

1 p. 1.

2 p. 12.

3 - petits intervalles, mouvements masqués

Les exemples de déplacement conjoint qui nous ont occupé jusqu'ici avaient en commun, malgré leur valeur expressive extrêmement différente, un dessin très marqué, opérant une translation nette dans une tessiture donnée. Ceux qui vont suivre ont au contraire pour caractéristique de formuler un déplacement presque imperceptible. Les figures qu'ils dessinent, certes très conjointes, mais pourvues indéniablement d'un mouvement directionnel, semblent s'ingénier à cacher ce mouvement en donnant l'illusion de l'immobilité.

« Hier, j'ai causé avec un chirurgien »

Dans un passage tendu et angoissé de *Liebestod*¹, on trouve un processus mélodique particulier, qui consiste en un dessin ascendant par quarts de ton dans une rythmique uniforme. **[exemple musical n°79, tome II, p. 113]**

Cette montée très progressive s'opère sur les mêmes degrés dans les trois parties instrumentales, mais en décalage systématique de deux croches (entre la première et la deuxième voix, comme entre la deuxième et la troisième). Elle a lieu en deux périodes, la première se limitant à l'intervalle de sixte *ré - si* (ce qui équivaut à 19 degrés, en quarts de ton), la seconde s'étendant jusqu'à la double quinte *ré - la*. Mais, d'un bout à l'autre, la structure rythmique est identique. Elle consiste en des quintolets de croches se déroulant sans aucun monnayage ni évidemment ; mais à 3/4, ils produisent des chevauchements de mesures.

Par conséquent, qu'il s'agisse du choix des intervalles (les quarts de ton), du mode de superposition polyphonique (l'imitation), et des cellules rythmiques, tout concourt à

¹ pp. 46-47.

donner l'impression d'un *continuum* parfait. Il ne comporte ni heurt, ni interruption ; il glisse sans arête et sans à-coup ; enfin, il disparaît aussi discrètement qu'il a commencé, dans la même ambiance irréaliste (*sul ponticello, pp*). Cette page, imprévisible, impalpable, "comme un frisson"¹, accompagne la remarque soudaine que lance tout à coup Gunderode à son amie : « hier, j'ai causé avec un chirurgien ; il m'a dit qu'il était facile de se tuer ».

Déshabiller ma soeur

Une autre construction polyphonique du même type, se rencontre également dans *Histoires de loup*², aux barytons. **[exemple musical n°80, tome II, p. 114].**

Il s'agit à nouveau d'une montée régulière et réitérée, toujours basée sur les intervalles de quarts de ton. Mais cette fois, l'échelle n'est pas parcourue degré par degré, mais selon une règle arbitraire, à savoir en ne retenant qu'un degré sur trois de cette échelle (par exemple, le baryton 1, qui commence sur *do*, omet *do* et *do #*, mais énonce *do* ; puis il omet *ré* et *ré* , mais exprime *ré #*, etc...). De plus, ici, au lieu que les quatre voix suivent le même schéma rythmique, elles adoptent chacune une cellule différente qui, de ce fait, les caractérise (par exemple, au baryton 1 correspond le ; au baryton 3, le , etc...). De plus, comme les voix gravissent toutes l'échelle à partir d'un degré différent (par exemple, le baryton 4 évolue à distance d'une seconde mineure supérieure du baryton 1, le baryton 3 à la seconde majeure inférieure du baryton 2), on obtient une sorte de brouillage, tant des hauteurs mélodiques que des subdivisions du temps. Le déplacement ascendant qui néanmoins s'opère au cours de ce passage se mue là encore en un glissement continu, rendu imprécis par le jeu des superpositions irrationnelles. Le geste vocal insinuant des barytons, qui se

¹ annotation de la partition.

² IX p. 43.

situé dans la scène déjà citée¹ où Serge dévoile aux psychanalystes son désir inconscient d'arracher les vêtements de sa soeur, constitue donc un nouveau commentaire à l'aveu de leur patient – le précédent, on s'en souvient, étant leur murmure brodé.



Les deux exemples de déplacement paradoxal que nous venons d'envisager aboutissaient à un mouvement furtif, discret, comme un mugissement sourd. Leur rythmique insensible, mais néanmoins faite de valeurs assez brèves, permettait que les figures ainsi élaborées passent aussi vite dans le discours musical qu'un nuage dans un ciel venté.

Nostalgie

C'est un glissement tout aussi éthéré, mais basé sur des tenues de notes ou des valeurs lentes qu'offre à plusieurs reprises la partition de *Liebestod*². **[exemple musical n°81, tome II, p. 115].**

Des deux voix chantées qui s'expriment ici, celles de Gunderode 1 et 2 (qui toutes deux ne profèrent que la voyelle e), une seule se meut, et encore de façon presque insensible. A peine franchit-elle l'intervalle de tierce mineure *la - do* en sept mesures, dans une progression en quarts de ton évitant soigneusement toute impression de pulsation rythmique. L'autre, pendant ce temps, reste immobile, de même que le cor.

¹ cf *supra*, exemple musical n° 51.

² p. 11.

Cette page, tendue, quoique d'intensité très limitée, constitue donc un moment de stagnation quasi totale. Le mouvement minimal que lui imprime la très lente montée en quarts de ton de la voix de Gunderode 1 n'est en fait qu'un coloriage harmonique de la mince polyphonie constituée par les deux tenues. Pourtant, cette voix, au cheminement à peine divergent de celui de Gunderode 2, suggère une sorte d'élan discret, comme une infinie nostalgie, qui est bien dans le ton de ce personnage tragique.

II - Les déplacements disjoints

Il en est pour la seconde catégorie de formules de déplacement, les figures de déplacement disjoint, comme pour la première. Certaines d'entre elles représentent les types élémentaires de ces configurations : sauts intervalliques, continus ou discontinus, mouvements de balancier d'un étage à l'autre de la tessiture. D'autres s'agencent en figures spécifiques, qui revêtent souvent une valeur expressive particulière, voire se constituent en véritables thèmes. Bien entendu, c'est tout particulièrement pour ces dernières qu'il importera de mettre en rapport la constitution interne de la figure musicale avec la situation dramatique qu'elle contribue à faire exister.

Mais comme ce sont avant tout les critères de constitution interne des motifs qui doivent nous servir de guide, nous aurons à marquer une distinction entre deux catégories de figures ; elle tient à la nature même de leur configuration, et non à leur fonction. La première comprend les déplacements disjoints constitués de mouvements bien perceptibles et dessinant des parcours nettement marqués. La seconde comporte des figures qui ne laissent percevoir le mouvement, pourtant important, qu'elles effectuent, qu'une fois celui-

ci pratiquement achevé –il s'agit donc d'un mouvement masqué, paradoxal. On retrouve ici la distinction déjà opérée à propos des déplacements conjoints.

1 - soubresauts, balancements, va-et-vient.

C'est tout naturellement dans les passages les plus directement évocateurs des oeuvres de théâtre musical que se trouvent rassemblées les figures musicales les plus typées et les plus révélatrices de l'écriture du compositeur. Une composition comme *De la nature de l'eau* en comporte un bon nombre, dont il est facile de reconnaître le rôle figuratif. Qu'il s'agisse des oscillations répétitives sur les mêmes intervalles¹, représentant les eaux stagnantes ; des fusées de triples-croches montantes, auxquelles répond une descente en notes isolées piquées², évoquant de grands jaillissements suivis de retombées en gouttelettes, chaque élément du monde aquatique décrit par Vinci trouve dans une telle composition son répondant musical.

Les eaux tourbillonnantes

On en retiendra d'abord un exemple à six voix, qui accompagne la description détaillée³, par l'acteur et l'actrice des différentes sortes de tourbillons¹. **[exemple musical n°82, tome II, p.116]**. Il illustre le type de figures de déplacement qui nous occupe ici, les déplacements disjoints discontinus.

A vrai dire, les dessins mélodiques dont se compose cette séquence polyphonique sont sans grande signification. Ce ne sont, hormis les arpèges tronqués revenant sur eux-

¹ pp. 12 à 16, sans interruption.

² p. 6.

³ p.17

mêmes des voix 2 et 4, que de brefs groupements d'intervalles assez larges (généralement quarts, quintes), montants ou descendants, répétés à des hauteurs différentes. Le principal intérêt de ce passage réside dans son allure de *continuum* rythmique, appuyée par une articulation *staccatissimo*. Elle provient de la superposition des cellules rythmiques, au demeurant très simples, qu' expose chacune des voix. Résolument binaires, elles s'agencent en liaison étroite avec les brèves successions d'intervalles, pour donner une suite monotone de dactyles (une longue, deux brèves) ou d'anapestes (deux brèves, une longue). Au bout du compte, elles ne font que renforcer la scansion nette et régulière de la mesure à 2 temps, dans sa subdivision uniforme en doubles croches. Comme en outre il est demandé aux interprètes² d'énoncer chacune de ces doubles croches sur une suite de syllabes attaquées par des consonnes sèches (par exemple "Tabu Tabu"), on obtient un tohu-bohu de notes piquées, animées de mouvements croisés. Ce passage agité correspond par ailleurs, dans la dramaturgie à double sens qui caractérise la pièce, à un point culminant. Il intervient juste avant la proclamation calamiteuse *fff* du baryton 2 : « *l'intersegatione d'aque* » –celle qui provoquera les réactions en chaîne que l'on sait : désespoir de l'actrice, puis décision fatale de l'acteur de se tuer.

Barytons agités

Un exemple d'emploi beaucoup plus systématique des grands intervalles se trouve dans la première séquence d'*Histoires de loup*³. [exemple musical n°83, tome II, p. 117].

1 « très larges à la base et étroits du haut » ; « larges du haut et étroits à la base » ; « en forme de colonne » ; « engendrées entre deux masses d'eau en friction ».

2 Cette précision n'apparaît pas dans la partition imprimée, mais est ajoutée dans l'exemplaire du chef d'orchestre.

3 p. 6.

C'est là que s'expriment pour la première fois, dans tout l'opéra, les quatre barytons psychanalystes, juste après qu'ait retenti à nouveau le *leitmotiv* descendant introductif de l'orchestre¹.

Le style agité de leur figure, toute en soubresauts et en contretemps rythmiques, contraste avec la tranquillité de la vie familiale dépeinte dans cette scène : Anna joue du piano, la gouvernante anglaise tient un verre d'orangeade, Nania interrompt Anna pour qu'elle boive... Les barytons, eux, ne cessent de vagabonder à travers la portée, ne restant jamais plus de deux notes au même niveau de la tessiture. Emportés par on ne sait quelle frénésie, ils se déplacent continuellement à coups de septièmes ou neuvièmes, sans pour autant s'attacher à une hauteur de référence fixe, sans s'imposer des pôles limitant leurs mouvements inconsidérés. De même, ils se gardent bien de marquer une quelconque pulsation ou de dessiner même un semblant de cellule rythmique repérable. Leurs interventions ne se font qu'à coups de rythmes évidés : ici une croche de triolet, parfois remplacée par deux doubles ; là une triolet de doubles croches coincé entre deux silences ; ailleurs deux triples-croches passant en catimini. Bref : leurs notes sont comme jetées à travers la portée, sans jamais façonner un dessin rythmique ou suivre une courbe mélodique précise. La rythmique de leur motif n'exerce aucune emprise sur le temps, pas plus qu'elle ne construit l'espace.

C'est donc dans un langage désarticulé que s'exprime pour la première fois ce quatuor d'êtres fantasques, bavards impénitents ou talentueux décrypteurs d'inconscient.

1 cf. *supra*, exemple musical n°78

La meute

Les deux figures de déplacement disjoint que nous avons rencontrées jusqu'à présent consistaient en des sauts d'intervalles plus ou moins réguliers, qui pour autant ne se constituaient pas en un véritable motif. En revanche, il est une autre figure qui, toujours dans *Histoires de loup*, sert à plusieurs reprises de formule de transition¹. **[exemple musical n°84, tome II, p. 118]**

Elle dessine clairement un mouvement régulier de balancier. Ce tranquille mouvement de croches, qui fait alterner sans rigueur montées et descentes en intervalles de taille moyenne (généralement de la tierce à la sixte), donne l'impression d'un foisonnement. Or il intervient lorsqu'il s'agit de dépeindre la famille comme une collectivité en mouvement. On le trouve à plusieurs reprises au cours de l'opéra. Dans la scène II, d'où est tiré notre exemple, il conclut les formules de scansion, sur des rythmes agités et évidés, par lesquelles Mère, Grand-mère, Nania et la gouvernante anglaise manifestaient leur réaction au douloureux ressouvenir de l'enfant. Il s'agit en effet de la scène où Serge décrit précisément aux psychanalystes les contours de son rêve.

Dans la scène XXII, intitulée "Noël", il précède au contraire ces mêmes formules. Celles-ci vont ensuite se développer dans une atmosphère quasi hystérique, comme si la famille, devenue elle-même tout à coup une meute de loups, se déchaînait, furieuse et terrifiante. Le balancement régulier de croches de cette figure ne doit donc pas faire illusion ; il accompagne ou précède un geste menaçant et hostile, proféré par tous les personnages du drame.

¹ notamment II, p. 29 ; et XXII, p. 145.

L'inconscient de Serge

Mais la figure de transition en grands intervalles la plus remarquable, dans *Histoires de loup*, est un grand mouvement orchestral en valeur rapides et d'intensité très élevée¹. **[exemple musical n°85, tome II, p. 119].**

Il se répand comme une houle, par vagues montantes successives de plus en plus fortes, contenues chacune dans un espace d'un peu plus d'une mesure. Les dessins ascendants montants que parcourt cette figure semblent mus par une poussée irrésistible. Chaque groupe, après avoir lancé sa série d'intervalles montants, plonge dans les profondeurs, comme pour reprendre de l'énergie avant de repartir. Mais sa note de base se modifie sans cesse, généralement par paliers ascendants et irréguliers. De ce fait, le mouvement de va-et-vient entre le grave et l'aigu, qui se produit à chaque mesure, n'établit jamais pour autant la monotone alternance, à laquelle on aurait pu s'attendre, entre un pôle grave et un pôle aigu ; au contraire, l'ensemble de l'appareil se déplace vers le haut, tout comme le fait chaque groupe dans son espace propre.

L'élan extraordinairement puissant que connaît cette figure vient aussi de sa constitution interne. A chaque fois, les premiers intervalles qu'elle lance sont toujours très larges (et même assez souvent supérieurs à l'octave) ; puis ils vont en s'amenuisant, et c'est alors que leur rythmique s'accélère. Ainsi, vers la fin de chaque groupe, tout se précipite et se resserre en même temps. On a donc l'impression qu'après une forte poussée initiale chaque dessin ascendant n'a plus qu'à se laisser porter vers le haut sous l'effet de la vitesse acquise. Il prolonge ainsi sans effort son voyage dans les zones aiguës de la tessiture. En même temps, il est pressé de terminer avant que l'énergie de l'élan initial ne soit totalement

¹ On le trouve dans les séquences X, p.61 ; XXIII, pp. 91-93 ; XXII, pp.146-47.

épuisée. C'est pourquoi il est contraint de se limiter aux intervalles réduits (tierces ou secondes), par lesquels se termine chacune de ses révolutions.

Quant à la place du motif dans la dramaturgie, il semble se borner à clore une scène ou à faire transition avec une autre¹. Il s'agit dans tous les cas d'une figure purement orchestrale, ce qui lui donne un rôle d'interlude. Mais son intervention a toujours lieu dans des situations tendues, en même temps que secrètes, presque impudiques. Il se manifeste, par exemple, dans la séquence X, juste après la réflexion traumatisante de la bonne : "Serge, ce n'est pas bien de te toucher là ; il te viendra à cet endroit une blessure", ainsi que dans la séquence XI, où il urine en voyant Grousha laver par terre. Il s'agit donc de moments de tension intérieure rémanente plutôt que d'explosion dramatique, hormis peut-être dans la scène XXII, "Noël", au moment du déchaînement de la meute familiale –mais il s'agit d'une action dramatique toute onirique. Le motif orchestral correspond donc plutôt à des situations où Serge, poussé dans ses derniers retranchements, se dévoile plus qu'ailleurs. Le *leitmotiv*, avec ses insistantes montées *fff*, agit comme un commentaire pesant, presque gênant, de ce qui vient de se dire. Il accompagne le surgissement de la vérité, et participe activement à la mise à nu de l'inconscient de Serge.

2 - glissements

On a déjà souligné précédemment le caractère paradoxal du mouvement glissé, qui forme le second groupe des formules de déplacement disjoint. Si ce type de configuration présente un caractère particulier, c'est que, tout en effectuant un véritable déplacement sur l'échelle des hauteurs, il ne rend pas visibles les degrés de cette échelle. Se dispensant de franchir une à une les étapes de ce parcours, il n'en laisse rien apparaître,

sinon les deux extrémités : le point de départ et le point d'arrivée. Il opère bien une translation, mais selon une progression dont il rend imperceptibles les subdivisions. La dénomination paradoxale d'"échelle continue" qui lui est appliquée indique bien son appartenance au langage des hauteurs, et en même temps sa capacité à nier les intervalles qui en principe structurent ce langage.

L'examen de cette seconde catégorie de motifs de déplacement conjoint va nous amener aussi à découvrir quelques thèmes caractéristiques jouant un rôle expressif de premier ordre dans certains opéras.

Glissantes eaux

On commencera cependant par évoquer un exemple de caractère plus extérieur. Il s'agit bien d'un son glissé de large envergure. Il est tiré de *De la nature de l'eau*².

[exemple musical n°86, tome II, p. 120]

Les six voix du chœur sont ici en train de scander rigoureusement le nom de phénomènes ou éléments se rapportant à l'eau³, et dont l'explication scientifique est développée par ailleurs par l'acteur.

La constitution interne de la figure polyphonique elle-même consiste simplement en une superposition de mouvements contraires, par groupes de deux voix, en intervalles glissés. Ils relient dans la majorité des cas deux notes, parfois trois, dont la première est de valeur plus longue que la seconde ; celle-ci est accentuée et *crescendo*, ce qui renforce l'impression de glissement. En outre, les groupes de notes ainsi constitués interviennent systématiquement en entrées séparées par un intervalle d'un demi-temps. Ils donnent

1 Les séquences qu'il termine sont les numéros X et XIII ; celle qu'il ouvre la XXII.

2 p. 8.

3 "tourbillons", "fleuves", "sources", "falaises", "rives", "grottes", "puits", "plages".

l'impression d'une myriade de sons glissés, se déplaçant en mouvements contraires, dans une symétrie décalée.

Mais ce qui est surtout remarquable est le rôle inattendu dévolu à cette figure, à la construction somme toute assez simple. Elle entre de façon constitutive dans un échange de regards croisés et de réactions réciproques entre le groupe des chanteurs, qui "[regardent] l'acteur avec étonnement", et l'acteur, qui est fatigué, mais qui "se lève peu à peu en regardant le chant qui l'inspire".

L'amusant brassage de vocables italiens sur lequel se façonne la figure glissée du chœur ne constitue donc pas seulement un fond sonore accompagnant son exposé. Il sert à redonner vigueur et vitalité à l'acteur qui, sans cela, ne trouve aucune énergie pour poursuivre son exposé. Il réagira *ffff* au dernier mot proféré par le baryton 2 : "*fonti*", avant de retomber épuisé sur sa chaise.

Pressentiment

C'est dans un contexte bien différent— cette fois-ci très lié à la situation psychologique, que se présentent cette figure de *Histoires de loup* pourtant assez proche de la précédente¹. **[exemple musical n°87, tome II, p. 121].**

Les intervalles glissés, de septième et de neuvième, se déploient dans cinq voix de la famille, ainsi qu'aux quatre barytons, en décalage imitatif. Ils observent tous une même direction mélodique, ascendante. Les barytons s'expriment à l'unisson (*si-la* avec quatre voix), tandis que la famille présente l'intervalle glissé à des hauteurs différentes. Leur pulsation interne comporte, comme pour la figure scandée de *De la nature de l'eau*,

¹ X, p. 84 et XVII, p. 119.

un appui sur la première note de chaque groupe, en raison de la disposition en trochée de leur cellule :

En revanche, une petite sophistication supplémentaire s'observe dans la présentation de cette série de glissements enchevêtrés. Ils alternent tous avec une autre cellule, plus brève, qui leur sert de complément et fait naître ainsi un jeu de question-réponse. Cette cellule présente deux aspects différents selon les voix. Aux barytons, elle consiste simplement dans l'inversion de l'intervalle ascendant (la septième *si-la*) en un glissement contraire, et avec changement de rythme (deux doubles croches égales). Aux voix de la famille, elle formule un bref saut, qui cependant ne fait jamais franchir une distance de plus d'un ton au glissement principal –elle en prolonge ainsi brièvement l'effet.

De plus, cette note complémentaire est tenue pendant la durée d'un temps, avec un effet de son enflé (crescendo rapide de *mf* à *fff* dans la tenue). C'est donc dans tous les cas une impression de léger rebondissement après l'élan du glissement ascendant qui est créée par cette petite cellule complémentaire.

Le rôle dramatique de cette figure n'est pas aussi déterminant que dans la scène du réveil de l'acteur de *De la nature de l'eau*. En revanche, il revêt un rôle expressif particulier, et a valeur d'un motif d'atmosphère. Il suggère des situations pesantes, crée un malaise, fait naître un pressentiment mauvais.

Il n'est donc pas surprenant que l'une de ses interventions ait lieu sur la lecture du conte du "Loup et du tailleur" –on sait combien ces histoires de loup effraient Serge. Cette même figure polyphonique intervient encore au début de la séquence X, celle du départ en vacances des parents . Il s'agit là d'une situation banale, et pourtant lourde de conséquences pour la pathologie du héros. En effet, aux difficultés de la séparation d'avec

les proches s'ajoute l'arrivée malencontreuse de la gouvernante anglaise. Cette nouvelle épreuve prive Serge de l'affection de sa bonne, Nania, et le place seul face à ses phantasmes. Or c'est précisément au moment où ses parents commencent à expliquer à Serge les nouvelles dispositions qu'ils ont prises pendant leur vacances que les voix font entendre les glissements inquiétants qui constituent la figure ci-dessus.

Voilà le loup

Mais la figure en mouvement glissé la plus remarquable, dans *Histoires de loup*, est une longue montée des violoncelles et contrebasse, qui est toujours liée à l'apparition de l'image du rêve¹. **[exemple musical n°88, tome II, p. 122]**

Figure dramatique de première importance, elle se développe très longuement (pendant la scène XV entière, et pendant cinq pages de la scène II). Elle est toujours présentée très *piano*, ou en très léger *crescendo*. Les hauteurs respectives des *glissandos* superposés des trois cordes graves démarrent d'un point fixe, toujours le même, situé à distance d'un demi-ton chromatique de celui des autres instruments (*mi* au violoncelle 1, *ré* au violoncelle 2, *mib* à la contrebasse). Le point d'aboutissement du *glissando*, par contre, n'est pas absolument clair, comme si le compositeur voulait suggérer avant tout une tension de la ligne glissée vers un point situé très loin, le plus loin possible, dans l'aigu. Cependant, l'écriture, même imprécise, suggère une distance d'une octave environ pour le violoncelle 1 et la contrebasse, mais de deux pour le violoncelle 2, qui a donc une pente plus forte.

Mais lorsque ce point virtuel dans l'aigu est touché, on dirait que les instruments doivent rapidement l'abandonner, après un rapide *trémolo*, pour redescendre au point de départ. Tout se passe comme si l'on ne devait pas vraiment atteindre ce point

¹ Scène II : "5 loups blancs", pp.19-23 ; scène XV : "Le loup et le V", pp. 100-105.

d'aboutissement, comme si on voulait éviter de faire entendre ce son suraigu. C'est donc uniquement l'élan de la lente montée qui constitue le principal élément du motif. C'est aussi sa réitération volontairement insistante (il est redonné toutes les deux mesures) qui, avec ce retour incessant au point de départ, permet d'entretenir la sonorité glissée.

Ce son lancinant qui ne cesse de monter vers on ne sait où est créateur d'angoisse, car il apparaît lorsqu' est faite une allusion directe au rêve obsessionnel du patient. Dans la scène V, il se manifeste au moment précis où Serge, en train d'exposer les éléments de son rêve, décrit l'apparition des loups¹. Dans la scène XV, on l'entend d'un bout à l'autre, mais il commence juste au moment où est projetée l'image du rêve. On est donc ici en présence, une fois encore, du phénomène du *leitmotiv*, qui permet que soient associés dans la mémoire de l'auditeur une image expressive et un motif musical caractéristique.

¹ "tout à coup, la fenêtre s'ouvre d'elle même, et, à ma grande surprise, je vois sur le grand noyer en face de la fenêtre plusieurs loups blancs.

C - LES FORMULES DE SCANSION

L'examen des différentes figures polyphoniques qui se développent dans les parties d'ensemble des opéras de Georges Aperghis nous a amené à nous intéresser essentiellement à leur aspect mélodique et harmonique. Le troisième volet de cette étude mettra, lui, en lumière des figures dont l'intérêt est avant tout rythmique. Bien entendu, ces configurations rythmiques entrent dans la constitution de motifs musicaux qui comportent aussi des caractéristiques mélodiques, de timbre, d'articulation, d'intensité, etc... Ainsi, même si c'est en l'occurrence leur caractère rythmique qui est le plus marqué, ils seront considérés de façon globale. Ceci permettra de souligner à chaque fois le rôle dramatique et expressif qu'ils peuvent jouer.

Cette étude se fera selon une progression du simple au complexe, c'est-à-dire en partant des formules élémentaires (notes isolées, ou répétées, éléments minimaux), pour poursuivre par des cellules rythmiques plus constituées, et enfin arriver à des motifs bien structurés. On verra, en outre, qu'en raison notamment de leur rôle dramatique très fort, les formules rythmiques qui présentent un caractère de répétition périodique (scansion, boucle, *ostinato*), sont souvent celles que privilégie l'écriture du compositeur.

I - Scansions élémentaires

Ce sont des phénomènes de scansion portant sur un élément extrêmement simple, et de caractère exclusivement rythmique, qu'offre le Prélude de *Pandémonium*¹. **[exemple musical n°89, tome II, p. 124].**

Le Walpurgis

La hauteur de son unique que clament ici les six voix du chœur n'est pas spécifiée. En fait, ce son est à peine musical ; les voix de femmes le profèrent comme un cri suraigu. Il sert essentiellement à appuyer la déclamation véhémence, par les quatre acteurs, du membre de phrase tiré du Walpurgis : "au travers de la plaine". Cette proclamation *ffff* est de nature purement rythmique. Le texte est scandé à raison d'une syllabe par mesure. C'est pour renforcer cet effet déclamatoire que les six voix du chœur fournissent aux acteurs cet appui rythmique, pesamment placé sur chaque temps fort.

Cette même figure de notes quasiment criées et scandées à l'unisson se retrouve tout à la fin de l'opéra², dans son bref et démoniaque Postlude. Les mêmes six voix les lancent à nouveau *ffff*, mais sans texte d'acteur pour les soutenir. Puis elles se muent en "cris distribués librement" (pour quatre voix de femme), auxquels succède un rire écrit en *Sprechgesang* (dans une voix d'homme). Le Postlude de *Pandémonium* répond donc à son Prélude par l'intermédiaire de cette figure scandée, qui dévoile ainsi a posteriori son caractère effrayant et sardonique.

Libera me, Domine

C'est une scansion au contenu expressif très différent, mais de nature assez semblable, qui se fait entendre peu après le début de *Jacques le Fataliste*³. **[exemple musical n°90, tome II, p. 125].**

Les quatre voix d'homme du chœur y entourent tout à coup une psalmodie en latin sur une note unique, un *ré*, à l'unisson, répété sur chaque temps. Le caractère plus rythmique que religieux de ce "Libera me Domine" apparaît dans le petit rebondissement que produit le silence de quart de soupir séparant chaque répétition de note ; il est marqué également par la courbe dynamique qui, après un diminuendo graduel sur chaque syllabe, s'inverse en un fort crescendo de deux mesures jusqu'à *fff*. Il faut dire que cette soudaine psalmodie arrive de façon un peu inopinée, dans un de ces nombreux moments où le récit est en panne, ou hésite à continuer. C'est dans un de ces moments de vide dramatique que la polyphonie puise dans ses ressources et occupe le temps –bien plus, en prend possession, en lui imposant cette pulsation dynamisante.

Cités englouties

Pour rester dans le domaine des scansions élémentaires sur une note, ou en intervalles minimes, on citera encore le double ostinato rythmique que présente *De la nature de l'eau*. **[exemple musical n°91, tome II, p. 126]**

Son rôle est à nouveau⁴ d'énumérer de façon ludique les termes se rapportant à l'eau, tandis que l'acteur continue son discours didactique. Sa rythmique est faite, comme

1 lettre O

2 p. 90.

3 p. 5.

4 p. 3, cf *supra*, exemple musical n° 88.

dans l'exemple précédent, de deux groupes différents superposés se répétant à chaque temps, l'un binaire, l'autre ternaire. La volonté de marquer nettement la pulsation se remarque dans le petit accent placé sur chaque première note du groupe supérieur, et dans le souffle descendant qui s'applique à tous les groupes. En outre, cette page présente une dynamique qui va en s'accroissant d'une façon de plus en plus marquée (trois mesures piano, quatre mesures *mf*, mais seulement une mesure pour arriver à *ff* puis à *fff*, à quatre voix). Elle entre donc dans un processus tensionnel, malgré l'ironie sous-jacente d'un exposé par trop académique- c'est en effet à ce moment que l'acteur, ému de ce que « les cités situées au bord de leurs principaux fleuves [...] furent dégradées et détruites par eux » tombe sur sa chaise¹. Alors monte le violent *crescendo* de la figure scandée du chœur, qui semble envahir la partition de ses rythmes répétés, comme l'eau des fleuves jadis submergeait les plus grandes cités.

Désespoir

Une scansion sur petits intervalles de nature plus sophistiquée, et surtout d'expression beaucoup plus tragique se manifeste au cours d'un passage particulièrement tendu de *Liebestod*². **[exemple musical n°92, tome II, p. 127]**

On y retrouve les mouvements brodés en quarts de ton qu'utilise souvent la partition de cet opéra, ainsi que les superpositions rythmiques irrationnelles, très fréquentes également dans cette oeuvre. Mais l'élément le plus caractéristique de sa structure est l'élosion systématique d'une partie de la cellule rythmique confiée à chaque voix. Cet évidement a lieu notamment sur la première valeur de chaque groupe ; on obtient

¹ cf. Tableau 6
2 p. 98.

ainsi une série de contretemps qui rendent la scansion de l'ensemble, non plus ferme et régulière, mais au contraire haletante et décalée.

Le dialogue chanté qu'accompagne cette figure polyphonique bien différente de celle des trois exemples précédents, demande en effet une expression très intense. Il consiste d'abord en un appel suppliant sur le nom de Gunderode, auquel répond immédiatement un accès de haine désespérée de celle-ci : « non ! rien ! pars ! crève ! ». La superposition des quatre cellules rythmiques hachées du chœur, avec leurs faibles oscillations en quarts de ton, est à la mesure de l'émotion suscitée par ce moment paroxysmique du dialogue ininterrompu entre Caroline et Bettina.

Menace

On terminera cette section consacrée aux scansions élémentaires par un cas un peu particulier, qui n'est pas sans rappeler les figures paradoxales étudiées aux chapitres précédents. Il consiste dans une suite de notes tranquillement posées par les quatre voix de la famille d'*Histoires de loup*¹, en blanches régulières, séparées par des respirations.

[exemple musical n°93, tome II, p. 128]

Cette série d'accords verticaux, aux mouvements modérés, d'une grande simplicité, ne présente pas la caractéristique dynamique des figures de scansion, qui est de marquer nettement le temps ou la mesure. Mais, dépourvue d'accentuation, cette lente litanie en blanches n'en remplit pas moins la fonction dévolue habituellement à ces figures, qui est de subdiviser le temps selon l'arithmétique la plus simple, afin d'en rythmer l'écoulement. C'est pourquoi, malgré leur discrétion, ces simples appuis formulés par les quatre voix du chœur donnent en fait une tout autre dimension au discours musical. Celui-

¹ séquence XIX, "Serge a peur du loup", pp.133-134

ci se trouve inséré dans une grille à l'intérieur de laquelle doit obligatoirement se placer chaque phase de son déroulement. C'est ce qui se produit ici dans le récitatif nerveux d'Anna, avec son découpage en bribes de phrases et ses contretemps.

Les accords d'accompagnement qui lui sont imposés à intervalles réguliers par la polyphonie de la famille semblent une sonnerie annonciatrice du malheur. Elles scandent l'intervention d'Anna, tantôt en alourdissant les débuts ou fins de phrases, très hachées, qu'elle énonce (mesure 7 : « le loup entra » ; mesure 3 : « entendant »), tantôt en leur donnant l'impulsion initiale au moment du contretemps précédent (mesure 4 : « et voyant ses pattes »). La tension qui est imposée au discours haletant de la soliste est donc produite paradoxalement par la placidité des accords qui l'accompagnent, avec leur régularité menaçante. Ils accroissent encore la nervosité de la soliste qui, du coup, dramatise à l'extrême sa déclamation. Elle nous fait vivre intensément l'histoire de loup¹ qu'elle raconte à Serge pour lui faire peur. Elle joue sur le suspense, en faisant suivre la dernière phrase qu'elle profère (« le loup entra ») d'une mesure de silence². Enfin, elle brandit devant lui l'image du loup, ce qui provoque immédiatement les cris d'horreur de Serge.

Mais pendant tout ce temps, le tranquille contrepoint que déroulent les quatre voix d'accompagnement fait sonner sur chaque mesure ses blanches imperturbables. La tension qui domine cette page est donc toute intérieure. Elle n'éclatera qu'après le geste de provocation d'Anna (« tiens ! regarde l'image du loup »), où les accords de la figure en blanches de la famille connaîtront un brusque crescendo (gradué mesure par mesure de *mf* à *ffff*). Le rapport entre la soliste et la polyphonie des voix d'accompagnement va alors s'inverser : celle-ci prend désormais toute la place, tandis que le récitatif d'Anna se mue en de simples rires, rythmés et hystériques. On mesure ainsi a posteriori l'importance dramatique que

1 "Le loup et les sept chevreaux."

2 mesure 8.

revêt cette figure d'accompagnement tout au long de cette séquence consacrée au conte du loup.

II - Ostinatos

Comme on l'a constaté au cours des exemples qui précèdent, les figures de scansion qui apparaissent au cours de certaines scènes ne présentent parfois qu'une formule très simple se développant sur un élément unique. Mais, plus généralement, ces cellules élémentaires s'agencent en un motif plus complexe, tout en gardant le caractère répétitif qui est le point commun de toutes les formules de scansion. Ce caractère est plus marqué encore pour ces motifs que pour les configurations rythmiques élémentaires ; ils peuvent, pour cette raison, constituer à eux seuls la trame de toute une scène, lui donnant ainsi un caractère tensionnel plus marqué.

Improbables ailleurs

Il en est ainsi d'une figure rythmique à six voix, sur un *do* obstiné, parfois colorié en *do#*, tirée de *Liebestod*¹. Elle se situe dans un moment de quasi délire, où l'héroïne se met à imaginer le mythique voyage sur les rives méditerranéennes, ce rêve si caractéristique de la pensée allemande. **[exemple musical n°94, tome II, p. 129].**

La structure rythmique interne de cette page n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Tout d'abord, si *l'ostinato* mélodique est présent partout –encore qu'il se produise vers la fin une brusque élévation de la tessiture et de l'intensité, ainsi qu'un mouvement

d'arabesque– l'ostinato rythmique, en revanche, n'existe vraiment que dans les voix des sopranos 1 et 2 du choeur. Ailleurs on trouve bien, en effet, des valeurs rythmiques toujours identiques, en très petit nombre (dans les deux voix supérieures : noire de triolet différemment placée et croches en contretemps ; dans les voix inférieures : croche ou double croche isolée par des silences non périodiques alternant parfois avec une valeur plus longue), et qui par conséquent se reproduisent très souvent. Mais elles ne s'agencent pas en une structure périodique, ce qui fait qu'elles ne présentent pas le caractère *d'ostinato* des deux voix centrales et n'observent même aucune régularité de structure.

En revanche, les quintolets et triolets des deux voix centrales se répètent bien sur chaque temps, sans aucune interruption ni modification. Mais une disposition particulière des valeurs rythmiques à l'intérieur de chaque groupe crée une alternance régulière entre deux ou plusieurs éléments, et non une simple répétition à l'identique d'un seul.

La partie *ostinato* en triolets (soprano 2 du choeur) présente une alternance entre une croche précédée d'un quart de soupir () et une double croche de triolet précédée d'un demi-soupir (). Chaque cellule se reproduisant à l'identique, non pas sur chaque triolet, mais tous les deux triolets, la périodicité du rythme est d'un temps, alors que la durée de chaque triolet est d'un demi-temps.

Dans la partie *ostinato* en quintolets, (soprano 1 du choeur), la cellule périodique est composée de trois éléments : une croche, une double croche et un quart de soupir (), totalisant quatre doubles croches de quintolet seulement sur cinq. La place de ces valeurs à l'intérieur de chaque groupe est donc perpétuellement décalée, puisqu'il faut que le début d'un nouveau groupe intervienne pour compléter les quatre doubles croches du quintolet. C'est ainsi que la croche initiale se trouve successivement à l'intérieur de la même mesure, en position 1, 5, 4, 3 et 2 : . On ne retrouve

ainsi la même disposition des groupes que tous les quatre temps, alors que chaque quintolet dure un temps.

Ces quelques subtilités de la construction rythmique des deux voix centrales, associée à la présence des cellules en bribe des quatre autres parties vocales, font que ce passage *ostinato* n'apporte aucunement le réconfort d'une assise rythmique solide. Au contraire, ajoutant aux décalages les évidements, il met en place un mouvement de passion contenue et donne le sentiment d'une impatience angoissée ; celle-ci se manifeste au départ par des halètements obstinés, pour n'éclater qu'à l'aboutissement de la montée *crescendo* (mesure 8).

Rituel d'apparition

C'est une construction rythmique du même type que présentent les deux *ostinatos* successifs sur réb de la scène III de *Je vous dis que je suis mort*¹. **[exemple musical n°95a-b, tome II, pp. 130-131].**

Le premier **[exemple musical n°95a, tome II, p. 130]** a le rôle d'un rituel magique¹ : il permet que la machinerie qui fait remonter le corps de Valdemar au niveau de la scène se mette en branle. Le second **[exemple musical n°95b, tome II, p. 131]** constitue une réaction d'étonnement et de crainte des personnages rassemblés autour du héros, maintenant présent sur la scène.

Les éléments rythmiques qui composent ces *ostinatos* utilisent tous deux le quintolet pourvu d'une périodicité équivalant à seulement quatre doubles croches (selon le dispositif déjà rencontré : . Mais en outre, le second *ostinato* **[exemple musical n°95b, tome II, p. 131]** superpose à ce quintolet les deux triolets successifs alternant

¹ III, pp. 54 et 56.

respectivement une croche en contretemps (soit) et une double croche en contretemps (soit) - ce qui redonne exactement les décalages et la superposition observés dans *Liebestod* précédemment [exemple musical n°94, tome II, p. 129] .

L'ostinato du rituel magique [exemple musical n°95a, tome II, p. 130], qui est le plus simple des deux, superpose à la fois une structure binaire et une ternaire à la série des quintolets. Ses éléments se réitèrent très régulièrement, tous les temps, l'un s'appuyant sur le temps (Rowena :), l'autre intervenant à contretemps (Odd :

). On retrouve là le processus classique de la scansion rythmique, qui, par souci d'efficacité sonore, répartit les subdivisions rythmiques entre deux parties différentes. Ainsi, tout est fait, dans cette première partie de la scène, pour que le mouvement obstiné des voix –lesquelles de surcroît ne prononcent que des voyelles simplistes ("ô" - "ha")– entre dans un processus de pure réitération.

La deuxième partie de la scène [exemple musical n°95b, tome II, p. 131] semble marquée par le même souci de suggérer un moment purement mécanique, dépourvu d'affectivité. *L'ostinato* y est réduit à deux voix, mais il présente un léger mouvement mélodique, tout aussi obstiné (la sixte augmentée descendante *si - réb* pour Ligeia, un *do* répété pour Rowena). En outre, une petite subtilité de timbre vient s'ajouter à la scansion onomatopéique, écrite cette fois "ha - ho". Celle-ci alterne désormais avec un son bouche fermée (pour Ligeia, on a un ou deux sons bouche fermée séparant les "ho" successifs ; pour Rowena, on a tantôt "ha- ho", tantôt seulement "ha" ou "ho", tantôt deux "ho" de suite entre les sons bouche fermée). Mais ce petit jeu de timbre a surtout pour effet de faire ressortir plus bruyamment les voyelles "a" et "o", par contraste avec les sons sourds bouche fermée. Ces "ha et ces "ho"

1 l'annotation surmontant la voix d'Odd indique : "le rituel pour que le corps remonte du fond".

présentent aussi le caractère d'une exclamation soudaine ; ils peignent la réaction étonnée des deux personnages devant la vision de ce corps souffrant.

Rituel de mort

Un autre passage de *Je vous dis que je suis mort*¹ présente également une cellule rythmique obstinée à valeur de rituel. Il est intéressant de l'examiner non pas isolément (elle est présente aux voix de W. Wilson, A. Gordon-Pym et A. Dupin), mais dans le contexte général de la polyphonie. **[exemple musical n°96, tome II, p. 132].**

Cette figure rythmique scande le début des grands élancements lyriques de Valdemar, d'abord appuyés par Odd, puis plus tard par tous les autres personnages. C'est là que le héros évoque ou imagine de fabuleuses nécropoles dans de lointaines contrées.

La constitution des groupes rythmiques qui accompagnent la déclamation du soliste est extrêmement simple. Elle superpose un quintolet (Wilson), un sextolet (Gordon-Pym) et un groupe de quatre doubles croches (Dupin), tous sur le même *ré* en *Sprechgesang*. C'est cette légère irrationnalité qui, par le jeu des répétitions périodiques, produit l'impression de scansion évoquant un rituel –mais il s'agit cette fois d'un rituel purement onirique.

Le seul élément de variabilité concernant cette cellule obstinée est la durée de chaque répétition des groupes rythmiques et du silence qui les sépare. Elle présente le phénomène très stravinskyen d'alternance irrégulière entre des moments d'étirement des groupes (jusqu'à deux temps et demi) et des moments de resserrement (au minimum un temps). Quant aux silences, ils servent surtout à décaler le point de départ des groupes rythmiques par rapport à la pulsation.

¹ IV, pp. 70 et 71, mais en fait *l'ostinato* a débuté à l'entrée de la scène IV : "Le rêve du mort" (p. 69).

Mais l'élément nouveau, dans ce passage, est la présence de syllabes articulées et non plus de simples onomatopées à valeur purement sonores, dans l'énoncé des groupes rythmiques. Ces syllabes, en petit nombre, ne constituent jamais des termes à valeur sémantique, mais aboutissent tout de même à des approximations de mots, formulant un sens vague. Par exemple, le mot "larefernal" (Gordon-Pym : mesure 1) évoque immanquablement le monde des enfers.

Le choix de tels vocables imaginaires n'est donc pas arbitraire, bien qu'il résulte d'un simple jeu formel consistant à permuter les syllabes à l'intérieur d'un mot originel, soigneusement omis. C'est ainsi qu'en partant de l'adjectif féminin pluriel "infernales", on obtient, en permutant l'ordre des syllabes : "fer"- "na"- "les"- "in" ; puis, en permutant l'ordre des phonèmes à l'intérieur des syllabes et en les découpant artificiellement : "ré" (de "fer"), "es" (de "les"), "la" ou "al" (de "na-les") ; enfin, en juxtaposant dans n'importe quel ordre les nouvelles syllabes ainsi obtenues, on obtient le texte de la scansion, soit "es-in-la-réal", ou "es-la-re-fer-na-les".

C'est ce type de procédé, courant dans l'oeuvre d'Aperghis¹, qui permet que le sens continue à poindre, même s'il est brouillé par ces manipulations arbitraires. Du reste, le mot originel : "infernales" est bel et bien présent, au cours du récitatif de Valdemar². Le jeu de permutation des voix d'hommes du chœur, avec leur rythme scandé, formule donc un commentaire, mais cette fois-ci verbal en même temps que musical, à la déclamation principale.

1 on le trouve, par exemple, dans *Récitations et Conversations* - cf à ce sujet Daniel DURNEY "Théâtre et musique - France années 80" - *Cahiers du Centre International de Recherche en Esthétique Musicale*, n° 4 et 5, Rouen, juin-septembre 87, pp. 11-70.

2 « et tout près de ces plaines *infernales* » (p. 71, 1ère mesure, ce qui correspond à la mesure 3 de l'exemple 98).

Le même phénomène s'observe dans les voix de femmes, qui répètent elles aussi une formule obstinée, mais d'ordre mélodique aussi bien que rythmique (la montée chromatique *do-do#-ré* sur un triolet de noires syncopé). Or Ligeia, Rowena et Odd chantent ce motif sur le seul mot "mort". Elles fournissent donc elles aussi, à travers cette répétition, un commentaire a posteriori au texte énoncé par Odd, dans son "récitatif monocorde" : « voyez, la mort s'est élevée [sic] un trône »¹ Ce double soubassement, fourni par l'ensemble du chœur à la récitation déclamée, donne une épaisseur troublante à cette page au texte déstructuré. Sa polyphonie est faite de lourdes scansion homorythmiques aux voix d'hommes, et de glissements décalés, aux voix de femmes.

III - Discours scandés

Les deux analyses précédentes ont montré que les formules de scansion qui apparaissent au cours des opéras ne se définissent pas seulement par l'existence d'une ou plusieurs cellules rythmiques, aussi typées soient-elles. Elles intègrent aussi des éléments verbaux, des pôles mélodiques précis, des mouvements dynamiques caractérisés – bref, elles mettent à contribution le langage musical dans son ensemble, même si la répétition périodique, et par conséquent le découpage séquentiel du temps, font ressortir en priorité leur caractère rythmique. C'est pourquoi les extraits qui vont être étudiés maintenant, tout en présentant cette même caractéristique, constituent d'une manière plus générale des séquences de motifs mélodico-rythmiques, pourvus d'une articulation, et, le plus souvent, d'un texte précis.

¹ p. 69, au début de la scène.

Véhémence

Le premier exemple qui se rapporte à cette catégorie est extrait à nouveau de *Je vous dis que je suis mort*¹. Le chœur des personnages de l'histoire, artificiellement rassemblés, se lance d'abord dans un *ostinato* sautillant, sur un rythme de doubles croches.

[exemple musical n°97a, tome II, p. 133]

Puis il accompagne William Wilson, en pleine extase, dans son évocation onirique des nécropoles de l'Orient. **[exemple musical n°97b, tome II, p. 134].**

Dans la première partie de l'extrait **[exemple musical n°97a, tome II, p. 133]**, la monotonie rythmique qui caractérise la scansion de l'ensemble est compensée par une disposition légèrement différente des cellules selon la voix. En prenant une voix sur deux de la polyphonie, on obtient un premier groupe de chanteurs, comprenant W. Wilson, Gordon Pym et Dupin, qui s'expriment sur un texte répétitif fait de trois mots en italien : "oro fiordi vante". Ils procèdent par groupes de deux doubles croches séparées par un silence de même valeur. mais ces trois éléments sont disposés systématiquement en quinconce entre les trois voix (par exemple, à la première double croche de la mesure 1, Wilson a le quart de soupir, Gordon Pym la première double croche de son groupe de deux, et Dupin la deuxième double croche de son groupe ; à la deuxième double croche de cette même mesure, Wilson en est à la première double croche de son groupe, Gordon-Pym à la deuxième, et Dupin à son silence - ainsi de suite). De même, les grands intervalles (en général des septièmes, mais pas uniquement) sur lesquels s'expriment ces trois chanteurs sont disposés en sens inverse dans deux voix simultanées du même groupe.

Un deuxième groupe de chanteurs, qui correspond aux personnages de Ligeia, Rowena et Odd prend pour texte les déformations systématiques du prénom :

¹ IV, pp. 83-84.

"Annabella"¹. Il utilise une succession de trois doubles croches séparées par un quart de soupir. Le parcours mélodique qu'elles suivent juxtapose dans un ordre différent des intervalles de seconde et septième. Comme pour le premier groupe, ces intervalles sont superposés dans un sens systématiquement inversé et dans un ordre permuté. Cette écriture en double miroir crée au sein de la polyphonie un mouvement interne, et donne une impression de déplacements continuels en tous sens, malgré la parfaite continuité rythmique et l'ordonnement symétrique de l'ensemble.

Le premier "staccatissimo véhément" cède la place à un second **[exemple musical n°97b, tome II, p. 134]**, où chacun scande à qui mieux mieux des noms de personnages², des titres de contes de Poe³, ou encore de mystérieux cris⁴, ou paroles emblématiques⁵ tirés de ses oeuvres. La rythmique de ces six voix est cette fois sans aucune surprise. Mis à part quelques silences ici et là, et une légère variante dans la voix de Rowena, elle ne consiste qu'en une succession uniforme de triolets. Leurs dessins mélodiques sont également tout à fait élémentaires : gammes montantes et descendantes, accords parfaits brisés, notes répétées. Ce qui importe ici est uniquement le mouvement irrésistible dans lequel sont emportés les noms et citations brassés ensemble. Cette figure ostinato, de caractère plus mécanique encore que la précédente, élabore surtout un petit jeu comique de sonorités entre tous les mots empruntés à Poe. Elle ira en s'amplifiant par vagues successives crescendo, suivant en cela les mouvements d'enthousiasme toujours plus fébriles de Wilson⁶.

1 Le même procédé était apparu de façon plus développée au tout début de l'opéra (pp. 1-7 Odd)

2 "Ligeia", "Rowena", "Annabella", "Eléonora".

3 "Hop frog", "Eurêka", "Lolipop".

4 "Tékélili".

5 "Never more".

6 pp. 85-87. Son texte est tiré de *Quatre bêtes en une*, p. 204. Il culminera sur le mot "caméléopard".

La famille arrive

C'est une polyphonie plus complexe, formée d'une superposition de motifs aux rythmes évidés qu'offre un passage à quatre voix de la première scène d'*Histoires de loup*¹.

[exemple musical n°98, tome II, p. 135]

Chacun des membres de la famille adopte ici une figure rythmique donnée, qu'elle répète ; celle-ci est associée à des mouvements intervalliques précis, reliant des pôles mélodiques fixes.

Ainsi Mère répète à chaque mesure un motif rythmique formé d'un quintolet évidé (sa quatrième double croche est remplacée par un silence), suivi de deux valeurs en contretemps (une double croche et une figure pointée) ; elle énonce donc la succession suivante :

. Mélodiquement, elle dessine un mouvement oscillatoire sur la triade diminuée la-do-mib, avec parfois substitution du si au la ; le mib est toujours répété pour la durée du quintolet.

Grand-mère oscille également autour d'une triade *do-mi-sol*, le plus souvent altérée en *do#* ou *solb*. Sa rythmique utilise abondamment les syncopes et les contretemps. Elle élabore une succession formée d'une double croche syncopée, puis de deux, puis, après un triolet évidé, de trois triples croches séparée par des silences –ce qui donne le motif suivant :

Quant à Nania, elle adopte un discours syncopé sur chaque temps : en outre, elle divise très inégalement chacun de ces temps (triple croche précédée de silences à l'extrême fin du premier temps, triolet inégal à la fin du second : . Du point de vue mélodique,

¹ I, p. 3.

son parcours est en forme d'arche, essentiellement centré autour de la quarte *si* (ou *sib*) - *mi* (ou *mib*), parfois remplacée par la tierce *ré-si*.

Enfin, la gouvernante anglaise juxtapose elle aussi les paires de triples croches en contretemps en les encadrant par des triolets inégaux. Par contre, sa démarche mélodique est nettement plus agitée ; elle procède par sauts de septième (sur les triolets) se raccourcissant en quinte, puis en tierce (sur les paires de triples croches).

Une fois superposées, toutes ces voix en plein babil présentent un fourmillement de cellules rythmiques évidées sur des dessins tournoyants. Elles forgent un discours volubile, mais dans une ambiance discrète (l'intensité est partout *pp*), presque secrète.

Ce fréuissement hâtif n'est pourtant pas incohérent. Si chacun paraît si pressé d'intervenir, c'est tout d'abord qu'il doit se présenter à nous, puisqu'il s'agit du début de l'opéra. Mais en outre, il est clair qu'il tient à se livrer tout de suite à son activité favorite, qui est de commenter d'emblée le texte parlé à six voix rencontré précédemment¹. Comme on l'a déjà constaté, chacun des quatre interlocuteurs adopte des contours mélodiques faits d'intervalles et de pôles mélodiques assez semblables. Ils disposent aussi, pour trois d'entre eux, de valeurs rythmiques identiques, et pratiquent abondamment syncopes et contretemps.

Il existe donc bien, malgré la spécificité du langage de chacun, un lien intrinsèque entre ces quatre discours superposés, qui tient aux éléments de base à partir desquels ils sont construits. Le rassemblement des personnages qui s'expriment ici n'est donc pas celui d'une foule hétéroclite ; il s'agit bien d'une collectivité cohérente qui comporte des

¹ cf *supra*, B, I,2 ,Chute.

caractères communs et se comporte selon des codes reconnus. La famille est cette structure organisée, à laquelle chacun des membres, qui par ailleurs garde sa personnalité propre, reconnaît appartenir. Dans cette scène, c'est la musique qui, par le choix des cellules rythmiques et des contours mélodiques attribués à chacun, nous informe de la nature des personnages en présence, rassemblés par leur appartenance commune à une même collectivité.



L'examen auquel a été consacrée cette troisième partie nous a mis en présence de configurations polyphoniques diverses. Nous y avons rencontré aussi bien des figures statiques, telles que notes répétées, broderies, ou encore arabesques, que des formules de déplacement resserré ou imperceptible, large ou jaillissant. Dans le premier cas, le mouvement des voix ainsi superposées restait fermé sur lui-même et figurait une vaine agitation ; dans le second cas, il impliquait au contraire une translation nette, pouvant prendre la forme d'un brutal soubresaut comme d'un glissement progressif. Nous avons ensuite centré nos investigations sur l'aspect rythmique de l'écriture du compositeur, pour constater que les passages de scansion de ses chœurs ou ensembles vocaux pouvaient prendre la forme de simples réitérations psalmodiées, autant que de violents ostinatos poursuivis pendant toute une scène. Les cellules rythmiques ainsi échafaudées allaient de la plus élémentaire des pulsations jusqu'à des superpositions irrationnelles beaucoup plus sophistiquées, comportant notamment de fréquents évidements rythmiques.

Mais, quels que soient les raffinements d'écriture que présentent les divers éléments de cette polyphonie en action, ils ne jouent généralement qu'un rôle d'appoint par rapport au déroulement du discours principal. Pourtant, la présence, au sein de la dramaturgie, des figures collectives du chœur ou des solistes rassemblés, doit être prise en compte au même titre que la déclamation des solistes. Car cette polyphonie peut tout à la fois corroborer les éléments de la narration en en soulignant les points forts, contribuer à créer un climat (de tension, d'attente, d'inquiétude), formuler des transitions, ou conclure un moment du drame. Mais surtout, ces figures, surtout lorsqu'elles s'articulent en véritables motifs, revêtent par elles-mêmes une signification propre, en dehors ou à côté des propos qui sont tenus par ailleurs. Ce soubassement perpétuel prend alors l'importance d'un commentaire, et fournit parfois son sens véritable, parce qu'inaperçu ou refoulé, à un

dialogue, à une situation scénique, voire à tout un passage de l'opéra. Le discours sous-jacent qu'elles délivrent fait que ces quelques tournures mélodiques ou rythmiques ne correspondent pas seulement à des parties de remplissage. Elles constituent de véritables figures de l'épaisseur.



Pour que ce rôle puisse être assumé, il faut que les éléments constitutifs de cette polyphonie soient poursuivis sur une assez longue échelle. C'est pourquoi, en guise de conclusion, nous nous arrêterons sur un dernier exemple, dans lequel le dessin obstiné qui donne sa couleur caractéristique à l'ensemble de la polyphonie (voix et instruments) se développe pendant une scène entière et circule d'une partie à l'autre. Il s'agit de la scène II de *Je vous dis que je suis mort*¹, où tout un chacun observe avec étonnement l'état de Valdemar [**exemple musical n°99a, tome II, p. 136**].

Le noyau mélodique et harmonique de tout le passage est une cellule tournoyante qui limite son parcours à une alternance entre deux pôles de hauteur, l'un inférieur, l'autre supérieur. Celui-ci est centré autour de l'intervalle *si-do* (au milieu de la portée en clé de sol) ; celui-là autour de la broderie de seconde mineure *mib-ré* (avec parfois ajout d'un *réb*), une sixte majeure plus bas. On perçoit donc une continuelle oscillation entre ces deux extrémités que sépare un saut réitéré de sixte (ou d'un intervalle voisin, quinte augmentée ou septième, lorsque l'une des notes de la broderie est ajoutée, ou au contraire omise). Le balancement régulier ainsi créé, qu'accentue la rythmique uniforme de la partie de piano (croches de quintolet) ne génère

cependant pas un motif en boucle, malgré son caractère *d'ostinato*. On voit au contraire que, de temps à autre, le dessin oscillant s'échappe vers une note grave, étrangère à son parcours normal (mesure 2 et 4 : *fa# grave* ; mesure 3 : *sol*). En outre, le nombre de notes que comportent l'une et l'autre broderies n'est jamais identique, ce qui là encore rompt la symétrie du motif. Par contre, son caractère de basse continue se manifeste par le laps de temps très long que dure sa répétition (quatre pages identiques², plus une cinquième avec variantes rythmiques), et ce malgré la discrétion sonore qui est exigée de lui (*ppp*, *sordina*, pédale).

Cependant, le rôle de soubassement sonore n'est pas le seul qui soit dévolu à cette cellule oscillante. Elle participe aussi au discours principal, en l'occurrence aux premières observations cliniques d'Odd sur le cas de Valdemar. En effet, elle forme dès le début de la scène la trame mélodique même de son récitatif. **[exemple musical n°99b, tome II, p. 137]**

Certes, placé à la voix supérieure, ce cantus firmus présente quelques variantes internes, rythmiques et mélodiques, qui la différencient de l'état précédent ; mais elles ne modifient pas sa couleur harmonique caractéristique. Du point de vue mélodique, cette nouvelle version chantée du motif est très proche de la première. Il se présente toujours sous la forme d'une oscillation entre deux positions extrêmes, représentées par les broderies *si-do* et *ré* (ou *réb*)-*mib*. Il s'échappe également vers le grave, mais cette fois-ci jusqu'au la au-dessous de la portée –son bien extrême pour la tessiture de soprano.

En revanche, sa rythmique n'adopte plus le caractère de continuum qui caractérisait celle du piano ; elle présente au contraire un aspect irrégulier. Les triolets et

1 II, pp. 24-32.

2 pp. 24-27.

quintolets de doubles croches qui forment, pour l'essentiel, la trame du discours haché d'Odd sont toujours évidés, et ce à différents endroits, selon les groupes rythmiques. De plus, le personnage s'exprime en plusieurs phrases séparées par de longs silences, et non de façon continue. Ces brisures continuelles du rythme ont pour effet d'accentuer les mouvements d'étirement, puis au contraire de resserrement mélodiques qui caractérisent le dessin adopté par son récitatif. Les fréquents sauts de septième ou de neuvième, tout comme les broderies autour des pôles, aigu ou grave, par lesquelles l'ange du bizarre s'exprime, sont ainsi mis en valeur et en contraste par le débit haché qu'elle adopte ; son dessin, qui ressemble pourtant à celui d'une arabesque, prend de ce fait un aspect presque géométrique. Cette dernière version du thème varié se poursuit elle aussi sur une longue durée, les explications d'Odd ne nécessitant pas moins de quatre pages¹.

Cependant, tandis que celle-ci termine son analyse sur un ton "distant-scientifique²", Ligeia et Rowena, toujours inséparables, entament un contrepoint haletant. Il est fondé lui aussi sur des bribes du thème fondamental. **[exemple musical n°99c, tome II, p. 138]**

Il est certain que cette double ligne de chant, par son aspect déchiqueté, ses sonorités sourdes et mugissantes (bouche fermée, appuyée par un crescendo dans la tenue) et les phonèmes désassemblés de son texte balbutiant (on y devine à nouveau le prénom "Anabella") n'est pas de même nature que le récitatif d'Odd qu'elle surmonte. Pourtant, malgré leur caractère très épars, les notes lancées ici et là, au milieu de silences envahissants, par les deux chanteuses, laissent apparaître des traces du motif : ici son pôle supérieur, répété bouche fermée, comme en bégayant (Rowena - mesures 1 et 2, 4 et 5) ; là, son oscillation entre

¹ pp. 24-27.

² annotation de la partition, p.27.

les deux extrémités, formant intervalle de sixte ou de neuvième (Ligeia - fin mesure 2, début mesure 3) ; ailleurs, ses échappées vers le grave (Ligeia - mesures 1 et 2).

Il se confirme donc qu'une même cellule mélodique fondamentale sert de matrice à différentes parties, vocales et instrumentales, de la partition. La présence de ce cantus firmus se confirme dans la suite de la scène¹, où, tandis que Ligeia et Rowena continuent à ânonner le même prénom (Annabella), auquel s'en ajoutent maintenant quelques autres, la flûte se lance dans un trait balbutiant en intense *crescendo*. **[exemple musical n°99d, tome II, p. 139]**

On reconnaît, dans le dessin mélodique que présente cette flûte tout à coup hystérique, la courbe générale du thème fondamental, avec son double étage de broderies (sur *si-do* dans l'aigu, sur *ré-réb* dans le grave), et ses soudaines culbutes de l'un à l'autre.

Au total, le travail d'élaboration contrapuntique du thème fondamental aura duré neuf pages et les différentes variations qu'il présente auront concerné deux parties instrumentales (le piano, puis la flûte), une partie récitative (Odd), et deux parties polyphoniques (Ligeia et Rowena), successivement ou simultanément. C'est donc bien lui qui donne sa couleur musicale et son caractère à l'ensemble de cette scène II.

¹ p. 28.

Quatrième partie :

L'IMPUR DU SON

Dans plusieurs passages d'opéras ou dans les pièces de théâtre musical analysés au cours des précédents chapitres, on a pu remarquer la présence d'annotations expressives, souvent d'une précision remarquable et d'une très grande force, qui accompagnaient telle ligne de récitatif, telle figure polyphonique. Par exemple, au cours de l'entrée en matière emphatique de l'acte I de *Pandémonium*¹, l'expression admirative du récitant évoquant *recto tono* la carrière de la Stilla devenait progressivement "hystérique"². Par contre, au début de la sixième et dernière section de *Je vous dis que je suis mort*³, Dupin devait débiter le récit de ses expériences de créateur en se montrant "timide"⁴.

La traduction par le chanteur de telles émotions exige qu'il trouve à chaque fois une inflexion vocale spécifique. Or, en pareil cas, la recherche de l'expression adéquate ne va pas sans une modification notable du timbre. Elle est particulièrement nécessaire lorsqu'il s'agit de camper le caractère d'un personnage, de le faire apparaître sous ses différentes facettes. Par exemple, on s'en souvient également, la présentation de l'abominable Coppelius, *alias* Coppola, en train de vendre des lunettes et des loupes au troisième acte de *Pandémonium*⁵ obligeait le chanteur à "faire la même grimace - transformation de la voix". Les jeux de l'expression vocale nécessitent donc parfois la transformation, voire la déformation, ou même la caricature du timbre vocal.

De plus, toujours comme spécification d'un récitatif ou d'une figure chorale, on a pu aussi rencontrer, au cours de ces mêmes oeuvres, des annotations plus concrètes encore, relatives cette fois au mode d'émission vocale –par exemple, lorsque le ou les

¹ *Pandémonium*, acte I, pp. 1 à 4

² *ibidem*, p.2

³ Epilogue : "les énigmes d'Odd"

⁴ p. 116

⁵ p.75, cf. 2° partie,B,II ,1 et exemple musical n°34 : *Visiteur importun*

chanteurs doivent énoncer leurs motifs ou phrases musicales "sur le souffle", ou produire un son "strident", ou encore "murmuré"¹.

Ces quelques rappels montrent l'importance que revêt l'aspect sonore des figures et des thèmes développés dans les différentes parties vocales (et également dans les parties instrumentales) des opéras. C'est pourquoi, après avoir pris en compte les aspects mélodique, harmonique et rythmique de ces éléments musicaux, il y a lieu maintenant de consacrer un nouveau chapitre à l'étude de leur dimension purement sonore. Une telle démarche est d'autant plus nécessaire que le domaine du timbre est souvent celui qui est le plus directement porteur d'expression.

En outre, le traitement séparé des processus de timbre est légitimé par le fait que ceux-ci ne constituent pas seulement un ajout, signalé entre parenthèses, aux figures mélodico-rythmiques, mais que, dans bien des cas, ils apparaissent avec un graphisme particulier. Ainsi, tel dessin en vague peu marqué - - va signifier "murmure"; telles volutes montantes - - "cri d'oiseau"; telle ligne oblique descendante - - "plainte", sans qu'il soit nécessaire de préciser plus avant le contour mélodique ou rythmique de ces proférations expressives. Certes, ce type d'écriture simplement suggestif n'est pas employé systématiquement, mais il justifie que le timbre vocal et instrumental soit traité à part, dans une étude structurale des oeuvres scéniques du compositeur.

C'est donc au recensement aussi complet que possible, et –pour poursuivre la méthode adoptée au cours des précédentes chapitres– à la classification des phénomènes sonores les plus marquants que s'appliquera le présent chapitre. La matière est dans ce

¹ tels les barytons -psychanalystes d'*Histoires de loup*, dont le murmure est parfois indiqué "ruche".(cf. troisième partie, A, I, et exemple 58 : *Murmurants psychanalystes*)

domaine particulièrement abondante ; elle est aussi très variée, car l'origine des phénomènes sonores mis en oeuvre est de nature différente.

Dans un premier cas de figure, ces phénomènes particuliers sont produits lorsque le chanteur, au lieu de rechercher le son pur, laisse s'amalgamer à son timbre des éléments organiques, tels que souffle, respiration, halètement, ou d'autres impuretés qu'il semble ne pas contrôler (toux, asthme, son poitrinaire). Ces effets apparemment involontaires constituent autant d'accidents "bruiteux", ordinairement évités dans le chant classique. Dans un second cas de figure –et c'est celui qui correspondrait à l'exemple ci-dessus de Coppola dans *Pandémonium*–, le chanteur ou l'instrumentiste n'adopte plus une attitude passive par rapport aux sons ; il ne se contente plus de laisser passer ceux qui sont habituellement proscrits. Mais il s'ingénie à trouver une attitude vocale particulière, afin de créer de nouveaux timbres. Un exemple assez classique de ce second type est le chant bouche fermée¹. Mais Aperghis fait usage de modes beaucoup plus sophistiqués (lèvres serrées produisant un sifflement par exemple), qui sont toujours destinés à déformer le son originel.

On distinguera donc les phénomènes qui se produisent sans qu'il soit nécessaire de contrefaire volontairement sa voix, et ceux au contraire qui nécessitent que le chanteur ou l'instrumentiste modifie drastiquement le timbre. On dira que l'un n'est qu'involontairement déformant, alors que l'autre l'est volontairement, que celui-là relève de l'inadvertance, l'autre de la contrefaçon. Mais tous deux tirent leur origine de la recherche paradoxale de l'impureté sonore, et enrichissent le discours musical d'effets expressifs très prégnants.

¹ que l'on trouve, par exemple, dans la dernière section (n°9) du *Marteau sans maître* de Boulez

Différents modes d'expression "impurs" seront donc étudiés dans une même section du présent chapitre, qu'ils débiteront. Les termes négatifs par lesquels seront désignés les effets sonores analysés (souillure, dénaturation, contrefaçon, disgrâce) n'impliquent évidemment aucun jugement dépréciatif. Ils soulignent simplement une technique fort peu courante avant le milieu du XXe siècle, qui est la prise en compte, dans le chant lyrique, de la totalité des accidents du monde sonore.

Mais la richesse et l'originalité des effets de timbre ne s'arrête pas au domaine de la voix chantée. Comme on le constatera à plusieurs reprises, elle s'étend aussi au timbre instrumental, qui se trouve affecté des mêmes souillures et distorsions. Enfin, la tendance à la déformation sonore s'applique aussi à l'énonciation des textes littéraires, notamment ceux qui sont donnés en simple parlé. C'est pourquoi la première section de l'étude qui va suivre offrira de nombreux exemples de ce que peut être une esthétique de l'impur et de la déformation, non seulement dans le domaine du son vocal, mais aussi dans celui de l'instrument ainsi que dans celui du langage parlé.

Viendra ensuite une deuxième section de ce chapitre, qui sera consacrée à l'étude d'une catégorie bien particulière de sons perturbateurs : ceux qui correspondent à des émotions élémentaires, exprimées vocalement d'une façon très reconnaissable (par exemple les cris, soupirs, rires, pleurs). Les partitions d'Aperghis font un usage abondant de ces connotations expressives, qui sont mises en musique tels des motifs ou thèmes élémentaires. Tantôt elles accompagnent ou déterminent une ligne de chant existant par ailleurs (un récitatif, une construction polyphonique) ; tantôt au contraire, dépourvues de support mélodique et se suffisant à elles-mêmes, elles se substituent au chant à proprement parler pour formaliser directement un affect de caractère bruitiste.

Bien entendu, l'accent sera mis, au cours de ces deux sections, sur l'effet produit par ces timbres dérangementants, et pourtant porteurs d'expression. Ils seront systématiquement replacés dans la situation dramatique et dans le contexte sonore au sein duquel ils apparaissent. Cette mise en relation permettra de souligner le cas des scènes ou des séquences où les effets de timbre particuliers renforcent ou précisent le sens et l'expression de la situation. Enfin, dans quelques cas extrêmes, on verra des personnages proférer avec frénésie des séquences faites tour à tour de rires, de cris, de pleurs et de souffles. Ils sembleront alors privés de toute consistance psychologique et passeront pour des créatures animées d'affects désordonnés, tournoyant sans but comme en un kaléidoscope.



A ce stade de notre présentation générale, et avant de passer à l'étude détaillée des phénomènes, il n'est pas inutile de marquer l'influence qu'ont pu avoir certaines partitions majeures des années 60, destinées notamment à la voix solo, sur l'écriture de notre compositeur. On citera parmi elles la *Séquence III* de Luciano Berio (1966). Cette oeuvre a d'abord contribué à élargir considérablement la gamme des comportements vocaux admissibles dans une pièce de concert. Ivanka Stoïanova¹ y distingue : "le comportement vocal traditionnel...; le même comportement agi et transformé par fredonnements, chuchotements, sons nasalisés...; les bruits qui n'impliquent aucune émission vocale, comme claquements de langue, de doigts, battements de mains ; les émissions vocales non admises traditionnellement dans la musique (rire, toux, halètement) ; les mouvements corporels qui transforment le son émis (main devant la bouche par exemple)..." Berio

revendique lui-même dans l'écriture de sa *Séquence III* une attitude critique vis-à-vis du chant classique, qui l'a amené à "assimiler musicalement beaucoup d'aspects de la vocalité quotidienne, même triviaux (comme la toux par exemple), sans pour autant renoncer à quelques aspects intermédiaires (le rire transformé en *colorature*), et même nobles de l'expérience vocale²".

Une deuxième particularité innovante de la *Séquence III* est que cette pièce prend en compte, jusque dans l'écriture, des connotations émotives qui ne manquent jamais d'accompagner toute proposition vocale, "du bruit le plus insolent au chant le plus sublime"³. Ces suggestions émotives, outre qu'elles donnent lieu à des émissions vocales diverses, sont traitées ici comme un matériau musical à part entière. Berio les a voulues très diverses⁴, et en même temps très rapprochées. Surtout, en les faisant se succéder rapidement et avec de fréquents retours, il a montré que "la surabondance des connotations finit toujours par trouver une issue, une forme"⁵ ; il en a fait ainsi un des éléments déterminants de la structure musicale.

Toutefois, malgré la réussite magistrale de cette pièce, il serait inexact d'affirmer que Georges Aperghis ait pris directement la *Séquence III* pour modèle. Du reste, la mise en forme systématique d'affects et comportements bruiteux n'est pas chez lui une procédure aussi courante qu'on pourrait le penser, bien qu'elle se rencontre abondamment dans son théâtre musical. La plupart du temps, Aperghis ne considère ces gestes vocaux connotatifs que comme des "ornements divers" du "chant au théâtre"⁶. Il ne leur attribue

¹ Berio, - *Chemins en musique*, *La Revue Musicale*, numéro triple 375-6-7, Paris, 1985, p. 79.

² Berio, *Entretien avec Rossana Delmonte*, Paris, p. 126

³ *ibidem*, p.125

⁴ il en existe une quarantaine, telles que "absent, anxieux, craintif, terrifié, confus, timide, embarrassé, extatique, lugubre, impassible, mystérieux, serein," etc.

⁵ *ibidem*, p. 129

⁶ rappelons que cette expression : "le chant au théâtre" constitue le titre d'un court écrit (non publié) du compositeur sur ce sujet

pas moins une fonction dramatique de premier ordre; car, ajoutant à la liste des comportements vocaux élémentaires, tels que "bruits, rires, pleurs"¹, certains modes particuliers d'articulation ("avec les dents serrées", "avec les lèvres seulement - bouche immobile", "avec la bouche extrêmement ouverte", "avec souffle"), il indique que ces "ornements" "influencent directement sur la musique, lui ajoutant une certaine théâtralité". Il note même que certains d'entre eux, qualifiés d'"actifs", par opposition aux ornements "passifs", peuvent changer totalement le sens d'une situation, et exprimer des sentiments diamétralement opposés pour un même texte musical.

C'est pourquoi le présent chapitre envisagera tour à tour chacun de ces comportements vocaux particuliers, en les différenciant selon leur nature sonore, et en en marquant à chaque fois la fonction propre. Ce n'est que dans un chapitre ultérieur que seront étudiés certains processus hérités de la *Séquenza III*, tels ces séries purement formelles d'affects dissemblables, présentés en juxtaposition serrée. La présente recherche se bornera à la description de quelques effets de timbre particulièrement originaux des parties vocales et instrumentales, et à leur interprétation dans le contexte dramatique où elles interviennent.

¹ *Le chant au théâtre, op. cit.*, p.2

A - L'ALTERATION DU SON

Emettre un son pur, en chantant, en jouant d'un instrument, n'est plus aujourd'hui l'obsession permanente de l'interprète soucieux d'atteindre l'expression adéquate. Les compositeurs incitent souvent chanteurs et instrumentistes à produire des sonorités élargies aux bruits.

Tel Varèse, le libérateur des sons, Aperghis se garde de négliger tel ou tel élément du monde sonore, si banal soit-il, s'il le juge susceptible d'entrer dans la couleur du spectacle qu'il imagine.¹ Partisan d'une totale démocratie des sons, il rappelle qu'"à côté de sons nobles et profonds, qui brillent comme un verre de cristal rempli de bon vin sur une table bien mise, il y a aussi les miettes de bruits sans prétention, les petits riens, les bouts de conversation, les choses négligeables pour nos oreilles qui, éduquées comme de véritables laquais bien stylés, s'empressent de les balayer, de ne pas les entendre ou, pire encore, de les dissimuler dans quelque coin obscur de la mémoire, dans l'espoir de les oublier à jamais."¹ Encore faut-il, pour faire apparaître ces oubliés, ces obscurs et ces sans grade du monde sonore, prendre à revers l'usage établi. C'est à l'observation de cette tâche

¹ dans le récent "Cousinons la cousine", imaginé par Edith Scob et Martine Viard, sur des textes souvent assez lestes de la Renaissance française, Aperghis a exigé pour la mise en scène une catégorie particulière de bruits, résumée sous l'appellation de "bruits secs" (noix que l'on casse, haricots secs que l'on agite, chute d'objets sur le plancher).

perturbatrice que seront consacrés les développements qui vont suivre. Ils mettront en lumière trois modes d'altération : la souillure par l'organique, la dénaturation par le mode d'émission vocale, et la contrefaçon par l'imitation d'un autre *medium* sonore.

I - La souillure

1 - son vocal et souffle

La première façon d'altérer un son vocal est d'utiliser de façon exagérée son élément primordial : le souffle. Dans certains cas, ce souffle n'est que le stade préalable, l'élément primitif, l'antichambre du son. C'est de cette façon que se manifestent d'abord certaines émissions vocales qui se transforment ensuite progressivement en son. Mais ce cas est loin d'être le plus fréquent. Généralement, la présence du souffle est concomitante au son, et celui-ci, au lieu d'être filtré par l'élaboration musicale du timbre, est au contraire enrichi, ou, si l'on préfère, alourdi par celle du souffle. En fait, la présence de l'effet de souffle donne à la phrase chantée une expression beaucoup plus forte, plus directe. Gardant cette part d'organique qu'on aurait voulu gommer, elle rend l'énonciation vocale plus émotionnelle. Si tant de séquences vocales des opéras (qu'il s'agisse de phrases isolées ou de passages beaucoup plus développés) sont accompagnées de l'annotation "sur le souffle", c'est que le compositeur sait qu'il les rend ainsi plus expressives.

¹ Georges Aperghis, *interview* dans le journal *Révolution*, novembre 80, à propos de la création des "Légendes du siècle".

Dans *Liebestod*, c'est pratiquement toute la première partie de l'opéra¹ qui, de phrase en phrase, réitère cette indication.

Mourir d'aimer

On la trouve tout d'abord² [exemple musical n°100a, tome II, p. 141] au cours de l'incantation à cinq voix en très petits intervalles sur les mots "*lieben*" et "*hören*", tirée de l'angoissante question "*was freundlich zu hören ? ihr lieben*". Mais elle accompagne aussi des interjections *ppp* sur "ah", en sons tenus et enflés, réitérés en décalage imitatif dans deux autres voix.

A la page suivante³, celles-ci s'accélèrent, passent dans la polyphonie des cinq voix et adoptent un dispositif en quart de ton ; c'est alors qu'elles sont revêtues de l'annotation "sur le souffle - agonisante".

Un peu plus loin⁴ [exemple musical n°100b, tome II, p. 142], ce sont de simples notes répétées (un *ré* grave, puis un *do* aigu), en scansion syllabique à départs décalés, qui elles aussi sont émises "sur le souffle". Elles introduisent de nouveaux concepts : "*O Mutter, O Not, möcht ich den Tod...*".

Plus loin encore¹ [exemple musical n°101a, tome II, p. 143], une voix solo chante de grands intervalles de septième en forme accumulative "sur le souffle (comme une confession)".

Et c'est encore "sur le souffle" que, quelques pages plus loin² [exemple musical n°101b, tome II, p. 144] le retour de la lancinante question du début ("*was hab'ich*")

¹ pp. 3 à 23

² pp. 3 et 4

³ p. 5

⁴ p.7

produit une cellule de double scansion rythmique; elle est surmontée d'une rapide énonciation en notes répétées de la phrase en français : "ô le plus pur des poèmes qu'engendra notre terre", dont l'expression, toujours sur le souffle, doit être "émue".

Cette cellule est redonnée peu après³, en parlé "sur le souffle", tandis qu'une autre lui succède⁴, avec la même intonation, mais sur une simple tenue de note **[exemple musical n°101c, tome II, p. 145]**.

Même si la recherche de l'émotion intérieure, particulièrement poussée dans *Liebestod*, explique en partie l'usage abondant de l'annotation "sur le souffle", celle-ci se rencontre en fait dans tous les opéras, où elle est utilisée, il est vrai, de façon un peu plus sporadique. On en donnera encore deux brefs exemples, qui confirment le climat d'émotivité très fort dans lequel elle s'inscrit, ou qu'elle contribue à créer.

Commentaire haletant

Dans ce passage de la huitième séquence d'*Histoires de loup*⁵, où Serge est en train de lire le conte du loup qui perd sa queue, les barytons commentent à leur façon les réactions de leur patient aux interruptions malignes de sa soeur **[exemple musical n°102, tome II, p. 146]**. Ainsi, dès que Serge, à l'invitation de la grand' mère, se lance dans cette pénible lecture, il quitte brusquement les longues tenues *portamento* dans lesquelles il stagnait depuis quelques mesures pour proférer de légers "halètements" sur A...(notes

¹ p. 12

² p.17

³ p. 20

⁴ p.23

⁵ p.27

brèves répétées *staccatissimo*). Ces mêmes cellules sont réitérées dans les pages suivantes¹ par les barytons, et ce à chaque fois qu'Anna interrompt Serge par son rire pour le mettre mal à l'aise. Alors, leurs notes répétées, qui comportent parfois de légères variantes d'intensité, sont émises "sur le souffle".

Interjections

On citera encore, parmi beaucoup d'autres exemples possibles, ce passage de la cinquième scène de *Je vous dis que je suis mort*², au moment de l'évocation par Rowena des gigantesques oiseaux blancs³, dont il subsiste ici le cri étrange : "tékélili". **[exemple musical n°103, tome II, p. 147]**. Tandis que celui-ci est suggéré par les scansionnements rythmiques des voix de Ligeia et Valdemar Or Rowena fait entendre une série de trois vastes gestes ascendants sur des phonèmes dissociés, aboutissant à des interjections plus aiguës et de plus en plus fortes. Le timbre de sa voix, sur le souffle, est ici spécifié par une annotation très suggestive : "vertige", comme si son élévation même procurait cette sensation inconfortable. En fait, la tension dramatique du passage est assumée par le clavecin, qui fait entendre *f*, depuis le début de cette évocation, des sortes de halètements purement rythmiques –il est frappé en "jeu muet".

Récitations

L'utilisation par Aperghis de l'émission vocale "sur le souffle" ne se borne pas aux opéras. Elle est extrêmement présente aussi dans le théâtre musical, où souvent ces

¹ pp.28 et 29

² p. 104

³ cf. deuxième chapitre, B, II, 2-les récitatifs écartelés, et exemple musical n°41

sons, à l'instar des "*breathy tones*" de la *Séquence III* de Berio, organisent eux-mêmes un monde imaginaire dépourvu de support textuel déterminant.

La *Récitation 6* en donne un certain nombre d'espèces, qui sont spécifiées dans l'en-tête de la partition : = souffle agressif sans son; = voix + souffle comme si on accomplissait un effort; = voix et souffle dans l'extrême grave - rauque.

La *Récitation 7* en utilise encore deux autres. Le premier, presque inchantable, tant il est situé dans l'extrême grave, est donné sur les syllabes inventées "Maha" : . L'autre consiste en un timbre "presque uniquement sur le souffle", et est noté comme du *Sprechgesang*. Chacune des notes émises de cette façon est associée à une suite de syllabes presque'imprononçables : "snievlemk", "vniaskl", "knièmn", "vnevlefn", "sklaïfnè". Le timbre "presque uniquement sur le souffle" n'intervient que dans la dernière ligne de la *Récitation* [exemple musical n°104, tome II, p. 148], où, accompagné de soupirs, il calme le jeu après les arabesques hystériques en quadruples croches sur les sons de la série.

Dans l'ensemble de la *Récitation 7*, le jeu sonore perpétuellement changeant provoqué par l'interaction de ces différents types de timbres impurs contribue à façonner l'image d'un personnage complexe et désaxé. Condamnée à proférer ces syllabes saturées de consonnes et à adopter très rapidement des dessins intervalliques, des valeurs rythmiques et des couleurs sonores très opposées, la chanteuse apparaît ici perturbée par une attitude schizophrénique.

2 - respirations

Élément primordial de la voix chantée, le souffle met parfois en scène sa propre émission. On trouve ainsi, dans plusieurs partitions de théâtre musical ou d'opéra,

l'annotation sonore : "inspirer - expirer" ou "inspiration - expiration". Elle est suggérée par des flèches verticales montantes et descendantes et s'emploie soit sans spécification de hauteur et de durée, soit au contraire associée à des notes ou à des rythmes précis.

Réflexion

Dans la *Récitation 9* [exemple musical n°105, tome II, p. 149], qui est celle où se déroule élément par élément la citation : "parfois je résiste à mon envie, vé san tujé, parfois je lui cède; pourquoi donc ce désir ?", la transition entre les deux membres de la phrase se fait sous la forme de deux sons de souffle sans paroles. L'un est une brève arabesque rythmique indiquée "souffle", l'autre une longue inspiration, puis expiration, de plus d'une mesure (moins impressionnante que celle de la dernière *Récitation* du cycle, le n°14¹). L'intervention de ce couple respiratoire n'est cependant pas d'ordre purement organique ; elle revêt une signification psychologique, et correspond, surtout dans l'interprétation qu'en donne Martine Viard, à un moment de réflexion, d'arrêt pour effectuer un constat d'introspection un peu blasé.

Fatigue

C'est sous une forme plus musicale que se font entendre les inspirations et expirations rythmiques des quatre voix féminines de *Pandémonium* [exemple musical n°106, tome II, p. 150]. Ce passage constitue aussi un intermède sans paroles ; il s'intercale entre des épisodes descriptifs, qui narrent la difficile montée de Franz au plateau d'Orgall. Il complète et illustre la description de ce paysage accidenté, qu'un

¹ cf. exemple musical n°11

récitatif agité¹ avait décrit avec émotion, prolongeant lui-même son évocation par un dessin mélodique sans paroles. En même temps, ces respirations rythmiques évoquent concrètement la difficulté de l'ascension et donc l'essoufflement de la marche, en même temps que le halètement d'angoisse du jeune Franz dans ce paysage effrayant de Transylvanie.

La figure vocale d'inspiration –expiration des récitantes est aussi précédée et suivie d'effets sonores et bruitistes de même signification. Quelques pages plus haut², les hommes font entendre un mélange de bruits d'objets (la partition mentionne : "bruits divers avec des objets qui sont disposés sur son passage"), et de bruits de comportements humains ("effort de la marche" et "dialogue de fatigue"). Puis, lorsque cessent les respirations rythmiques des femmes³, c'est la bande magnétique qui les relaie, avec la diffusion, presque à découvert, de "respirations" enregistrées, prolongées par un point d'orgue.

Triste post coïtum

Mais la figure musicale d'inspiration –expiration la plus complètement formulée reste celle de la famille, et surtout des barytons dans *Histoires de loup*. Nous avons déjà montré, dans le chapitre précédent⁴, sa signification sexuelle, référée, dans le ressouvenir du patient, à la "scène primitive" entre les parents.

Le mouvement respiratoire qu'elle contient s'associe toujours à la broderie de seconde majeure, formulant un mouvement alternatif riche de souffle **[exemple musical**

¹ cf. exemple musical n°30

² p. 44

³ p.50

⁴ troisième partie , A, I ,la "scène primitive"

n°107, tome II, p. 151]. Dans ce passage extrait du début de l'opéra¹, l'oscillation de seconde avec inspiration - expiration s'opère sur un rythme pointé, confié à trois des protagonistes du "roman familial" (Grand-mère, Nania et la Gouvernante anglaise), que rejoint bientôt Grand-père. A ce même instant, la mère exprime, par une simple note timbrée "sur le souffle", sa "souffrance" (*cf* mesure 1).

Murmure

Ailleurs, on s'en souvient, la cellule en broderie se mue en un simple murmure, pour constituer un véritable *leitmotiv*, caractérisant les barytons **[exemple musical %**

n°108, tome II, p. 152]. Sa rythmique s'accélère alors considérablement, et l'intensité devient *ffff*. Mais l'émission sonore caractéristique "inspiration - expiration" est ici toujours présente, malgré la rapidité de l'oscillation et sa tendance à s'élargir du point de vue intervallique. Elle produit ainsi, comme le suggère la partition, un effet d'essoufflement bruyant".

3 - les accidents du souffle

Porteur d'émotions extrêmes ou désordonnées, le souffle est lui-même parfois chargé d'éléments perturbateurs qui en altèrent l'émission. Le geste vocal du chanteur qui profère ce souffle en même temps que le son en est d'autant plus entaché d'impuretés et proche de l'organique.

¹ Séquence I, "Traces", p.9

Hoquet

Dans la section initiale de la troisième partie de *Je vous dis que je suis mort*¹, W. Wilson se prépare à dresser son propre portrait, tandis qu'un ensemble de voix accompagnantes souligne le ton "ému", puis "fiévreux" de sa déclamation. Parmi elles, les inséparables Ligeia et Rowena, qui viennent de se lancer dans une "litanie" rythmée de parlé nasal extrêmement rapide, se mettent tout à coup à "hoqueter" [**exemple musical n°109, tome II, p. 153**]. Elles reprendront, juste après, leur marmonnement excité. La notation musicale du comportement vocal particulier, et à vrai dire très peu musical, des chanteuses, reste nécessairement très approximative. Le hoquet sur "A..." qui prend les deux héroïnes au cours de ces quelques mesures est à mettre en relation avec l'entrée en matière émue de William Wilson, et avec leur propre émotion. Il contribue à peindre l'atmosphère déjà très enfiévrée de ce passage.

Baillement - Toux

Ce premier accident du souffle, qui ouvre une nouvelle section de l'opéra, n'est que le premier élément d'une série d'autres effets de timbre particulièrement agités. Il manifeste d'emblée le ton déclamatoire et l'atmosphère un peu hystérique de ce moment de l'action, qui est celui des auto-portraits successifs, tous plus emphatiques les uns que les autres, de Messieurs William Wilson, Arthur Gordon-Pym et Auguste Dupin. Les attitudes exagérées de ces trois personnages finiront d'ailleurs par exaspérer

Valdemar, qui, au cours de la scène, va se fatiguer de plus en plus de leurs pitreries verbales.

Du coup, étant donné son état physique, il adopte lui-même des comportements vocaux chargés de bruits de souffle mal contrôlé. C'est ainsi que, lorsque vient le tour de Dupin, et tandis que le policier s'exprime sur un ton de "conférence", et parle "comme dans un amphithéâtre"², Valdemar, lui, n'émet qu'un bâillement, ainsi qu'une toux poitrinaire. **[exemple musical n°110, tome II, p. 154]**

Le contour de la déclamation irrégulière du mort parlant est, comme toujours, excessivement large. Mais, si l'intensité de son chant adopte d'emblée des valeurs extrêmes (*fff*, puis *crescendo*), le timbre vocal se charge très vite d'éléments impurs. La notation particulière qui s'applique à chacune des notes de son dessin en arche montre une imprécision croissante des hauteurs mélodiques. Ainsi, aux mesures 1 et 2, une fois atteint le point culminant sur les notes *sol - sol #* du nom de "Dupin", on ne trouve plus qu'un glissement descendant, puis trois notes en *Sprechgesang*. Car l'essentiel ici est de suggérer le bâillement du moribond, et non de faire entendre son chant.

Il en est de même dans la deuxième section de ce passage (mesures 4 et suivantes). Les quelques notes en contretemps vaguement brodées qu'émet Valdemar ne constituent plus qu'un fantôme de mélodie. Leur émission devient très irrégulière et s'amenuise de plus en plus, comme si la "toux poitrinaire" dont est saisi le malheureux phtisique finissait par l'empêcher totalement de parler. Dans cet extrait, c'est donc la suggestion musicale d'un corps secoué par la maladie qui constitue l'élément essentiel de l'écriture vocale.

¹ "Trois portraits, III, p.38

² *Je vous dis que je suis mort*, III, pp. 59-60

Asthme

On trouve encore, dans les opéras, une autre forme de pathologie du souffle, utilisée à des fins musicales et théâtrales : il s'agit du son d'asthme. Dans *Liebestod*, il ne se relie pas à l'état physique des personnages, mais marque un degré d'émotion extrême. **[exemple musical n°111, tome II, p. 155]**. Aperghis l'associe dans l'écriture aux respirations des chanteuses; il profite des silences qui séparent leurs notes répétées (les *rés* des deux premières *sopranos*)¹ pour faire ressortir le son d'asthme à travers une inspiration exagérée. La rythmique haletante et le souffle perturbé des deux chanteuses suggèrent le désarroi qui envahit Bettina à l'idée que son amie ait pu déjà concrètement prévoir son suicide (le chirurgien auquel elle a parlé lui a en effet révélé qu'il était facile de se tuer). Cette révélation morbide se fait sur un mode volubile et précipité, et en récitatif écartelé ; c'est la réaction qu'elle provoque chez Bettina qui est manifestée par le son d'asthme sur notes décalées, tel un soubassement inquiet et plein de compassion.

Immense chagrin

Mais l'effet d'asthme le plus émouvant de l'opéra est ce moment de la scène finale² où Bettina pose une ultime question à son amie, sachant sa décision fatale irrévocable désormais : "Gunderode, pourquoi m'as tu fait ce chagrin ?" **[exemple musical n°112, tome II, p. 156]**. La réponse de la malheureuse n'est rien d'autre qu'un pur bruit de souffle malade : "elle ne peut répondre, elle a de l'asthme". C'est que l'expression si forte, si désespérée de ce timbre purement organique ne nécessite plus aucun texte ni aucune musique. Seule une résonance très longue de sirène de brume accompagne le

¹ *Liebestod*, p.46

² *ibidem*, p.115

dialogue étrange et déjà fantomatique des deux héroïnes. Le bref épilogue tragique de l'opéra, qui suit immédiatement ce dernier effet d'asthme, confirme l'irréversibilité du dessein de Gunderode. Quelques pages plus tard, après que se soient fait entendre encore quelques arabesques sur la question récurrente de l'opéra : "was hab'ich zu sehen und zu lieben ? was freundlich zu hören ? ihr lieben"¹, elle se tue effectivement. L'effet d'asthme aura donc été sa dernière intervention directe de personnage "réel". Immédiatement après le suicide, la conclusion définitive de la partition, en simple parlé, abandonne le domaine du réel et se situe déjà dans les sphères impalpables du souvenir et du regret².

Valdemar perturbé

Un dernier exemple de son d'asthme nous ramènera à l'action de *Je vous dis que je suis mort*, et à son personnage central, Valdemar. Nous avons laissé celui-ci au moment où, agacé par l'attitude des trois personnages penchés sur son lit de malade, il commençait à perdre sa contenance de *gentleman*. Au moment donc où il atteint le comble de l'exaspération, et tandis que Dupin continue à pontifier sur un ton de "conférence", l'aggravation de son état nerveux l'amène à adopter plusieurs comportements vocaux perturbés **[exemple musical n°113, tome II, p. 157]**.

Au début de la diatribe qu'il tient à adresser aux trois vantards, il parvient à plusieurs reprises à trouver assez d'énergie pour lancer des arabesques aiguës (mesure 1 - *ffff* - "se débattant"). Mais très vite, il donne des signes de fatigue : d'abord, il profère des halètements sur "no", qui le font se bloquer sur un *ré #* aigu (mesures 3 et 4). Puis,

¹ cf. *supra*, exemple musical n°104, et première partie exemple musical n° 8

² en voici le texte : "le Rhin splendide s'étendait orné de la parure d'émeraude de ses îles; je voyais les rivières accourir à lui, et les riches et paisibles villes, et les champs bénis et fertiles s'étaler sur les deux rives. Alors je me demandai si le temps me consolerait de cette perte; et je pris la résolution de m'élever hardiment

"essoufflé", et "affaibli soudain", il ne peut plus soutenir une telle hauteur, et retombe une octave plus bas en fort *decrescendo* (de *fff* à *p*), en glissant et en ralentissant. De plus, désormais, Valdemar ne chante plus que sur des intensités *p* ou *pp*.

Il poursuit cependant son récitatif, exprimant clairement sa désapprobation¹, et tente à nouveau par deux fois de proférer des arabesques aiguës (mesures 11 et 17). Mais celles-ci sont entachées de souffle. Ce qui domine désormais est une série de descentes glissées *decrescendo* ; elles prolongent l'effet de la première manifestation de faiblesse du héros, lors de son premier grand *decrescendo* (mesures 5 à 7). La déclamation déclinante de Valdemar est en outre interrompue périodiquement par des effets d'inspiration (mesures 8, 10, 14, 17, 20), notés, comme dans les opéras précédents : ; ils prouvent que le malade a le souffle court. D'ailleurs, lorsqu'il se tourne vers Dupin (mesures 15 et 16), il est pris d'asthme, ce qui lui fait proférer une nouvelle série de notes répétées en contretemps, entachées de sautes d'intensité et se terminant par un hoquet. Finalement, après une dernière descente glissée à l'adresse du policier (mais dont le texte est tiré en fait de la *Petite discussion avec une momie*)¹, il s'endort (mesure 20), sur une dernière inspiration.

Cet extrait montre que les modes d'émission vocale de caractère purement organique –tels que souffle, inspiration, asthme, hoquet– introduits dans les parties chantées constituent, non pas seulement des effets sonores perturbateurs, mais bien plutôt des éléments dramatiques très prégnants. Ils facilitent la compréhension immédiate de la situation, et suscitent une sympathie spontanée pour le personnage affecté de ce mode de profération incontrôlé.

au-dessus de ce chagrin. Car il me semblait indigne de témoigner une douleur que j'étais destinée à surmonter un jour"

¹ "je dois vous dire, *gentlemen*, que je suis aussi surpris que mortifié de votre conduite..."

4 - souffle et son instrumental

La présence des phénomènes de souffle ne se limite pas à la voix chantée. On constate au contraire que les mêmes types, exactement, de processus de timbre bruiteux qui s'observent dans les parties vocales peuvent être présents aux instruments.

Par exemple, le passage progressif du souffle au son, effet sonore mis en oeuvre par les quatre voix de *sopranos* de *Pandémonium*, se rencontre également dans les parties instrumentales de l'Ouverture d'*Oraison funèbre*². Mais l'écriture y est beaucoup moins précise, car les trois instrumentistes chargés de réaliser l'annotation "souffle son" (en principe deux bassonistes et un contrebassiste) sont simplement munis d'une bouteille – c'est en soufflant dans ces objets qu'ils opèrent la transformation sonore élémentaire demandée. Cette opération se poursuit pendant tout le début de la pièce, la première note de basson réellement timbrée ne se faisant entendre qu'au bout de quatre pages. Pendant toute cette séquence initiale, les parties de cuivres, à l'instar des bassons, ne profèrent que du "souffle dans l'instrument", ou bien sont remplacées par des sifflements de flûte à coulisse. Tout ce passage n'est donc fait que de sonorités de souffle élémentaires.

Souffle et son

C'est un processus de timbre de même nature que présente l'orchestre de *Je vous dis que je suis mort*, lors de l'entrée en matière de l'opéra **[exemple musical n°114, tome**

¹ "mais vous, Monsieur Dupin, vous que je m'étais accoutumé à regarder comme le plus ferme ami des momies..."

² pp. 1 à 4

II, p. 158]¹. Cette fois, cependant, des durées précises sont indiquées, suggérant une rythmique assez déchiquetée aux clarinettes, et au contraire très régulière aux trombones. Il ne s'agit donc plus de souffles ou de sifflements continus, comme dans *Oraison funèbre*. De même que dans cette pièce, les clarinettes sont munis d'un simple tuyau de métal, dans lequel ils doivent souffler, ce qu'il est également demandé aux trombones de faire. Mais ce mode de jeu prive évidemment les uns et les autres de toute hauteur de son déterminée.

Baiser

Pour rester dans le domaine des comparaisons, on se souvient que la chanteuse de la *Récitation 6* devait préférer par moments des notes avec "souffle agressif sans son". Or, ce même comportement vocal est adopté par le percussionniste de la *Conversation XXVI*, qui place ce type de son en fin de phrase et sur une violente expiration sans paroles. **[exemple musical n°115, tome II, p. 159]**. Il semble formuler par ce timbre sourd et violent une affirmation péremptoire. Mais le caractère amusant de la situation est qu'à d'autres moments, il doit faire entendre, par contraste,...un baiser. Celui-ci est toujours indiqué sous la forme d'une note de durée précise sur la partition.

Souffle agressif

Mais il arrive aussi que, comme dans les nombreux passages chantés où il est présent, le souffle ne remplace pas l'émission du son instrumental, mais simplement l'accompagne. C'est le cas de cette ligne de flûte de *Je vous dis que je suis mort*², notée

¹ *Je vous dis que je suis mort*, I, p.17

² *ibidem*, II, p.27

elle aussi, "souffle - agressif". Elle accompagne les observations "scientifiques" d'Odd sur l'état particulier du corps de Valdemar. **[exemple musical n°116, tome II, p. 160].**

Contrairement aux lignes vagues d'*Oraison funèbre* ou aux rythmes sans hauteur de la première partie de *Je vous dis que je suis mort*, la phrase de la flûte dessine ici une ligne bien nette, et même fort agitée. En outre, les arabesques extrêmement larges qu'elle déroule sont émises selon des intensités contrastées. Mais l'écriture particulière des notes (évoquant le *Sprechgesang* vocal), où l'on remarque parfois la présence de *trémolos*, montre l'importance du timbre dans la couleur expressive du passage. Tout, en effet, y est véhément ou fiévreux : les explications en "parlé" d'Odd, puis son récitatif, tout comme les onomatopées bouche fermée de Ligeia et Rowena. Le timbre "agressif" et avec souffle de la flûte offre un contrepoint sonore cohérent à ce moment d'agitation extrême.

II - La dénaturation

1 - comportements vocaux

La rémanence du souffle dans le timbre vocal et instrumental constitue donc un premier mode d'altération du son; il revêt un pouvoir expressif indéniable, qui couvre une gamme très large de sentiments. Mais il existe d'autres méthodes, que l'on qualifiera d'artificielles, pour modifier l'émission habituelle du son vocal ou instrumental, et obtenir directement le timbre voulu par les circonstances. A tel personnage placé dans telle situation correspondra donc telle couleur sonore, par exemple une voix sifflante; à tel autre, un timbre sourd; à un troisième, une sorte de mugissement. Ces effets de timbre,

étrangers à la gamme des sonorités admises dans le chant classique, nécessitent un comportement vocal particulier, ou bien une utilisation inhabituelle de l'appareil phonatoire.

Comme pour siffler

Dans plusieurs passages de *Jacques le Fataliste*, on trouve, accompagnant des notes suraiguës en écriture vague, la mention : "fermer la bouche comme pour siffler, siffler dans l'aigu" [**exemple musical n°117, tome II, p. 161**]. Ce timbre, plus impur que puissant, lié à un geste vocal presque ridicule, accompagne toujours des scènes collectives. Dans une de ces scènes¹, on voit les médecins (ceux qui "sentaient fort le vin") venus examiner la blessure au genou de Jacques se concerter en vain; dans une autre², on aperçoit les convives agités de l'auberge, criant en tous sens et réclamant des plats, se préparer à participer à l'histoire de la Pommeraye. Le choix de la sonorité sifflante correspond donc à une intention ironique et corrobore un geste de persiflage à l'encontre, dans le premier cas, de l'incompétence, dans le second, de la vulgarité.

Ro Aû

Dans la *Récitation 7*, le même geste "former les lèvres comme pour siffler" s'applique cette fois au marmonnement solitaire de la chanteuse. [**exemple musical n°118, tome II, p. 162**] Il est vrai que, quoique seule, cette femme n'en est pas moins multiple, tant les personnalités sonores qu'elle manifeste sont diversement typées.

¹ p.36

² p.72

Au départ, la sonorité qui est exigée d'elle, tandis qu'elle s'obstine dans des broderies accumulatives sur *ré - do #*, est moins un sifflement qu'un son qui roule sourdement sur lui-même. Les phonèmes "Ro Aû" sur lesquels se pose cette sonorité roulante renforcent l'impression d'intériorité rêveuse ou ennuyée qu'elle procure. C'est cette figure de monotonie qui constitue le thème sonore principal de la pièce.

Il lui est opposé deux structures contrastantes que nous avons déjà rencontrées¹ : le "Ma-Ha" sous-grave, et les sauts hystériques sur les consonnes imprononçables. L'une et l'autre n'ont, dans cette section initiale, qu'un rôle interruptif ; elles ne constituent encore que deux facettes perturbatrices de la sonorité fondamentale de la pièce, et n'ont pas encore révélé les virtualités extrêmes de la personnalité de la chanteuse. Autrement dit, le mugissement grave et les criaileries *staccato*, ces deux thèmes secondaires de la *Récitation*, n'existent que sur fond de stagnation brodée. Ce que révèle l'insistance sur la sonorité "Ro Aû", celle qui s'obtient "en formant les lèvres comme pour siffler".

Fermer bouche et nez

Un geste d'altération du son vocal très différent est requis à plusieurs reprises dans *Histoires de loup*, où il s'applique notamment aux personnages de Père et de Mère. Il consiste à "fermer la bouche et le nez avec les mains" [**exemple musical n°119a et 119b, tome II, pp. 163-164**]. Ce comportement particulier corrobore une expiration et prolonge ainsi, mais en le déformant, l'effet décroissant du son de souffle, lors de l'extinction de celui-ci. C'est pourquoi il est particulièrement apte à décrire le caractère d'un personnage dépressif comme Père, ou malade comme Mère.

¹ cf. *supra*, IV^o partie, exemple musical n°104

Par exemple, pour ce qui est de Père, on voit à plusieurs reprises son geste de déformation vocale : "fermer la bouche et le nez avec les mains" participer à l'évanouissement volontaire de son timbre. Il en est ainsi au moment où Serge apprend aux psychanalystes qu'il est en train de se souvenir des tentatives de séduction de sa soeur¹; il en est ainsi également au début de la scène du "papillon jaune", ce machaon que Serge s'amusait à mutiler en même temps qu'il coupait des chenilles en morceaux². Dans le premier cas, le timbre dénaturé accompagne le contrepoint agité et perturbé d'inspirations rapides en soubresauts que Père fournit au récitatif de Serge ; dans le second cas, il formule une conclusion trois fois répétée à une phrase trouée de silences, et exprimée avec des râles. C'est dire à quel point le ralentissement soudain du débit des chanteurs, associé à la déformation enlaidissante de leur timbre, est adéquat à exprimer la profonde mélancolie de tous ces personnages dépassés par les événements du drame psychanalytique.

Ptolémaïs

Il existe des cas où un comportement vocal spécifique, destiné à déformer le timbre, est particulièrement bien adapté à la personnalité d'un protagoniste. C'est le cas du "parlé avec les dents serrées", qu'adopte, au cours d'une de ses interventions, le héros de *Je vous dis que je suis mort*.¹ –lequel, vu son état, ne peut guère s'exprimer à la façon d'un individu ordinaire. **[exemple musical n°120, tome II, p. 165]**. Ce nouveau mode de profération vocale, imaginé par Aperghis pour parvenir à faire parler le mort en sursis, accompagne, non pas un récitatif, mais une cellule en parlé-rythmé. Il s'agit de l'élaboration scandée en forme accumulative d'un mot très poétique, emprunté au texte de

¹ séquence VI : "Anna la grande soeur", pp. 6 et 7, exemple musical n°113a

² séquence XVI, pp.106 et 107, exemple musical n°113b

la section qui va suivre : "Ptolémaïs"². Cette récitation très rapide en parlé-rythmé alterne avec des bribes de cellules chantées, excessivement contrastées en hauteur. Le dessin mélodique est ici d'autant plus distendu qu'il s'agit d'une voix de haute-contre. Son texte est également le résultat d'un jeu de déformation du langage à partir de l'expression : "l'impur canal de Charon".

Le timbre "parlé avec les dents serrées", avec son expression tendre et agressive, enserme donc les notes lancées *f* et *ff* à travers la portée, dans le passage central sur "hur-nal-de". Il donne à l'attitude de Valdemar un caractère angoissé, qui se confirme au moment de l'ascension finale de son texte déclamé. Là, sa récitation n'est plus faite que d'interjections sur "ah!", qui laissent éclater des "exclamations de douleur".

Animalité

Une autre forme d'émission vocale "avec les dents serrées", qui s'applique cette fois à des cellules chantées, va nous plonger à nouveau dans le domaine de l'inconscient révélé. Elle concerne à la fois les parents et les barytons - psychanalystes d'*Histoires de loup* [exemple musical n°121a, tome II, p. 166].

Dans cette séquence initiale de l'opéra, l'annotation de timbre "parler avec les dents serrées - articuler seulement avec les lèvres" ne se réfère pas vraiment à la caractérisation des personnages; elle n'accompagne pas directement une situation dramatique. En fait, comme la suite de la scène va le confirmer, c'est "à la scène primitive" qu'elle se rapporte. [exemple musical n°121b, tome II, p. 167]

¹ *Je vous dis que je suis mort*, Interlude de la III^e partie à la IV^e partie, p. 67.

² Il s'agit de l'évocation des nécropoles du monde entier, qui va former le contenu de la IV^e partie de l'opéra ; c'est là qu'apparaît l'expression : "les catacombes de Ptolémaïs".

Les effets vocaux éminemment suggestifs de ces pages, associés à des cellules musicales agitées, contribuent à dessiner progressivement la vision de la réalité sexuelle brutale qui, pour Serge, constitua si longtemps un souvenir traumatisant. C'est justement cette image précise, dont l'explication verbale ne viendra qu'aux dernières pages de l'oeuvre, qui est ici dépeinte en musique ; et c'est le choeur agité des parents et des barytons qui s'en charge. Ce prélude sans paroles répond donc par avance à l'épilogue parlé de l'opéra¹.

L'évocation qui est faite ici de la "scène primitive" ne doit sa force qu'à l'efficacité de l'écriture vocale imaginée pour la circonstance. Celle-ci se caractérise avant tout par la stabilité des structures rythmiques et mélodiques mises en oeuvre. Sur le plan mélodique, il s'agit de la succession tierce - seconde descendantes : *la - fa # - mi* pour la famille, et de sauts alternatifs de grands intervalles (quinte, sixte ou septième) pour les barytons. Sur le plan rythmique, ce sont des groupes de triolets ou de quintolets, systématiquement disposés en contretemps dans toutes les voix, et évitant la simultanéité. A ces cellules vocales, dont les moments d'occurrence se veulent toujours extrêmement diversifiés, s'ajoute un élément sonore concret, le "bruit du thé", qui participe à l'élaboration rythmique du passage.

Mais si les éléments fondamentaux de la structure musicale restent constants, la tension dramatique s'accroît sans cesse, et ce sous l'influence de trois facteurs : l'accroissement progressif de l'intensité (très nette dans l'exemple 115b) ; le passage à une articulation glissée, qui substitue à l'"éclat brusque" initial des barytons des sortes de

¹ L'analyste : "Ainsi, je venais de dormir dans mon petit lit, dans la chambre de mes parents. Tout à coup, je m'éveillai de moi-même, à cinq heures de l'après-midi, peut-être à cause des fièvres provenant d'un accès de malaria. Je regardai, avec une attention tendue sur la blancheur des draps du lit voisin, en linge de dessous blancs, mes parents, dans une violente agitation. C'est ainsi que je pus voir l'organe de ma mère comme le membre de mon père, ce dont je comprendrais plus tard le processus ainsi que le sens. C'est à l'

gémissements alternatifs, auxquels s'ajoute le "ronronner" de la famille ; enfin et surtout, l'évolution du timbre qui tend vers une animalité croissante. Ce "timbre agressif- dents serrées" devient en effet très vite "proche de l'aboïement" (exemple 118a, mesure 4)¹. Puis les voix de la famille doivent carrément suggérer, au milieu des soupirs et des ronronnements, des "animaux en rut" (exemple 118b, mesure 1 à 3). Après quoi, les barytons se joignent à la fête, pour évoquer un "coït (animal)" (mesure 8).

Ce passage haut en couleur d'*Histoires de loup* constitue bien entendu un exemple extrême de dénaturation du timbre, dans lequel les choix sonores sont liés plus que jamais à l'action dramatique. Mais, il arrive parfois que cette déformation de la sonorité vocale soit faite à l'aide d'un ou plusieurs objets auxiliaires. C'est le cas des six résonateurs dont est munie l'interprète de la *Récitation 1*. Ils remplissent la même fonction, et agissent encore plus efficacement, mais sans fantaisie, sur les organes phonatoires de la chanteuse. Le compositeur a spécifié très précisément sur la partition les moments où il exigeait l'usage de ces auxiliaires sonores, et à quelle phrase devait correspondre chacun des six types d'objets producteurs de ces timbres dénaturés.

2 - impuretés instrumentales

La déformation volontaire du son vocal trouve son équivalent dans le domaine instrumental. De même que les effets de souffle rémanent qui sont mis en oeuvre à la voix se retrouvent de façon identique dans tel ou tel tuyau d'instrument, de même les

âge de un an et demi que je fus témoin de cette scène. C'est peu avant mon quatrième anniversaire que le sens m'en submergea, en hiver et la nuit."

¹ la même cellule, avec le même timbre particulier se retrouve aux barytons dans la séquence XVI, p.110, qui est celle du "papillon jaune".

distorsions ou accidents qui sont infligés au timbre vocal se retrouvent dans les parties instrumentales des oeuvres lyriques. Le compositeur a conscience, là aussi, des possibilités dramatiques que lui offrent quelques techniques très simples de dénaturation du son instrumental. En voici donc quelques exemples.

Parasites

Au troisième acte de *Pandémonium*¹, on trouve cette page écrite entièrement en oscillations vagues, aussi bien dans la partie vocale du récitant et dans celle des voix accompagnantes, qu'aux trois clarinettes [**exemple musical n°122, tome II, p. 168**]. Elle repose sur une citation de *Coppelius* d'Hoffmann, reliée au thème du regard d'amour, et constitue un des nombreux passages où le récit principal tiré de Jules Verne laisse la place à un emprunt citationnel connexe. Comme les hauteurs de son restent quasiment indistinctes au cours de tout ce passage, une attention plus grande peut être portée aux phénomènes de timbre. Outre le fait que l'intensité générale est entièrement située entre *ff* et *fff*, on remarque que la partition comporte cette spécification inhabituelle : "le son des instruments déformé au maximum". C'est donc la recherche d'un son aussi disharmonieux que possible qui est ici demandée.

Un peu plus tard dans l'action de ce même troisième acte, et toujours sur une citation adjacente –il s'agit cette fois d'un extrait du *Faust*²–, les clarinettes interviennent à nouveau avec un son mélangé de bruit. Le compositeur a mentionné à cet endroit³ l'annotation "jouer avec parasites". Cette fois-ci, les parties instrumentales ne se bornent

¹ p.84

² "Laisse ça, personne ne s'en trouve bien. C'est une figure magique, sans vie, une idole. Son regard engourdit le sang et le change en pierre. As-tu entendu parler de la Méduse ?" (La Nuit de Walpurgis, *Faust*, vers 4190 à 4196)

³ p.90

pas à parcourir une oscillation vague, mais elles dessinent une généreuse arabesque, de caractère plutôt gracieux. Or c'est précisément lorsque le texte du "Walpurgis" fait allusion à l'horrible "Méduse"¹, que le timbre tout à coup se déforme en sons "bruiteux". L'intention expressive de cette transformation est donc ici parfaitement claire.

C'est une utilisation plus systématique encore des timbres défigurés que demande la scène finale d'*Oraison funèbre*² celle de l'expérience mortelle du professeur Skarriofsky³, "victime de son éducation". La photographie d'une portée nue, objet des hésitations du créateur, est projetée sur l'écran, tandis qu'un soubassement sonore fait de longues tenues d'instruments graves (bassons, trombones, tuba, contrebasse) se fait entendre. Or il est indiqué que ces sons tenus doivent être non seulement alourdis de respirations fréquentes et bruyantes ("en soufflant dans l'instrument"), mais entachés d'"autres parasites", que la partition énumère : "couak, souffle, *glissando*, manque de souffle, etc".... L'enlaidissement volontaire du timbre instrumental est ici à mettre en rapport avec le caractère absurde et fausseté tragique de cette scène satirique.

Mais la manière la plus intéressante et la plus habile d'obtenir un son instrumental dénaturé est l'émission vocale dans l'instrument. Elle a en même temps pour effet de rendre toute parole dérisoire, en la traitant comme un simple balbutiement cuivré.

¹ p.90, mesure 7.

² cf. 1ère partie : "l'agencement du récit", B, II, 1.

³ - comment écrire un signe sur la portée ? - je regarde vers l'avant pour m'assurer qu'aucune règle ne m'interdit d'écrire cette note; que je peux le faire sans danger de tache. Je regarde vers le côté pour m'assurer que la quantité d'encre employée est suffisante pour l'inscription. Je me porte suffisamment à gauche pour que ma main gauche n'accroche pas le papier. Ma main droite dépasse rapidement ma main gauche, puis elle revient progressivement vers la droite pour une longue ligne oblique et enfin, elle ralentit pour se poser en douceur sur le lieu de l'inscription présélectionné sur le lieu de la portée.

Aperghis l'utilise très tôt dans ses compositions de jeunesse, comme la Cantate *BWV*¹.

Mais on le trouve ensuite dans la plupart des opéras, sous des aspects différents.

Dès la toute première mesure de *Liebestod*², pendant la séquence initiale sur : "was hab'ich zu sehen und zu lieben"³, les clarinettes et cor donnent régulièrement une phrase de faible envergure, mais d'intensité extrêmement contrastée [**exemple musical n°123, tome II, p. 169**]. Celle-ci, tout comme celle des voix avec laquelle elle alterne, n'offre qu'un déplacement minime en quart de tons contenu entre *fa* et *sol*. Cette minuscule oscillation s'effectue dans le timbre : *flatterzunge*, et avec le mode de jeu particulier : "chanter en même temps". Il y a là une variante du timbre "avec souffle", souvent rencontré chez Aperghis. Mais la sonorité qui est ici demandée est plus riche, et revêt une signification musicale, et aussi psychologique, plus élaborée que le son brut de souffle. Cette sonorité volontairement voilée des instruments est à mettre en relation avec "le chuchoté" des voix qui leur répondent. Elle contribue à faire pressentir d'emblée l'existence d'un drame sous-jacent, et à faire entrer le spectateur dans l'atmosphère de sombre mystère dont il ne comprendra que beaucoup plus tard le sens⁴.

On trouve également l'annotation "chanter en même temps" dans la scène initiale d'*Histoires de loup*, toujours aux clarinettes. Celles-ci font entendre ce timbre particulier au point culminant de l'évocation bestiale du coït par les voix entachées de souffles, de ronronnements, d'inspirations et expirations de la famille⁵. Malgré l'intensité *ppp*, cette

¹ ainsi que dans l'oeuvre pour orchestre *Die Wände haben Ohren*, dans laquelle cette technique est poussée très loin (cf. à ce sujet, Daniel DURNEY, "La règle du jeu" - in *Georges Aperghis, le corps musical*, op. cit., pp. 219 - 221

² p.2

³ cf. *supra*, exemple 100a

⁴ on retrouve le même son "chanter en même temps" presque à la fin de l'opéra (p.104), aux bois, où il est associé également à un fort *crescendo -decrescendo*. Il accompagne à cet endroit une série de longues montées chromatiques en quarts de tons.

⁵ cf. *supra*, exemple musical 22a et 24b.

intervention d'un timbre impur ajoute un élément supplémentaire à l'ambiance débridée de tout le passage.

Rire dans l'instrument

Mais l'usage le plus systématique de l'émission vocale dans l'instrument a lieu dans la première scène de *Je vous dis que je suis mort*¹, au moment où Valdemar "remonte du fond" et apparaît pour la première fois [**exemple musical n°124, tome II, p. 170**]. Non seulement l'ensemble des bois de l'orchestre, mais aussi les trombones émettent alors dans le tuyau de l'instrument du souffle et du chant mêlés. Mais de surcroît, ils font entendre tous en même temps des rires ; ces rires, comme le précise la partition, doivent imiter ceux de Valdemar, qui vient de se manifester pour la première fois en adoptant cet étrange comportement vocal.

Mais les instrumentistes, par cette sorte d'écho venu de la fosse ,à la sonorité un peu irréaliste, ne répondent pas par hasard à la voix du moribond. La scénographie explique ce dialogue inédit entre des instrumentistes parlants et un mort qui manifeste des réactions psychologiques. En effet, depuis le début de la scène I, la fosse d'orchestre n'a jamais été traitée comme un lieu neutre. C'est vers elle que s'est tourné Dupin lorsque, acharné à suivre les indications d'un cryptogramme, il s'affairait à découvrir l'endroit où était caché le mort². A chaque fois qu'une des formules cabalistiques qu'il profère lui permet de se rapprocher du lieu recherché, les trombones acquiescent malhabilement en répétant quelques bribes de son texte magique³.

¹ pp.22 et 23

² en fait, dans le conte d'origine, c'est un trésor que l'on cherche.

³ "nord- est", "quart", "huit", "point-virgule", "plus un en haut", "plus six en bas", "cinquante pieds", "quatre", "neuf".

Cette manifestation sonore et verbale un peu étrange, mise dans la bouche des instrumentistes de l'orchestre, constitue comme une réaction spontanée à l'interpellation de l'enquêteur Dupin. L'orchestre, communauté humaine ordinairement silencieuse en tant que telle, semble avoir été sollicitée par le policier. Elle tente donc de lui répondre; mais elle le fait dans son langage propre, qui n'est pas vraiment un langage verbal.

La posture inconfortable de l'instrumentiste à vent, la bouche rivée à son tuyau, et essayant de parler, de chanter, de rire, rend assez bien le caractère étrange et un peu déplacé de la situation. En même temps, elle génère une sonorité impure dans un langage mal articulé, dont les caractères esthétiques s'accordent parfaitement à la situation.

3 - textes défigurés

Bien souvent, dans les oeuvres d'Aperghis, ce sont les textes eux-mêmes qui, en fonction d'une circonstance dramatique particulière, se trouvent brouillés par une énonciation déformante.

Diction musicale

Dans le Prélude de *Pandémonium*, afin de suggérer les paysages contournés et les créatures défigurées du monde infernal, les différents groupes de vers tirés du *Faust* sont tous présentés selon des modes de diction très éloignés du parlé ordinaire. Le premier passage extrait du "Walpurgis"¹ est dit tour à tour, dans la même mesure, "chuchoté", puis "crié"². Une mesure plus loin, la suite du texte¹ est scandée "en aspirant" aux voix du

¹ une déformation du vers 3881 : "dans ces rocs avec furie se mêlent fleuve et ruisseau"

² Prélude p.B, acteurs.

choeur, tandis qu'un acteur *solo* le dit "haché - percutant", en passant par des intensités excessivement contrastées, quasiment à chaque syllabe². Plus loin encore³, quatre chanteurs se mettent, en disant les même mesures, à "étirer les consonnes et voyelles propices à donner l'illusion de l'eau qui coule". Enfin, parmi les modes d'énonciation les plus originaux du Prélude, on trouve celui-ci, que les quatre voix de femme adoptent sur le deuxième groupe de vers tirés du "Walpurgis"⁴ : "texte dit d'une manière qui craque comme du petit bois"⁵ **[exemple musical n°125, tome II, p. 171]**. En même temps, les quatre acteurs posent inopinément des accents *ffff* sur différents syllabes du texte.

Parler strident

C'est également dans une sonorité vocale extrême que sont données, à la première mesure d'*Histoires de loup*⁶, les quelques phrases de Freud destinées à présenter la situation familiale de Serge⁷ **[exemple musical n°126, tome II, p. 172]**. Cette évocation tout à fait objective du contexte de la maladie est confiée à six voix de la famille, simultanément, mais en décalage. L'énonciation disloquée du texte de Freud est donnée *fff*, dans un timbre "strident", et "sur la note la plus aiguë de chacun".

¹ les vers 3882 à 3890, également déformés : "j'entends là le bruit de l'eau si cher à la rêverie, les soupirs, les vœux flottants, ce qu'on plaint, ce qu'on adore, et l'écho résonne encore comme la voix des vieux temps, ou hou chou hou ! retentissent hérons et hiboux, gémissent, mêlant leur triste chanson"

² Prélude p.B, dernière mesure : successivement *ffff*, *p*, *p*, *ffff*, *p*, *fff*.

³ Prélude p.D

⁴ les vers 3835 à 3837 : "N'aurais-tu pas besoin d'un manche à balai ?
Quant à moi, je voudrais bien avoir le bouc le plus solide.
Dans ce chemin, nous sommes encore loin du but".

⁵ Prélude, une mesure avant E - annotation de la partition.

⁶ I : "Traces", p.1

⁷ "des parents jeunes, menant une vie conjugale heureuse encore, sur laquelle des maladies jettent bientôt de premières ombres. La mère de l'enfant commence à souffrir de troubles abdominaux, ..."

Les dents

A cette importune criailerie, qui impose d'emblée une image effrayante de la meute familiale, répond, dans *Je vous dis que je suis mort*, la non moins impressionnante descente glissée en *trémolos* de la voix de Ligeia¹, articulant "à toute vitesse - les dents serrées - sifflantes" [exemple musical n°127, tome II, p. 173]. Cette descente dure sept mesures et se situe au moment crucial de la découverte de l'obsession des dents par le narrateur (devenu ici William Wilson). La double exclamation que laisse échapper celui-ci prépare psychologiquement l'idée du meurtre, qui va être perpétré sous peu² –Wilson arrachera alors les dents de sa partenaire. Le mode d'articulation hystérique qu'adopte ici Ligeia suggère donc une montée de la tension dramatique jusqu'au moment de l'expiration maximale, génératrice de catastrophe.



L'énonciation accélérée de la parole, associée à un moment d'émotion intense, aboutit au "langage incompréhensible"³. Aperghis l'emploie assez souvent dans ses premiers opéras, sous cette dénomination même. En ce cas, la partition ne mentionne plus aucun texte. Elle ne comporte que cette annotation suggestive, surmontant un dessin en vague, ou une simple figure mélodico-rythmique. Cette notation imprécise et dépouillée prouve que seule importe désormais la suggestion émotive qui a déclenché la parole frénétique, et non cette parole elle-même.

¹ V, pp. 95 et 96

² p. 90

³ le texte accéléré peut aussi avoir une valeur purement sonore et ressembler à une mécanique qui s'emballe. C'est le cas dans le texte sur la géologie -tiré de Jules Verne - de la *Conversation I* ; ce texte est dit "*presto* et sur le souffle, en faisant ressortir les consonnes".

Les chirurgiens

C'est ce qui se produit dans la première partie de *Jacques le Fataliste*¹, à un moment d'arrêt du récit. Il s'agit de l'épisode où Jacques reçoit sa blessure au genou, et est soigné par des chirurgiens. On se souvient que Diderot n'a pas manqué de brocarder ces personnages prétentieux, en notant qu'ils sentaient fort le vin. Le compositeur, de son côté, a accentué la remarque satirique de l'écrivain, en l'illustrant, durant quelques mesures, par une écriture vocale volontairement disharmonieuse **[exemple musical n°128, tome II, p. 174]**.

Les deux voix inférieures retrouvent d'abord l'articulation déformante "fermer la bouche comme pour siffler", déjà signalée par ailleurs, sur des notes suraiguës en *trémolo*. Puis, tandis que deux autres voix entonnent, sur une mélodie simpliste en triolets, des "chants d'ivrognes", les premières se lancent dans un bavardage inconsistant, suggéré par une notation vague en volutes *diminuendo*. Mais l'élément commun à ces deux modes d'énonciation vocale simultanée est l'annotation "parler - langage incompréhensible", ou encore "paroles incompréhensibles", qui les surmonte tous les deux. Elle contribue à broser le portrait satirique de ces praticiens bavards, mais peu sérieux.

Dans l'auberge

Dans une autre scène de *Jacques le Fataliste*, située au tout début de la 2ème partie : "Récit de l'hôtesse"², le "parler incompréhensible" est à nouveau présent **[exemple musical n°129, tome II, p. 175]**. Il ne s'agit plus, comme dans le passage précédent, d'une scène d'action aux personnages bien identifiés, mais plutôt d'un moment d'expectative, ou

¹ p. 36

² pp. 69 à 71

de transition, avant que ne commence l'histoire de la Pommeraye. Tous se préparent, dans l'auberge.

Tandis que Diderot et le spectateur, dans les parties de voix parlées, évoquent le contexte social de la scène qui va suivre, les voix d'homme du chœur, qui tout à coup manifestent une certaine agitation, s'expriment uniquement par des modes d'extériorisation primaires (rires, cris, exclamations), comme si elles avaient perdu l'usage du langage articulé. On voit ainsi s'accumuler, au cours de ces mesures, des annotations expressives, brèves et concises, sur des notes isolées. Parmi elles, les deux voix centrales entament un bref dialogue sans paroles, noté "dialogue incompréhensible". Ce dialogue s'établit, dans l'une des voix, sur une brève ligne conjointe, appuyée, dans l'autre voix, sur un double saut descendant.

Un peu plus loin, tandis que se poursuivent ces proférations en bribes, les voix solistes s'ajoutent. Mais celles-ci ne font alors l'objet d'aucune notation musicale, ce qui fait que ni les hauteurs, ni les durées des notes ne sont précisées. La seule annotation les concernant est l'indication "parler à voix basse", accolée à une portée sans musique.

Commentaire final

La pure profération d'une parole sans texte ne correspond pas toujours à l'évocation d'un moment d'agitation fébrile ¹.

Dans *Pandémonium*, c'est lors d'une pause du récit², et dans un moment où la concaténation des sources littéraires détourne de plus en plus l'auditeur du fil conducteur de l'action qu'intervient le mode de profération "parler (texte incompréhensible)".

¹ on la trouve cependant à nouveau dans la scène animée de l'auberge de *Jacques le Fataliste*, p. 66

² p.71

[exemple musical n°130, tome II, p. 176] Maintenu une page durant, aux quatre voix de femmes, dans un mode d'écriture de plus en plus agité (*crescendo-decrescendo* sur chaque note, volutes hystériques remplaçant la stagnation du *trémolo*), elle s'accompagne de trois proférations de rire à une des voix d'acteur. Toute cette page est en *crescendo* jusqu'à *fff*. Et pourtant, elle n'aboutit qu'à un silence de tout le chœur, débouchant sur un nouveau texte citationnel, en parler ordinaire, et intitulé, là encore, "commentaire"¹. Le "parlé incompréhensible" représente donc ici l'étape ultime de l'accumulation langagière².

A la fin de *Jacques le Fataliste*, la pléthore de paroles sans texte revêt un rôle plus symbolique. C'est sur elle que s'achève tout l'opéra, dont la dernière page ne présente rien d'autre que la reprise *ad libitum* de l'émission vocale "parler par bribes comme après une catastrophe". Cette action vocale doit être simplement réitérée sans ralentir, mais dans un *diminuendo* progressif jusqu'à *niente*.

La conclusion en forme de bavardage incessant, mais faiblissant, de l'opéra *Jacques le Fataliste* constitue une sorte de parabole de la parole inutile. Placée à l'extrême fin de l'oeuvre, elle sert de Postlude vocal au triple dénouement aléatoire de l'histoire des amours de Jacques³. Mais comme cette histoire elle-même n'a souvent constitué qu'un prétexte à faire rebondir le jeu de la narration, l'image sonore donnée ici, celle d'un

¹ "L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permettait pas de tout dire, s'arrêtait, faisant des réticences, durant lesquelles l'orchestre parlait pour lui, et ces silences ainsi remplis affectaient infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même ce que la musique fait entendre."

² On trouve à nouveau ce mode d'énonciation dans *Histoires de loup*, à la fin de la séquence V : "sur quoi s'ouvre son regard" (p. 1). Il est alors indiqué : "langage incompréhensible - parler *prestissimo*", et s'ajoute à une expiration lente des deux barytons-psychanalystes, notée par un *glissando* descendant. Dans *Liebestod* (p. 22), c'est également sur un *glissando*, mais ascendant et très longuement prolongé, que s'établit un "parler *velocissimo*" d'une des sopranos.

³ cf. première partie : "les avatars du récit", A, II, 3 et Tableau V

bavardage assourdi, conclut assez logiquement un récit où l'activité de conter est devenue plus importante que le contenu du conte¹.

Phonèmes étrangers

Une utilisation plus subtile du langage défiguré a lieu dans *Histoires de loup*, au cours de plusieurs scènes où tantôt la famille, tantôt les barytons s'expriment de façon plus émotionnelle qu'intelligible. La technique mise en oeuvre ici ne consiste pas, comme dans *Pandémonium*, à laisser les interprètes inventer eux-mêmes le langage de leur émotion. Ici, il est fait usage de mots, en général reconnaissables, empruntés à une ou plusieurs langues connues ; mais ils se présentent toujours privés de syntaxe, et sont même parfois scindés en syllabes brèves ou en phonèmes désassemblés. Ces langues sont tantôt le russe, tantôt l'allemand – cela s'explique par le fait que le patient de Freud, Serge , est russe (de même que sa famille), mais que les psychanalystes sont viennois.

C'est ainsi que dans la scène onirique où toute la famille se met à jouer au loup² **[exemple musical n°131, tome II, p. 177]**, Grand Père et Grand Mère profèrent des glissandos descendants sur une suite de mots en langue russe, tandis que Mère les chante en arabesques sur un rythme de valse. De même, lorsque la brave Nania est remplacée par la gouvernante anglaise, au grand dam de Serge³, celle-ci entame une mélodie descendante sur quelques mots en russe. C'est aussi dans cette langue que Père lui répond, sur une suite de notes répétées péremptoires. De leur côté, les psychanalystes, au milieu de

¹ on trouve également l'annotation "parler comme après une catastrophe " à la page 85 de l'opéra ("Récit de l'hôtesse")

² séquence III, "Prom'nons- nous dans le bois", p. 34

³ séquence XIV, pp. 97 et 98

leur détestable enquête policière au sujet de Grousha¹, laissent passer quelques mots en allemand, dans une intensité de plus en plus violente.

Le bruit de la langue

Mais, dans tout les cas, ces vocables énoncés par les uns ou les autres ne forment jamais une phrase cohérente. Quelquefois même², ils sont segmentés au niveau de la syllabe, ou même du phonème [exemple musical n°132, tome II, p. 178]. Leur assemblage au sein d'une polyphonie complexe crée une ambiance sonore étrange, qui n'a plus rien à voir avec la déclamation vocale, mais garde la couleur caractéristique de la langue à laquelle ils sont empruntés. Ces amalgames langagiers font donc malgré tout signe, même s'ils n'ont d'autre rôle que d'indiquer plus concrètement la présence des personnages concernés. Ils forment donc un bruit de parole, comme les séquences de langage incompréhensible de *Jaxques le Fataliste* ; mais cette parole est ici déterminée en bruit de langue.

Discoureurs viennois

Le discours, ou plutôt le brouhaha de mots mené avec le plus de constance au cours de l'opéra³ est la suite incohérente de vocables allemands proférés dans une grande

¹ séquence XI, p. 63

² ainsi au début de la séquence II: "5 loups blancs", p. 14bis et pp. 18 et 19, mais aussi beaucoup plus tard (XV, p. 102)

³ séquence XVI, p. 108; XVIII, p. 123; XVII, p. 120

animation par les quatre barytons -psychanalystes [exemple musical n°133, tome II, p. 179]. Elle corrobore une discussion animée, comme il arrive souvent à ces infatigables chercheurs d'en mener. Mais celle-ci se déroule dans un désordre de mots, qui forme comme la musique bourdonnante de leur palabre.

III- La contrefaçon

Les extraits envisagés dans la précédente section montraient différents processus de déformation volontaire du son instrumental ou vocal, ou d'émission brouillée des textes parlés. Une autre manière de produire une altération du chanté ou du parlé ordinaire est de faire adopter à une ou plusieurs parties de l'effectif vocal un langage sonore qui n'est pas le leur. Ce phénomène d'emprunt est mis en oeuvre, dans le cas le plus simple, par une simple procédure imitative. Par exemple, une des voix récitantes ou quelques parties du chœur imitent purement et simplement des bruits d'objet, des sons enregistrés sur bande, ou des instruments de l'orchestre; la partition le mentionne alors très clairement au-dessus de la partie vocale concernée.

Aperghis utilise couramment ce procédé dans les premiers opéras. Dans les opéras suivants, ainsi que dans les premières compositions de théâtre musical, le compositeur semble plutôt tenter un parallélisme de langage entre voix et instrument, en opérant de place en place la substitution du son instrumental à celui de la voix. Enfin, dans son théâtre musical plus récent, c'est une autre méthode qui est mise en oeuvre : elle consiste à créer une sonorité hybride, en modifiant certains aspects de la sonorité vocale pour qu'elle se rapproche du timbre de l'instrument. En ce cas, le son de la voix est

fortement contrefait, afin de s'adapter à la langue étrangère qui lui est imposée : celle d'un instrument. C'est là qu'est vraiment tentée la mixité de deux langues, vocale et instrumentale.

1 - imitation

De même que les instrumentistes, parlant depuis la fosse d'orchestre de *Je vous dis que je suis mort*, répétaient ce qu'ils entendaient au-dessus d'eux, tel un écho venu des profondeurs, de même les chanteurs de *Pandémonium* et de *Jacques le Fataliste* se mettent parfois à imiter le son des instruments.

Dans la scène précédemment citée de cet opéra¹, où les chirurgiens ivrognes bavardent autour de Jacques, deux parties de chant imitent le son du cor². Ce mode de profération vocale impur s'ajoute au "parler langage incompréhensible" et à l'émission "fermer la bouche comme pour siffler"³, destinée à évoquer le brouhaha importun qui se fait entendre autour du soldat blessé.

De même, un peu plus tard dans l'action⁴, dans la scène de l'auberge où va se jouer l'histoire de la Pommeraye, deux voix sur les huit qui s'expriment à ce moment -là, imitent le hautbois ; une troisième imite le trombone. Là aussi, cette imitation s'ajoute à des processus vocaux originaux, tels que sifflements dans l'aigu et rires. Elle accompagne aussi des interjections chantées et des appels en notes détachées de l'aubergiste ("ma femme! ma femme!"), destinés à peindre l'animation qui règne en ce lieu au moment du dîner. On retrouvera d'ailleurs la même imitation d'instruments (hautbois et trombone), à

¹ cf *supra* II, 3

² p. 36

³ cf. exemple musical n°128

⁴ p. 72

la fin du récit de la mystification d'amour. Là, les mêmes huit voix s'agitent de façon tout aussi frénétique, sans écouter l'air de désespoir de la soprano lyrique qui clôt l'épisode¹.

Bande à toute vitesse

Dans *Pandémonium*, le processus d'imitation d'instruments est à la fois plus subtil et plus indirect. On le trouve dans l'épisode du troisième acte, tiré d'Hoffmann, où le jeune homme contemple l'être aimé à travers sa lorgnette². Il s'exprime alors, on s'en souvient³, sous la forme d'un récitatif en plusieurs sections contrastées. A l'accompagnement de ce dessin vocal complexe, destiné à peindre les phases successives du regard d'amour, trois voix du chœur profèrent une ligne vague en volutes sur une sonorité étrange et complexe. **[exemple musical n°134, tome II, p. 180]** Il est bien indiqué à ce moment -là que les voix doivent imiter le violoncelle et la contrebasse. Mais, cette annotation et le dessin suggestif qui occupe les trois portées vocales se réfèrent en même temps à une "bande à toute vitesse". L'imitation du violoncelle et de la contrebasse par les voix est donc seulement l'écho du son d'une bande magnétique qui se déroule *crescendo* et à l'envers. C'est cette sonorité que le violoncelle s'est employé à évoquer depuis plus d'une page, dans un *glissando* à la dynamique très progressivement *crescendo*. L'imitation est donc ici à deux degrés : la voix imite le violoncelle, qui lui-même imite une bande à l'envers.

Cris d'oiseaux

¹ cf. deuxième partie : "Les styles du récitatif" C, II, et exemple musical n°47

² p. 83

³ cf. deuxième partie : "Les styles du récitatif", A, *Une vision*, et exemple musical n°17

Mais il existe dans *Pandémonium* des séquences vocales dans lesquelles l'imitation ne prend pas pour modèle des instruments de musique, mais des phénomènes sonores divers.

Cris rauques

A plusieurs reprises, dans l'opéra, les sopranos du chœur s'emploient à évoquer des cris d'oiseaux. Ceux-ci ne sont pas évoqués avec les moyens habituels du figuralisme musical, comme dans la tradition polyphonique française (onomatopées, ornements frénétiques, rythmique sautillante). Mais une fois encore l'imitation vocale se place sur le plan purement sonore.

Dans le premier acte de *Pandémonium*¹ [exemple musical n°135, tome II, p. 181], la citation du *Faust* évoquant la végétation touffue et les bruits effrayants du Walpurgis est prétexte à laisser les voix s'égarer vers les hauteurs, avec l'annotation "cris d'oiseaux ". Elles abandonnent alors le texte de la tragédie et se dissolvent en petits signaux suraigus et dispersés. C'est également dans une sonorité destinée à "imiter des oiseaux (voix rauque avec percussions)" que les voix de femme du Prélude de troisième acte de cette même oeuvre² font entendre leurs brèves successions de notes contrastées et disséminées. [exemple musical n°136, tome II, p.182]

Bruits divers

Mais le moment de l'opéra qui comporte le plus grand nombre d'imitations vocales est son Prélude. Les objets variés qu'elles prennent pour modèle sont au même

¹ p. 27

² pp. 66 et 67

moment diffusés sur la bande magnétique. Celle-ci fait entendre successivement des crissements de "cire fondue sur de l'eau"¹, des "chants de grillons la nuit"², des "allumettes qu'on allume"³, des bruits de "gonflage de ballon"⁴, d'"insectes en plein jour"⁵, de "mouche qui vole"⁶, d'"ouverture de bouteille d'eau gazeuse"⁷. Toutes ces sonorités sèches et craquantes, composées d'éléments infimes formant des nuages de sons, sont destinées à planter le décor sonore. Elles évoquent le monde infernal, qu'Aperghis a pris pour symbole du théâtre d'opéra. Le dernier son enregistré que fait entendre la bande magnétique est d'ailleurs indiqué : "bruits de théâtre - opéra au lointain"⁸.

Les voix, elles, s'essaient à reproduire les sons de l'enfer, tels du moins que les imagine le compositeur, en redoublant quelques-uns des bruits quotidiens utilisés sur la bande. C'est ainsi que, de place en place, un quatuor vocal formé des voix des chanteurs ou de celles des acteurs, se mettent à imiter, ici la "cire fondue sur de l'eau"⁹, là les "grillons"¹⁰, ailleurs le "bruit des insectes"¹¹, enfin les "allumettes que l'on allume"¹², dans un dessin mélodique qui s'en va vers l'aigu.

Le fond sonore le plus longuement imité est celui de l'eau¹³, comme si avec le feu, il constituait, pour évoquer le monde des enfers, la plus opportune référence au monde des éléments naturels. Cette évocation prolongée des bruits d'eau se fait sous la forme d'un

¹ Prélude, pp. A et C

² *ibidem*, p.A

³ *ibidem*, pp. C et D

⁴ *ibidem*, p. D

⁵ *ibidem*, p. E

⁶ *ibidem*, p. G

⁷ *ibidem*, p. L

⁸ *ibidem*, p. O

⁹ *ibidem*, p. C

¹⁰ *ibidem*, p. D

¹¹ *ibidem*, p. E

¹² *ibidem*, pp. H et L

¹³ *ibidem*, pp. A à E

travail polyphonique particulièrement original. Elle illustre en même temps l'évocation d'un torrent montagneux du Walpurgis, à travers les vers de Goethe cités alors¹ –avec pas mal de modifications. **[exemple musical n°137, tome II, p. 183]**

Le jeu vocal auquel se livrent les huit voix du chœur consiste d'une part en un travail d'imitation, semblable à celui qui est conduit en écho à la bande magnétique, d'autre part en un geste sonore consistant à verser de l'eau dans un récipient. Mais ce geste est soumis à un petit travail d'élaboration musicale. Il joue sur les seuls paramètres sonores qui peuvent s'appliquer à un tel médium sonore, soit la vitesse et l'intensité². Comme ces paramètres changent selon les voix, le bruit de l'eau est évoqué de façon sensiblement différente aux étages successifs de la partition, ce qui donne, dans la superposition, une polyphonie riche et amusante. Le comble de cette élaboration polyphonique est atteint au début de la troisième page³. Après qu'ont été opposés, dans les différents voix, des bruits de récipient plein et de récipient vide, il est demandé aux chanteurs d'imiter "la goutte d'eau qui se verse régulièrement dans un récipient d'abord vide, puis se remplissant peu à peu".

2 - substitution

Dans les différents passages de *Pandémonium* ou de *Jacques le Fataliste* où est mis en oeuvre le processus d'imitation sonore, une grande latitude est laissée aux interprètes pour réaliser l'évocation d'objets ou d'instruments de musique par la voix. Dans d'autres cas, notamment dans les premières compositions de théâtre musical et dans

¹ "Dans ces rocs avec furie se mêlent fleuve et ruisseau

J'entends là le bruit de l'eau si cher à la rêverie...", *Faust*, vers 3881 et sq.

² "verser de l'eau très rapidement / très lentement"; puis "à plusieurs reprises / très violemment"

³ Prélude, p. C

Histoires de loup, Aperghis préfère demander au chanteur de s'accompagner d'un petit instrument ou d'un objet sonore, comme s'il voulait lui faire adopter provisoirement quelque dispositif sonore "à l'antique"¹. Ou bien encore il exige que le chanteur délaisse un moment la déclamation chantée au profit du jeu instrumental. Il y a alors soit addition, soit substitution de langage, selon que l'instrument est utilisé en plus du chant ou à la place de celui-ci.

Dans les sections initiales de certaines oeuvres, on voit parfois un des protagonistes se mettre à frapper du fouet ou de la grosse caisse. C'est ce qui se produit dans l'Ouverture de *La tragique histoire de nécromancien Hiéronimo et de son miroir*², lorsque l'actrice II énonce la première phrase, emblématique, de l'oeuvre : "il s'agit de miroirs de métal et non de verre". De nouveau, au cours de la scène II³, la comédienne – chanteuse semble annoncer, comme au théâtre, le début du spectacle des marionnettes. En effet, elle se met à sonner trompette et à battre tambour.

Chanteuse avec batterie

La sonorité violente et sèche du fouet et celle de la grosse caisse servent également de signal de début de séquence au début de la huitième partie d'*Histoires de loup*⁴. Elle y accompagne également la voix d'une chanteuse [**exemple musical n°138, tome II, p. 184**].

A cet instant, la Gouvernante anglaise, tout en proférant des "appels" successifs sous forme de tenues *crescendo*, s'accompagne elle-même de brefs et violents claquements

¹ ce dispositif a été déjà utilisé dans certaines pièces tirées de la tragédie grecque de Yannis Xenakis - *Médée* (1967), *L'Orestéia* (1966). Les choristes sont alors munis d'objets évoquant les *simantra* grecs.

² pp. 1 à 4

³ pp. 25 et 26

⁴ p. 22

de fouet *ffff*. Puis ceux-ci laissent la place à un coup sur la grosse caisse à plat, de même intensité. Les interventions brutales, en début de scène, de ce personnage peu sympathique de la Gouvernante anglaise, encadrent l'annonce, par Grand'Mère, d'un récit, dont elle va faire diriger la lecture, faite par les enfants. Ce récit, tiré du roman de Renart –l'histoire du loup qui perd sa queue dans l'étang gelé–, Grand'mère va donc l'infliger à Serge. C'est pourquoi l'introduction de la scène, avec ses appels et ses effets instrumentaux, utilise des timbres violents pour suggérer l'effroi d'une lecture propre à accompagner, qu'aux trois clarinettes [exemple musical n°122, tome II, p. 168]. Elle repose sur une citation de *Coppelius* d'Hoffmann, reliée au thème du regard d'amour, et constitue un des nombreux passages où le récit principal tiré de Jules Verne laisse la place à un emprunt citationnel connexe. Comme les hauteurs de son restent quasiment indistinctes au cours de tout ce passage, une attention plus grande peut être portée aux phénomènes de timbre. Outre le fait que l'intensité générale est entièrement située entre *ff* et *fff*, on remarque que la partition comporte cette spécification inhabituelle : "le son des instruments déformé au maximum". C'est donc la recherche d'un son aussi disharmonieux que possible qui est ici demandée.

Un peu plus tard dans l'action de ce même troisième acte, et toujours sur une citation adjacente –il s'agit cette fois d'un extrait du *Faust*¹–, les clarinettes interviennent à nouveau avec un son mélangé de bruit. Le compositeur a mentionné à cet endroit² l'annotation "jouer avec parasites". Cette fois-ci, les parties instrumentales ne se bornent pas à parcourir une oscillation vague, mais elles dessinent une généreuse arabesque, de caractère plutôt gracieux. Or c'est précisément lorsque le texte du "Walpurgis" fait allusion

¹ "Laisse ça, personne ne s'en trouve bien. C'est une figure magique, sans vie, une idole. Son regard engourdit le sang et le change en pierre. As-tu entendu parler de la Méduse ?" (La Nuit de Walpurgis, *Faust*, vers 4190 à 4196)

² p.90

à l'horrible "Méduse"¹, que le timbre tout à coup se déforme en sons "bruiteux". L'intention expressive de cette transformation est donc ici parfaitement claire.

C'est une utilisation plus systématique encore des timbres défigurés que demande la scène finale d'*Oraison funèbre*² celle de l'expérience mortelle du professeur Skarriofsky³, "victime de son éducation". La photographie d'une portée nue, objet des hésitations du créateur, est projetée sur l'écran ,tandis qu'un soubassement sonore fait de longues tenues d'instruments graves (bassons, trombones, tuba, contrebasse) se fait entendre. Or il est indiqué que ces sons tenus doivent être non seulement alourdis de respirations fréquentes et bruyantes ("en soufflant dans l'instrument"), mais entachés d'"autres parasites", que la partition énumère : "couak, souffle, *glissando*, manque de souffle,etc".... L'enlaidissement volontaire du timbre instrumental est ici à mettre en rapport avec le caractère absurde et faussement tragique de cette scène satirique.

Mais la manière la plus intéressante et la plus habile d'obtenir un son instrumental dénaturé est l'émission vocale dans l'instrument. Elle a en même temps pour effet de rendre toute parole dérisoire, en la traitant comme un simple balbutiement cuivré. Aperghis l'utilise très tôt dans ses compositions de jeunesse, comme la Cantate *BWV*⁴. Mais on le trouve ensuite dans la plupart des opéras, sous des aspects différents.

¹ p.90, mesure 7.

² cf. 1ère partie : "l'agencement du récit", B, II, 1.

³ - comment écrire un signe sur la portée ? - je regarde vers l'avant pour m'assurer qu'aucune règle ne m'interdit d'écrire cette note; que je peux le faire sans danger de tache. Je regarde vers le côté pour m'assurer que la quantité d'encre employée est suffisante pour l'inscription. Je me porte suffisamment à gauche pour que ma main gauche n'accroche pas le papier. Ma main droite dépasse rapidement ma main gauche, puis elle revient progressivement vers la droite pour une longue ligne oblique et enfin, elle ralentit pour se poser en douceur sur le lieu de l'inscription présélectionné sur le lieu de la portée.

⁴ ainsi que dans l'oeuvre pour orchestre *Die Wände haben Ohren*, dans laquelle cette technique est poussée très loin (cf. à ce sujet, Daniel DURNEY, "La règle du jeu" - in *Georges Aperghis, le corps musical*, op. cit., pp. 219 - 221

Dès la toute première mesure de *Liebestod*¹, pendant la séquence initiale sur : "was hab'ich zu sehen und zu lieben"², les clarinettes et cor donnent régulièrement une phrase de faible envergure, mais d'intensité extrêmement contrastée [exemple musical n°123, tome II, p. 169]. Celle-ci, tout comme celle des voix avec laquelle elle alterne, n'offre qu'un déplacement minime en quart de tons contenu entre *fa* et *sol*. Cette minuscule oscillation s'effectue dans le timbre : *flatterzunge*, et avec le mode de jeu particulier : "chanter en même temps". Il y a là une variante du timbre "avec souffle", souvent rencontré chez Aperghis. Mais la sonorité qui est ici demandée est plus riche, et revêt une signification musicale, et aussi psychologique, plus élaborée que le son brut de souffle. Cette sonorité volontairement voilée des instruments est à mettre en relation avec "le chuchoté" des voix qui leur répondent. Elle contribue à faire pressentir d'emblée l'existence d'un drame sous-jacent, et à faire entrer le spectateur dans l'atmosphère de sombre mystère dont il ne comprendra que beaucoup plus tard le sens³.

On trouve également l'annotation "chanter en même temps" dans la scène initiale d'*Histoires de loup*, toujours aux clarinettes. Celles-ci font entendre ce timbre particulier au point culminant de l'évocation bestiale du coït par les voix entachées de souffles, de ronronnements, d'inspirations et expirations de la famille⁴. Malgré l'intensité *ppp*, cette intervention d'un timbre impur ajoute un élément supplémentaire à l'ambiance débridée de tout le passage.

Rire dans l'instrument

¹ p.2

² cf. *supra*, exemple 100a

³ on retrouve le même son "chanter en même temps" presque à la fin de l'opéra (p.104), aux bois, où il est associé également à un fort *crescendo -decrescendo*. Il accompagne à cet endroit une série de longues montées chromatiques en quarts de tons.

⁴ cf. *supra*, exemple musical 22a et 24b.

Mais l'usage le plus systématique de l'émission vocale dans l'instrument a lieu dans la première scène de *Je vous dis que je suis mort*¹, au moment où Valdemar "remonte du fond" et apparaît pour la première fois [**exemple musical n°124, tome II, p. 170**]. Non seulement l'ensemble des bois de l'orchestre, mais aussi les trombones émettent alors dans le tuyau de l'instrument du souffle et du chant mêlés. Mais de surcroît, ils font entendre tous en même temps des rires ; ces rires, comme le précise la partition, doivent imiter ceux de Valdemar, qui vient de se manifester pour la première fois en adoptant cet étrange comportement vocal.

Mais les instrumentistes, par cette sorte d'écho venu de la fosse ,à la sonorité un peu irréaliste, ne répondent pas par hasard à la voix du moribond. La scénographie explique ce dialogue inédit entre des instrumentistes parlants et un mort qui manifeste des réactions psychologiques. En effet, depuis le début de la scène I, la fosse d'orchestre n'a jamais été traitée comme un lieu neutre. C'est vers elle que s'est tourné Dupin lorsque, acharné à suivre les indications d'un cryptogramme, il s'affairait à découvrir l'endroit où était caché le mort². A chaque fois qu'une des formules cabalistiques qu'il profère lui permet de se rapprocher du lieu recherché, les trombones acquiescent malhabilement en répétant quelques bribes de son texte magique³.

Cette manifestation sonore et verbale un peu étrange, mise dans la bouche des instrumentistes de l'orchestre, constitue comme une réaction spontanée à l'interpellation de l'enquêteur Dupin. L'orchestre, communauté humaine ordinairement silencieuse en tant que telle, semble avoir été sollicitée par le policier. Elle tente donc de lui répondre; mais elle le fait dans son langage propre, qui n'est pas vraiment un langage verbal.

¹ pp.22 et 23

² en fait, dans le conte d'origine, c'est un trésor que l'on cherche.

³ "nord- est", "quart", "huit", "point-virgule", "plus un en haut", "plus six en bas", "cinquante pieds", "quatre", "neuf".

La posture inconfortable de l'instrumentiste à vent, la bouche rivée à son tuyau, et essayant de parler, de chanter, de rire, rend assez bien le caractère étrange et un peu déplacé de la situation. En même temps, elle génère une sonorité impure dans un langage mal articulé, dont les caractères esthétiques s'accordent parfaitement à la situation.

3 - textes défigurés

Bien souvent, dans les oeuvres d'Aperghis, ce sont les textes eux-mêmes qui, en fonction d'une circonstance dramatique particulière, se trouvent brouillés par une énonciation déformante.

Diction musicale

Dans le Prélude de *Pandémonium*, afin de suggérer les paysages contournés et les créatures défigurées du monde infernal, les différents groupes de vers tirés du *Faust* sont tous présentés selon des modes de diction très éloignés du parlé ordinaire. Le premier passage extrait du "Walpurgis"¹ est dit tour à tour, dans la même mesure, "chuchoté", puis "crié"². Une mesure plus loin, la suite du texte³ est scandée "en aspirant" aux voix du chœur, tandis qu'un acteur *solo* le dit "haché - percutant", en passant par des intensités excessivement contrastées, quasiment à chaque syllabe⁴. Plus loin encore⁵, quatre chanteurs se mettent, en disant les même mesures, à "étirer les consonnes et voyelles

¹ une déformation du vers 3881 : "dans ces rocs avec furie se mêlent fleuve et ruisseau"

² Prélude p.B, acteurs.

³ les vers 3882 à 3890, également déformés : "j'entends là le bruit de l'eau si cher à la rêverie, les soupirs, les vœux flottants, ce qu'on plaint, ce qu'on adore, et l'écho résonne encore comme la voix des vieux temps, ou hou chou hou ! retentissent hérons et hiboux, gémissent, mêlant leur triste chanson"

⁴ Prélude p.B, dernière mesure : successivement *ffff*, *p*, *p*, *ffff*, *p*, *fff*.

⁵ Prélude p.D

propices à donner l'illusion de l'eau qui coule". Enfin, parmi les modes d'énonciation les plus originaux du Prélude, on trouve celui-ci, que les quatre voix de femme adoptent sur le deuxième groupe de vers tirés du "Walpurgis"¹ : "texte dit d'une manière qui craque comme du petit bois"² [exemple musical n°125, tome II, p. 171]. En même temps, les quatre acteurs posent inopinément des accents *ffff* sur différents syllabes du texte.

Parler strident

C'est également dans une sonorité vocale extrême que sont données, à la première mesure d'*Histoires de loup*³, les quelques phrases de Freud destinées à présenter la situation familiale de Serge⁴ [exemple musical n°126, tome II, p. 172]. Cette évocation tout à fait objective du contexte de la maladie est confiée à six voix de la famille, simultanément, mais en décalage. L'énonciation disloquée du texte de Freud est donnée *fff*, dans un timbre "strident", et "sur la note la plus aiguë de chacun".

Les dents

A cette importune criailleurie, qui impose d'emblée une image effrayante de la meute familiale, répond, dans *Je vous dis que je suis mort*, la non moins impressionnante descente glissée en *trémolos* de la voix de Ligeia⁵, articulant "à toute vitesse - les dents serrées - sifflantes" [exemple musical n°127, tome II, p. 173]. Cette descente dure sept

¹ les vers 3835 à 3837 : "N'aurais-tu pas besoin d'un manche à balai ?

Quant à moi, je voudrais bien avoir le bouc le plus solide.

Dans ce chemin, nous sommes encore loin du but".

² Prélude, une mesure avant E - annotation de la partition.

³ I : "Traces", p.1

⁴ "des parents jeunes, menant une vie conjugale heureuse encore, sur laquelle des maladies jettent bientôt de premières ombres. La mère de l'enfant commence à souffrir de troubles abdominaux, ..."

⁵ V, pp. 95 et 96

mesures et se situe au moment crucial de la découverte de l'obsession des dents par le narrateur (devenu ici William Wilson). La double exclamation que laisse échapper celui-ci prépare psychologiquement l'idée du meurtre, qui va être perpétré sous peu¹ –Wilson arrachera alors les dents de sa partenaire. Le mode d'articulation hystérique qu'adopte ici Ligeia suggère donc une montée de la tension dramatique jusqu'au moment de l'expiration maximale, génératrice de catastrophe.



L'énonciation accélérée de la parole, associée à un moment d'émotion intense, aboutit au "langage incompréhensible"². Aperghis l'emploie assez souvent dans ses premiers opéras, sous cette dénomination même. En ce cas, la partition ne mentionne plus aucun texte. Elle ne comporte que cette annotation suggestive, surmontant un dessin en vague, ou une simple figure mélodico-rythmique. Cette notation imprécise et dépouillée prouve que seule importe désormais la suggestion émotive qui a déclenché la parole frénétique, et non cette parole elle-même.

Les chirurgiens

C'est ce qui se produit dans la première partie de *Jacques le Fataliste*³, à un moment d'arrêt du récit. Il s'agit de l'épisode où Jacques reçoit sa blessure au genou, et est

¹ p. 90

² le texte accéléré peut aussi avoir une valeur purement sonore et ressembler à une mécanique qui s'emballe. C'est le cas dans le texte sur la géologie -tiré de Jules Verne - de la *Conversation I* ; ce texte est dit "*presto* et sur le souffle, en faisant ressortir les consonnes".

³ p. 36

soigné par des chirurgiens. On se souvient que Diderot n'a pas manqué de brocarder ces personnages prétentieux, en notant qu'ils sentaient fort le vin. Le compositeur, de son côté, a accentué la remarque satirique de l'écrivain, en l'illustrant, durant quelques mesures, par une écriture vocale volontairement disharmonieuse [**exemple musical n°128, tome II, p. 174**].

Les deux voix inférieures retrouvent d'abord l'articulation déformante "fermer la bouche comme pour siffler", déjà signalée par ailleurs, sur des notes suraiguës en *trémolo*. Puis, tandis que deux autres voix entonnent, sur une mélodie simpliste en triolets, des "chants d'ivrognes", les premières se lancent dans un bavardage inconsistant, suggéré par une notation vague en volutes *diminuendo*. Mais l'élément commun à ces deux modes d'énonciation vocale simultanée est l'annotation "parler - langage incompréhensible", ou encore "paroles incompréhensibles", qui les surmonte tous les deux. Elle contribue à brosser le portrait satirique de ces praticiens bavards, mais peu sérieux.

Dans l'auberge

Dans une autre scène de *Jacques le Fataliste*, située au tout début de la 2ème partie : "Récit de l'hôtesse"¹, le "parler incompréhensible" est à nouveau présent [**exemple musical n°129, tome II, p. 175**]. Il ne s'agit plus, comme dans le passage précédent, d'une scène d'action aux personnages bien identifiés, mais plutôt d'un moment d'expectative, ou de transition, avant que ne commence l'histoire de la Pommeraye. Tous se préparent, dans l'auberge.

Tandis que Diderot et le spectateur, dans les parties de voix parlées, évoquent le contexte social de la scène qui va suivre, les voix d'homme du chœur, qui tout à coup

¹ pp. 69 à 71

manifestent une certaine agitation, s'expriment uniquement par des modes d'extériorisation primaires (rires, cris, exclamations), comme si elles avaient perdu l'usage du langage articulé. On voit ainsi s'accumuler, au cours de ces mesures, des annotations expressives, brèves et concises, sur des notes isolées. Parmi elles, les deux voix centrales entament un bref dialogue sans paroles, noté "dialogue incompréhensible". Ce dialogue s'établit, dans l'une des voix, sur une brève ligne conjointe, appuyée, dans l'autre voix, sur un double saut descendant.

Un peu plus loin, tandis que se poursuivent ces proférations en bribes, les voix solistes s'ajoutent. Mais celles-ci ne font alors l'objet d'aucune notation musicale, ce qui fait que ni les hauteurs, ni les durées des notes ne sont précisées. La seule annotation les concernant est l'indication "parler à voix basse", accolée à une portée sans musique.

Commentaire final

La pure profération d'une parole sans texte ne correspond pas toujours à l'évocation d'un moment d'agitation fébrile ¹.

Dans *Pandémonium*, c'est lors d'une pause du récit², et dans un moment où la concaténation des sources littéraires détourne de plus en plus l'auditeur du fil conducteur de l'action qu'intervient le mode de profération "parler (texte incompréhensible)". **[exemple musical n°130, tome II, p. 176]** Maintenu une page durant, aux quatre voix de femmes, dans un mode d'écriture de plus en plus agité (*crescendo-decrescendo* sur chaque note, volutes hystériques remplaçant la stagnation du *trémolo*), elle s'accompagne de trois proférations de rire à une des voix d'acteur. Toute cette page est en *crescendo* jusqu'à *fff*. Et

¹ on la trouve cependant à nouveau dans la scène animée de l'auberge de *Jacques le Fataliste*, p. 66

² p.71

pourtant, elle n'aboutit qu' à un silence de tout le chœur, débouchant sur un nouveau texte citationnel, en parler ordinaire, et intitulé, là encore, "commentaire"¹. Le "parlé incompréhensible" représente donc ici l' étape ultime de l'accumulation langagière².

A la fin de *Jacques le Fataliste*, la pléthore de paroles sans texte revêt un rôle plus symbolique. C'est sur elle que s'achève tout l'opéra, dont la dernière page ne présente rien d'autre que la reprise *ad libitum* de l'émission vocale "parler par bribes comme après une catastrophe". Cette action vocale doit être simplement réitérée sans ralentir, mais dans un *diminuendo* progressif jusqu'à *niente*.

La conclusion en forme de bavardage incessant, mais faiblissant, de l'opéra *Jacques le Fataliste* constitue une sorte de parabole de la parole inutile. Placée à l'extrême fin de l'oeuvre, elle sert de Postlude vocal au triple dénouement aléatoire de l'histoire des amours de Jacques³. Mais comme cette histoire elle-même n'a souvent constitué qu'un prétexte à faire rebondir le jeu de la narration, l'image sonore donnée ici, celle d'un bavardage assourdi, conclut assez logiquement un récit où l'activité de conter est devenue plus importante que le contenu du conte⁴.

Phonèmes étrangers

¹ "L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permettait pas de tout dire, s'arrêtait, faisant des réticences, durant lesquelles l'orchestre parlait pour lui, et ces silences ainsi remplis affectaient infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même ce que la musique fait entendre."

² On trouve à nouveau ce mode d'énonciation dans *Histoires de loup*, à la fin de la séquence V : "sur quoi s'ouvre son regard" (p. 1). Il est alors indiqué : "langage incompréhensible - parler *prestissimo*", et s'ajoute à une expiration lente des deux barytons-psychanalystes, notée par un *glissando* descendant. Dans *Liebestod* (p. 22), c'est également sur un *glissando*, mais ascendant et très longuement prolongé, que s'établit un "parler *velocissimo*" d'une des sopranos.

³ cf. première partie : "les avatars du récit", A, II, 3 et Tableau V

⁴ on trouve également l'annotation "parler comme après une catastrophe" à la page 85 de l'opéra ("Récit de l'hôtesse")

Une utilisation plus subtile du langage défiguré a lieu dans *Histoires de loup*, au cours de plusieurs scènes où tantôt la famille, tantôt les barytons s'expriment de façon plus émotionnelle qu'intelligible. La technique mise en oeuvre ici ne consiste pas, comme dans *Pandémonium*, à laisser les interprètes inventer eux-mêmes le langage de leur émotion. Ici, il est fait usage de mots, en général reconnaissables, empruntés à une ou plusieurs langues connues ; mais ils se présentent toujours privés de syntaxe, et sont même parfois scindés en syllabes brèves ou en phonèmes désassemblés. Ces langues sont tantôt le russe, tantôt l'allemand – cela s'explique par le fait que le patient de Freud, Serge , est russe (de même que sa famille), mais que les psychanalystes sont viennois.

C'est ainsi que dans la scène onirique où toute la famille se met à jouer au loup¹ [**exemple musical n°131, tome II, p. 177**], Grand Père et Grand Mère profèrent des glissandos descendants sur une suite de mots en langue russe, tandis que Mère les chante en arabesques sur un rythme de valse. De même, lorsque la brave Nania est remplacée par la gouvernante anglaise, au grand dam de Serge², celle-ci entame une mélodie descendante sur quelques mots en russe. C'est aussi dans cette langue que Père lui répond, sur une suite de notes répétées péremptoires. De leur côté, les psychanalystes, au milieu de leur détestable enquête policière au sujet de Grousha³, laissent passer quelques mots en allemand, dans une intensité de plus en plus violente.

¹ séquence III, "Prom'nons- nous dans le bois", p. 34

² séquence XIV, pp. 97 et 98

³ séquence XI, p. 63

Le bruit de la langue

Mais, dans tout les cas, ces vocables énoncés par les uns ou les autres ne forment jamais une phrase cohérente. Quelquefois même¹, ils sont segmentés au niveau de la syllabe, ou même du phonème [**exemple musical n°132, tome II, p. 178**]. Leur assemblage au sein d'une polyphonie complexe crée une ambiance sonore étrange, qui n'a plus rien à voir avec la déclamation vocale, mais garde la couleur caractéristique de la langue à laquelle ils sont empruntés. Ces amalgames langagiers font donc malgré tout signe, même s'ils n'ont d'autre rôle que d'indiquer plus concrètement la présence des personnages concernés. Ils forment donc un bruit de parole, comme les séquences de langage incompréhensible de *Jaxques le Fataliste* ; mais cette parole est ici déterminée en bruit de langue.

Discoureurs viennois

Le discours, ou plutôt le brouhaha de mots mené avec le plus de constance au cours de l'opéra² est la suite incohérente de vocables allemands proférés dans une grande animation par les quatre barytons -psychanalystes [**exemple musical n°133, tome II, p. 179**]. Elle corrobore une discussion animée, comme il arrive souvent à ces infatigables chercheurs d'en mener. Mais celle-ci se déroule dans un désordre de mots, qui forme comme la musique bourdonnante de leur palabre.

¹ ainsi au début de la séquence II: "5 loups blancs", p. 14bis et pp. 18 et 19, mais aussi beaucoup plus tard (XV, p. 102)

² séquence XVI, p. 108; XVIII, p. 123; XVII, p. 120

III- La contrefaçon

Les extraits envisagés dans la précédente section montraient différents processus de déformation volontaire du son instrumental ou vocal, ou d'émission brouillée des textes parlés. Une autre manière de produire une altération du chanté ou du parlé ordinaire est de faire adopter à une ou plusieurs parties de l'effectif vocal un langage sonore qui n'est pas le leur. Ce phénomène d'emprunt est mis en oeuvre, dans le cas le plus simple, par une simple procédure imitative. Par exemple, une des voix récitantes ou quelques parties du chœur imitent purement et simplement des bruits d'objet, des sons enregistrés sur bande, ou des instruments de l'orchestre; la partition le mentionne alors très clairement au-dessus de la partie vocale concernée.

Aperghis utilise couramment ce procédé dans les premiers opéras. Dans les opéras suivants, ainsi que dans les premières compositions de théâtre musical, le compositeur semble plutôt tenter un parallélisme de langage entre voix et instrument, en opérant de place en place la substitution du son instrumental à celui de la voix. Enfin, dans son théâtre musical plus récent, c'est une autre méthode qui est mise en oeuvre : elle consiste à créer une sonorité hybride, en modifiant certains aspects de la sonorité vocale pour qu'elle se rapproche du timbre de l'instrument. En ce cas, le son de la voix est fortement contrefait, afin de s'adapter à la langue étrangère qui lui est imposée : celle d'un instrument. C'est là qu'est vraiment tentée la mixité de deux langues, vocale et instrumentale.

1 - imitation

De même que les instrumentistes, parlant depuis la fosse d'orchestre de *Je vous dis que je suis mort*, répétaient ce qu'ils entendaient au-dessus d'eux, tel un écho venu des profondeurs, de même les chanteurs de *Pandémonium* et de *Jacques le Fataliste* se mettent parfois à imiter le son des instruments.

Dans la scène précédemment citée de cet opéra¹, où les chirurgiens ivrognes bavardent autour de Jacques, deux parties de chant imitent le son du cor². Ce mode de profération vocale impur s'ajoute au "parler langage incompréhensible" et à l'émission "fermer la bouche comme pour siffler"³, destinée à évoquer le brouhaha importun qui se fait entendre autour du soldat blessé.

De même, un peu plus tard dans l'action⁴, dans la scène de l'auberge où va se jouer l'histoire de la Pommeraye, deux voix sur les huit qui s'expriment à ce moment -là, imitent le hautbois ; une troisième imite le trombone. Là aussi, cette imitation s'ajoute à des processus vocaux originaux, tels que sifflements dans l'aigu et rires. Elle accompagne aussi des interjections chantées et des appels en notes détachées de l'aubergiste ("ma femme! ma femme!"), destinés à peindre l'animation qui règne en ce lieu au moment du dîner. On retrouvera d'ailleurs la même imitation d'instruments (hautbois et trombone), à la fin du récit de la mystification d'amour. Là, les mêmes huit voix s'agitent de façon tout aussi frénétique, sans écouter l'air de désespoir de la soprano lyrique qui clôt l'épisode⁵.

¹ cf *supra* II, 3

² p. 36

³ cf. exemple musical n°128

⁴ p. 72

⁵ cf. deuxième partie : "Les styles du récitatif" C, II, et exemple musical n°47

Bande à toute vitesse

Dans *Pandémonium*, le processus d'imitation d'instruments est à la fois plus subtil et plus indirect. On le trouve dans l'épisode du troisième acte, tiré d'Hoffmann, où le jeune homme contemple l'être aimé à travers sa lorgnette¹. Il s'exprime alors, on s'en souvient², sous la forme d'un récitatif en plusieurs sections contrastées. A l'accompagnement de ce dessin vocal complexe, destiné à peindre les phases successives du regard d'amour, trois voix du chœur profèrent une ligne vague en volutes sur une sonorité étrange et complexe. **[exemple musical n°134, tome II, p. 180]** Il est bien indiqué à ce moment -là que les voix doivent imiter le violoncelle et la contrebasse. Mais, cette annotation et le dessin suggestif qui occupe les trois portées vocales se réfèrent en même temps à une "bande à toute vitesse". L'imitation du violoncelle et de la contrebasse par les voix est donc seulement l'écho du son d'une bande magnétique qui se déroule *crescendo* et à l'envers. C'est cette sonorité que le violoncelle s'est employé à évoquer depuis plus d'une page, dans un *glissando* à la dynamique très progressivement *crescendo*. L'imitation est donc ici à deux degrés : la voix imite le violoncelle, qui lui-même imite une bande à l'envers.

Cris d'oiseaux

Mais il existe dans *Pandémonium* des séquences vocales dans lesquelles l'imitation ne prend pas pour modèle des instruments de musique, mais des phénomènes sonores divers.

¹ p. 83

² cf. deuxième partie : "Les styles du récitatif", A, *Une vision*, et exemple musical n°17

Cris rauques

A plusieurs reprises, dans l'opéra, les sopranos du chœur s'emploient à évoquer des cris d'oiseaux. Ceux-ci ne sont pas évoqués avec les moyens habituels du figuralisme musical, comme dans la tradition polyphonique française (onomatopées, ornements frénétiques, rythmique sautillante). Mais une fois encore l'imitation vocale se place sur le plan purement sonore.

Dans le premier acte de *Pandémonium*¹ [exemple musical n°135, tome II, p. 181], la citation du *Faust* évoquant la végétation touffue et les bruits effrayants du Walpurgis est prétexte à laisser les voix s'égarer vers les hauteurs, avec l'annotation "cris d'oiseaux ". Elles abandonnent alors le texte de la tragédie et se dissolvent en petits signaux suraigus et dispersés. C'est également dans une sonorité destinée à "imiter des oiseaux (voix rauque avec percussions)" que les voix de femme du Prélude de troisième acte de cette même oeuvre² font entendre leurs brèves successions de notes contrastées et disséminées. [exemple musical n°136, tome II, p.182]

Bruits divers

Mais le moment de l'opéra qui comporte le plus grand nombre d'imitations vocales est son Prélude. Les objets variés qu'elles prennent pour modèle sont au même moment diffusés sur la bande magnétique. Celle-ci fait entendre successivement des crissements de "cire fondue sur de l'eau"³, des "chants de grillons la nuit"⁴, des "allumettes

¹ p. 27

² pp. 66 et 67

³ Prélude, pp. A et C

⁴ *ibidem*, p.A

qu'on allume"¹, des bruits de "gonflage de ballon"², d'"insectes en plein jour"³, de "mouche qui vole"⁴, d'"ouverture de bouteille d'eau gazeuse"⁵. Toutes ces sonorités sèches et craquantes, composées d'éléments infimes formant des nuages de sons, sont destinées à planter le décor sonore. Elles évoquent le monde infernal, qu'Aperghis a pris pour symbole du théâtre d'opéra. Le dernier son enregistré que fait entendre la bande magnétique est d'ailleurs indiqué : "bruits de théâtre - opéra au lointain"⁶.

Les voix, elles, s'essaient à reproduire les sons de l'enfer, tels du moins que les imagine le compositeur, en redoublant quelques-uns des bruits quotidiens utilisés sur la bande. C'est ainsi que, de place en place, un quatuor vocal formé des voix des chanteurs ou de celles des acteurs, se mettent à imiter, ici la "cire fondue sur de l'eau"⁷, là les "grillons"⁸, ailleurs le "bruit des insectes"⁹, enfin les "allumettes que l'on allume"¹⁰, dans un dessin mélodique qui s'en va vers l'aigu.

Le fond sonore le plus longuement imité est celui de l'eau¹¹, comme si avec le feu, il constituait, pour évoquer le monde des enfers, la plus opportune référence au monde des éléments naturels. Cette évocation prolongée des bruits d'eau se fait sous la forme d'un travail polyphonique particulièrement original. Elle illustre en même temps l'évocation

¹ *ibidem*, pp. C et D

² *ibidem*, p. D

³ *ibidem*, p. E

⁴ *ibidem*, p. G

⁵ *ibidem*, p. L

⁶ *ibidem*, p. O

⁷ *ibidem*, p. C

⁸ *ibidem*, p. D

⁹ *ibidem*, p. E

¹⁰ *ibidem*, pp. H et L

¹¹ *ibidem*, pp. A à E

d'un torrent montagneux du Walpurgis, à travers les vers de Goethe cités alors¹ –avec pas mal de modifications. **[exemple musical n°137, tome II, p. 183]**

Le jeu vocal auquel se livrent les huit voix du chœur consiste d'une part en un travail d'imitation, semblable à celui qui est conduit en écho à la bande magnétique, d'autre part en un geste sonore consistant à verser de l'eau dans un récipient. Mais ce geste est soumis à un petit travail d'élaboration musicale. Il joue sur les seuls paramètres sonores qui peuvent s'appliquer à un tel médium sonore, soit la vitesse et l'intensité². Comme ces paramètres changent selon les voix, le bruit de l'eau est évoqué de façon sensiblement différente aux étages successifs de la partition, ce qui donne, dans la superposition, une polyphonie riche et amusante. Le comble de cette élaboration polyphonique est atteint au début de la troisième page³. Après qu'ont été opposés, dans les différents voix, des bruits de récipient plein et de récipient vide, il est demandé aux chanteurs d'imiter "la goutte d'eau qui se verse régulièrement dans un récipient d'abord vide, puis se remplissant peu à peu".

2 - substitution

Dans les différents passages de *Pandémonium* ou de *Jacques le Fataliste* où est mis en oeuvre le processus d'imitation sonore, une grande latitude est laissée aux interprètes pour réaliser l'évocation d'objets ou d'instruments de musique par la voix. Dans d'autres cas, notamment dans les premières compositions de théâtre musical et dans *Histoires de loup*, Aperghis préfère demander au chanteur de s'accompagner d'un petit

¹ "Dans ces rocs avec furie se mêlent fleuve et ruisseau

J'entends là le bruit de l'eau si cher à la rêverie...", *Faust*, vers 3881 et sq.

² "verser de l'eau très rapidement / très lentement"; puis "à plusieurs reprises / très violemment"

³ Prélude, p. C

instrument ou d'un objet sonore, comme s'il voulait lui faire adopter provisoirement quelque dispositif sonore "à l'antique"¹. Ou bien encore il exige que le chanteur délaisse un moment la déclamation chantée au profit du jeu instrumental. Il y a alors soit addition, soit substitution de langage, selon que l'instrument est utilisé en plus du chant ou à la place de celui-ci.

Dans les sections initiales de certaines oeuvres, on voit parfois un des protagonistes se mettre à frapper du fouet ou de la grosse caisse. C'est ce qui se produit dans l'Ouverture de *La tragique histoire de nécromancien Hiéronimo et de son miroir*², lorsque l'actrice II énonce la première phrase, emblématique, de l'oeuvre : "il s'agit de miroirs de métal et non de verre". De nouveau, au cours de la scène II³, la comédienne – chanteuse semble annoncer, comme au théâtre, le début du spectacle des marionnettes. En effet, elle se met à sonner trompette et à battre tambour.

Chanteuse avec batterie

La sonorité violente et sèche du fouet et celle de la grosse caisse servent également de signal de début de séquence au début de la huitième partie d'*Histoires de loup*⁴. Elle y accompagne également la voix d'une chanteuse [**exemple musical n°138, tome II, p. 184**].

A cet instant, la Gouvernante anglaise, tout en proférant des "appels" successifs sous forme de tenues *crescendo*, s'accompagne elle-même de brefs et violents claquements de fouet *ffff*. Puis ceux-ci laissent la place à un coup sur la grosse caisse à plat, de même

¹ ce dispositif a été déjà utilisé dans certaines pièces tirées de la tragédie grecque de Yannis Xenakis - *Médée* (1967), *L'Orestéia* (1966). Les choristes sont alors munis d'objets évoquant les *simantra* grecs.

² pp. 1 à 4

³ pp. 25 et 26

⁴ p. 22

intensité. Les interventions brutales, en début de scène, de ce personnage peu sympathique de la Gouvernante anglaise, encadrent l'annonce, par Grand'Mère, d'un récit, dont elle va faire diriger la lecture, faite par les enfants. Ce récit, tiré du roman de Renart –l'histoire du loup qui perd sa queue dans l'étang gelé–, Grand'mère va donc l'infliger à Serge. C'est pourquoi l'introduction de la scène, avec ses appels et ses effets instrumentaux, utilise des timbres violents pour suggérer l'effroi d'une lecture propre à renforcer le phantasme obsessionnel du jeune garçon.

Bouteille - Ballon

Dans ce même opéra, et toujours en liaison avec la névrose de Serge, il est un geste instrumental qui, à plusieurs reprises, se trouve proposé aux chanteurs en substitution du son de leur voix. Il s'agit du souffle dans une bouteille ou dans un ballon. Il apparaît dans deux séquences consacrées à l'évocation du rêve des loups sur l'arbre¹. Dans la première [exemple musical n°139, tome II, p. 185], Serge se prépare à décrire précisément aux psychanalystes le contour de son rêve. La page introductive de cette séquence² fait apparaître sur l'écran l'image qui va être évoquée par le malade. C'est à ce moment que, dans un geste persifleur, la méchante soeur Anna souffle dans un ballon sur un rythme iambique et en *crescendo* de plus en plus accusé.

Dans la seconde séquence¹, l'analyste tire les premières conclusions des déclarations du patient, tandis que l'image est à nouveau projetée. Alors, trois personnages féminins : Mère, Nania et la Gouvernante anglaise soufflent dans une bouteille, tandis qu'Anna émet à nouveau ses rythmes iambiques.

¹ la n° V: "sur quoi s'ouvre son regard"

² p. 14bis

Bandonéon - Harmonica

L'image récurrente de rêve va bientôt appeler un autre souvenir dans le souvenir de Serge : celui des tentatives de séduction de sa soeur. Dans la séquence VI², on le voit assis sur son lit, en proie à une intense réflexion [**exemple musical n°140, tome II, p. 186**]. Avant même que cette nouvelle histoire, propre à intéresser l'enquête psychanalytique, ne se dessine précisément dans son souvenir, on voit quatre personnages féminins –presque les mêmes que ceux de l'exemple précédent (Mère, Grand-Mère, Nania, Gouvernante anglaise) se munir d'instruments et se mettre à jouer des cellules *ostinato*. Les instruments dont elles jouent alors ne sont plus des objets susceptibles de produire uniquement des sons de souffle, comme le ballon ou la bouteille, mais de vrais instruments, destinés à accompagner un moment d'intimité musicale : le bandonéon et l'harmonica. Tout se passe donc comme si, dans ces séquences préparatoires, l'atmosphère dramatique devait être préparée de préférence par les sonorités instrumentales, le chant étant réservé aux passages d'action ou aux dialogues explicatifs (récitatif de Serge, commentaire des psychanalystes).

Leitmotiv instrumental

Un peu plus loin dans *Histoires de loup*, on retrouve le bandonéon³ [**exemple musical n° 141, tome II, p. 187**]. Il remplace cette fois la voix du psychanalyste⁴, et intervient dans la séquence où Grousha fait sans le savoir des remontrances traumatisantes

¹ V, pp. 1 et 2

² séquence VI, "Anna la grande soeur", pp. 6entouré et sq.

³ p. 54

à Serge¹. L'instrument entonne à ce moment-là le *leitmotiv* en broderie de seconde majeure *mib - ré b* sur rythme pointé, que nous avons déjà rencontré dans maints passages de l'opéra². Notons que là encore, l'intervention de l'instrument sur ce thème précède son élaboration vocale –celle-ci aura lieu dans toute la scène qui va suivre.



Après ces différents exemples tirés d'*Histoires de loup*, il convient d'envisager d'autres types de substitution du son instrumental à la voix. Ils nous feront revenir à *Hiéronimo*, ainsi qu'à une autre composition de théâtre musical de la même période : *De la nature de l'eau*. L'instrument n'adopte plus un langage rigoureusement parallèle à celui de la voix, impliquant qu'il joue les mêmes phrases, ou donne les mêmes rythmes. Simplement, le médium instrumental utilisé pour l'occasion reste associé au jeu de l'interprète, qui cesse provisoirement de chanter pour faire sonner cet instrument additionnel.

Dans le début de la scène III de *Hiéronimo*, qui est celle où le nécromancien, par la voix de l'actrice I, prend brusquement conscience du meurtre de son fils³, on entend pendant deux pages cette interprète agiter des clochettes. L'intervention de ces petits instruments est destinée, comme dans l'Ouverture de la scène 1, à annoncer le jeu des marionnettes, auxquelles viennent se joindre Don Juan et Leporello. Mais ici, de surcroît,

¹ "Serge, ce n'est pas bien de te toucher là. Les enfants qui font ça, il leur vient à cet endroit une blessure, séquence X : "Danger de blessure".

² cf. 3^e partie : "Les figures de l'épaisseur, A, I, "la scène primitive, et exemple 61,

³ pp. 29 à 31

le timbre lancinant des clochettes suggère par lui-même l'émotion qui terrasse le père à la vision atroce de son fils assassiné.

Dans la première séquence polyphonique en sons glissés de *De La nature de l'eau*¹ –celle qui donne de l'énergie à l'acteur avant qu'il ne retombe épuisé sur sa chaise–, l'actrice scande le chant de son partenaire par une séquence rythmique parfaitement régulière sur les crotales :

Cette intervention purement instrumentale a un rôle musical parfaitement clair : elle marque les appuis rythmiques d'un *ostinato* à 6 voix, qui, par ses chevauchements de mesures fréquents, pourrait faire perdre le sentiment de la pulsation. Mais la séquence des crotales a surtout un rôle dramatique très efficace, dans le contexte théâtral particulier qui est celui de la pièce. En effet, parmi les entrecroisements de regards qui constituent le double sens permanent de la dramaturgie, ce sont évidemment ceux qu'échangent l'acteur et l'actrice qui retiennent au premier chef l'attention –ils sont le signe de l'idylle amoureuse qu'Aperghis a réussi à tirer, on ne sait comment, du texte de Vinci.

Mais ici, le scénario des regards est plus complexe. C'est en fait entre le chœur, scandant les tenues se rapportant à l'eau, et l'acteur, que le dialogue visuel se noue. Comme l'indique la mise en scène, "le chœur regarde l'acteur avec étonnement", tandis que "celui-ci se lève peu à peu en regardant le chant qui l'inspire". L'actrice et ses crotales ajoutent donc un troisième terme à cet échange de regards. La pulsation percussive qu'elle adopte accompagne le chant polyphonique des *glissandi* enchevêtrés, redonne vigueur à l'ensemble et rend la vie à l'acteur. C'est en outre de cette façon que l'actrice entre indirectement en contact avec lui.

¹ p. 8 - cf. 3^e partie : "les figures de l'épaisseur" - B, II, 2 et exemple 86

3 - parallélisme

Outre son intérêt musical, la mise en oeuvre du jeu instrumental par les chanteurs suscite une image scénique. Elle semble se référer à la posture traditionnelle du barde qui interprète sa chanson en s'accompagnant lui-même, ou, dans la tradition savante, à l'art du "chant au luth". Aperghis a plusieurs fois marqué de l'intérêt pour cette attitude de jeu; mais il en a totalement renversé les données musicales. Les pièces ou les extraits d'opéras ou de théâtre musical dans lesquels on trouve une référence apparente au chant accompagné, ne sont en fait jamais des compositions destinées à un chanteur. L'idée compositionnelle est, tout à l'inverse, celle de l'instrumentiste –en général un percussionniste– parlant et parfois chantant.

"Flic" au zarb

Avant d'envisager ces cas originaux d'un dispositif inversé, on citera un extrait d'opéra qui, lui, se rapproche le plus de la posture traditionnelle. Il s'agit d'un passage solo de *Echarpe rouge*¹, dont le personnage jouant et chantant est un "flic" [**exemple musical n°142, tome II, p. 188**]. Le dialogue entre l'instrumentiste –chanteur et son instrument est constant. Le zarb complète, prolonge ou soutient la psalmodie du percussionniste, parfois hérissée de silences, mais souvent installée pendant une assez longue période sur une note unique. Cependant, l'instrumentiste et son instrument gardent ici chacun leur langage propre, celui du zarb étant toujours plus chargé (groupes de notes rapides), plus mouvant (*glissandos* et traits montants) et plus mélodique.

¹ acte II, pp. 172-3.

Mais dans les autres cas, le dialogue entre la voix et l'instrument se resserre au point de devenir un jeu imitatif. Alors, le percussionniste s'exprime dans une langue qui se rapproche le plus possible des sons qu'il fait entendre en même temps dans la frappe de son instrument. Cette façon de redoubler dans le langage les sons percussifs obtenus par le jeu instrumental a, à l'origine, un rôle pratique, qui est d'aider à la mémorisation des différents types de frappes. Cette technique prend modèle en cela sur les onomatopées verbales que se sont inventés depuis toujours les batteurs de fanfare¹, ou encore les joueurs de tabla indiens...

Instrumentiste contre instrument

L'oeuvre où Georges Aperghis développe le plus nettement cette idée musicale est le *Corps à corps*, pièce "pour un percussionniste et son zarb" (1982) **[exemple musical n°143, tome II, p. 189]**. Les syllabes qui servent de matrice à la partie déclamée de l'instrumentiste² sont en effet de véritables transcriptions vocales des différents modes de jeu du percussionniste sur son instrument. Le centre de la pièce narre, dans une émission parallèle de la voix et du zarb, un combat homérique, dans la veine de celui de *Sports et rebondissements*³. Mais le véritable combat qui se déroule dans la pièce est celui que mène l'instrumentiste en lutte avec son instrument, ou plutôt avec lui-même, pour en tirer les sons exigés par la partition.

¹ le "flâ", le "râ", le "flagada"

² toun, to, don, do-ï,tak, n-tom

³ cf. première partie : "L'agencement du récit", B, II, 1.

Dézé

Une des pièces de *Conversations*¹, qui nous ramènera aux oeuvres scéniques du compositeur, nous met à nouveau en présence d'un parallélisme entre le langage verbal et le son instrumental **[exemple musical n°144, tome II, p. 190]**. Le percussionniste - acteur est, dans cette séquence², muni d'un claquoir conçu spécialement pour la pièce. "Les sons de percussion, indique la partition, doivent ressembler aux phonèmes auxquels ils sont superposés". Ici, par conséquent, la machine, la mécanique percussive ne fait que prolonger le son des syllabes formées à partir de la consonne D, avec leurs innombrables variantes.

Association

Parfois, il n'est même pas nécessaire que l'instrument de percussion soit réellement présent pour que l'imitation ait lieu **[exemple musical n°145, tome II, p. 191]**. Dans la *Conversation XXIII*, les inflexions sonores qui sont imposées aux syllabes du texte sont conçues à l'imitation d'un timbre d'instrument à percussion. L'instrumentiste doit donc évoquer avec sa propre voix les sons qu'il jouerait s'il était muni de son instrumentarium habituel. Chaque syllabe du texte est associée à un instrument³, terme à terme, et quelquefois à un timbre vocal ou instrumental spécifique⁴. Roulements, claquements, frottements viennent ainsi perturber l'émission du texte par de nombreux parasites sonores ; ils transforment le corps de l'acteur en une machine à bruits, lui donnant d'autant plus d'énergie et de force dramatique.

¹ interprétée également par le dédicataire de *Corps à corps*, Jean-Pierre Drouet

² la n° XIII

³ "pa" = peau; "lait" = marimba; "s'il" = pendule; "qui" = fouet; "pla" = cymbale; "rôle" = guiro

⁴ "une" = pizz; "souffle agressif" = droit; "le" = cri.

Voix et percussion

L'association entre un phonème et un son de percussion imité par la voix est encore plus systématique dans la *Récitation 13* [exemple musical n°146, tome II, p. 192]. Ce mixte de langage et de son s'enrichit en outre d'un troisième terme, qui est la hauteur des notes, puisque cette pièce fait partie d'un cycle pour voix chantée, et non pas seulement parlée. On a ainsi une matrice faite de trois séries d'éléments simultanées : une série de notes¹, une série de phonèmes², et une série de timbres de percussion virtuels³. C'est dans cette association terme à terme des trois éléments que réside la couleur particulière de la pièce qui de surcroît doit adopter un déroulement imperturbable. Là aussi, les éclats, roulements, claquements d'objets sonores qui sont suggérés par la chanteuse transforment l'émission de sa voix en un arsenal de bruits ininterrompus.

¹ *si do # ré# fa sol la sol # fa mi ré do la #*

² *kat - ga - mra - dine - thoune - fchap - ki - nan - chna - tu- dhau*

³ *fouet- tom - crécelle - crotale - grosse caisse - cymbale charleston - woodblock - gong - tom - maracas - bongo - lion's roar*

B - DE QUELQUES SONS D'AFFECTS

L'étude de certains procédés de traitement du timbre dans les oeuvres scéniques nous a amené à constater l'intégration volontaire des bruits dans les éléments sonores mis en jeu. A chaque stade de l'émission vocale ou instrumentale, toutes sortes d'impuretés, de distorsions, de dérapages séparent un peu plus le phénomène sonore de l'idéal passéiste de la note pure et du timbre propre. Cette démarche perturbatrice, comme on l'a constaté, est en même temps facteur d'expressivité. Dans toutes les scènes où elle est mise en oeuvre, le caractère des personnages comme l'intelligibilité des situations sont perçus bien plus facilement que s'ils passaient par le biais d'une élucidation verbale.

Un autre aspect du travail du compositeur sur le son consiste non plus à modifier l'émission traditionnelle pour l'enrichir en bruits, mais à laisser apparaître des phénomènes sonores habituellement exclus de l'écriture musicale. Il s'agit en l'occurrence de manifestations liées à des comportements (chuchotements, murmures, cris, appels), ou encore de l'extériorisation spontanée d'affects, tels que rires ou pleurs.

Il en existe là encore une grande variété, que ces éléments appartiennent à l'une ou l'autre de ces deux catégories. Tous sont à relier à la situation dramatique à laquelle ils s'intègrent. Certes, leur rôle ne se borne pas à redoubler l'action. Par exemple, un rire peut être décalé par rapport à la situation psychologique de celui qui l'émet ; ou bien encore, un

soupir peut avoir plusieurs significations, parfois opposées. Mais tous revêtent un intérêt musical dans le contexte dramatique où ils interviennent. C'est pourquoi une section de ce chapitre leur est consacrée. Elle traitera d'abord de certaines manifestations sonores idiomatiques, en partant des plus intériorisées, telles que murmures et chuchotements, pour aller vers les plus déclamatoires : les cris et les appels. Puis, elle se tournera vers les différents modes de profération d'affects, en retenant les deux plus opposés d'entre eux : les pleurs et le rire.

I - Chuchotements, murmures, prière

1 - le chuchoté - le chuchoté agressif

Dans plusieurs scènes d'opéras ou dans certaines séquences des compositions de théâtre musical, on trouve, accompagnant une ligne de chant le plus souvent statique, l'annotation "chuchoté". Celle-ci revêt cependant des significations différentes, que d'ailleurs le compositeur précise parfois lui-même sur la partition.

Sehen, Lieben

Dans une première acception, le chuchotement est avant tout la poursuite presque mécanique d'un langage obsessionnel. C'est de cette façon que se présentent les notes obstinées d'une séquence en scansions répétitives de la première partie de *Liebestod*¹

¹ p. 16

[exemple musical n°147, tome II, p. 194]. Ces "chuchotements" à deux voix reprennent encore une fois le texte de la phrase initiale de l'opéra, déjà traité depuis le début de l'opéra : "was hab'ich zu sehen und zu lieben ?". Mais il se présente comme un bégaiement fatigué, et n'a plus qu'un rôle de soubassement sonore sans vigueur.

Au même moment, un récitatif de caractère très différent se fait entendre à la *soprano* 7. Il provoque la surprise, en raison de son texte en français et de son caractère tout à fait narratif et réaliste¹. S'il contraste si fortement avec les notes répétées chuchotantes qui lui servent d'accompagnement, c'est bien sûr en raison des sauts proches de l'octave dont est hérissée sa ligne mélodique. Mais c'est aussi parce qu'il oppose à leur sonorité sourde et vague un timbre au caractère "pétillant". Le chuchotement n'est donc pas ici le mode de profération vocale du secret, de la nécessaire discrétion; il apparaît plutôt dans sa faiblesse ultime comme le mode d'expression d'une lassitude définitive – celle qui précède la mort.

L'interrogatoire du mort

Mais l'adoption du timbre vocal chuchoté, associé à des répétitions de notes stagnantes, peut produire une ambiance sonore toute différente, surtout si le compositeur lui ajoute une spécification particulière. Ainsi, dans la deuxième scène de *Je vous dis que je suis mort*², l'annotation qui surmonte les parties de Ligeia et de Gordon-Pym est devenue un "chuchoté - agressif" **[exemple musical n°148, tome II, p. 195]**. Ce mode d'expression s'applique à une nouvelle série de séquences répétitives sur les prénoms plus ou moins transformés de certains personnages des contes de Poe (notamment Rowena et

¹ 'La princesse de Hombourg a fait présent au malade Hölderlin d'un piano dont il a lui-même coupé les cordes, mais pas toutes.'

² p. 31

Eléonora, dont les noms sont retournés en tous sens). Les scansion en *Sprechgesang* qu'elles mettent en branle, avec leur timbre criard et avec leur articulation *staccatissimo*, donnent un ton plus nerveux aux répliques des interlocuteurs de Valdemar. Ces derniers sont affairés autour du cadavre du héros, l'observant et se posant de multiples questions. Lui-même vient de prononcer sa première phrase de sujet maintenu en état cataleptique. Si cette situation, qui en elle-même se déroule de façon assez sereine, malgré l'étrangeté de la situation, revêt une atmosphère tendue, c'est précisément à cause du soubassement sonore "chuchoté - agressif" qui est imposé par Ligeia et Gordon-Pym. Du reste, les autres protagonistes nous rappellent qu'il s'agit bien ici d'une enquête policière –ce que révèle le titre de cette seconde partie : "l'interrogatoire du mort".

Avec bienveillance

C'est dans une composition d'un genre bien différent, la *Récitation n°5*, que va se révéler toute l'ambiguïté du son chuchoté. Dans cette pièce, tout contribue à donner l'impression de douceur suggérée par l'annotation accompagnant la série placée en en-tête de l'oeuvre : "chuchoté avec bienveillance" [**exemple musical n°149a, tome II, p. 196**]. Les phonèmes associés aux hauteurs de notes présentent tous des sonorités très douces¹; les groupes rythmiques sont constitués de valeurs égales, qui ne se modifient que périodiquement pour créer un écoulement plus fluide encore du temps ; les courbes mélodiques que parcourt la voix sont soit refermées sur elles-mêmes, comme des arches ou des arabesques, soit en forme de déplacements descendants continus –ils ne présentent donc aucun heurt; enfin le chant est d'une continuité parfaite, puisque la chanteuse

¹ lui - son - touch - déf - den - vrai - av - one - bien - si - mant - ses -xou - a - douce - in - es - la

pratique la respiration circulaire¹. La sonorité "chuchoté" semble donc ici accompagner un moment de calme parfait, qui ne demande qu'à durer.

Pourtant, cette situation ne se prolonge pas au-delà du milieu de la *Récitation*. A son troisième système, la surprise est grande de voir le cours imperturbable des phonèmes et des groupes de notes tendres s'arrêter brusquement [**exemple musical n°149b, tome II, p. 197**]. Dès lors, ce ne sont plus des chuchotements "bienveillants" que profère la chanteuse, mais tout au contraire des "sanglots poitrinaires". Son chant harmonieux cesse, pour faire place à des sons suraigus. Plus loin, une série de consonnes, d'une sonorité gutturale et violente, très opposée à celle des phonèmes précédents, sont énoncées en parlé sur un rythme accéléré.

Les séries de sons chuchotés avec bienveillance, désormais en bribes, mais rappelant tout de même la première partie de la pièce, reviennent bien à la fin; mais on se rend bien compte qu'ils n'existent plus qu'à titre de souvenir. En effet, oubliant une première partie pleine de béatitude, la *Récitation* s'enfonce définitivement dans la neurasthésie; sa dernière mesure conclut par une nouvelle émission de "sanglots et pleurs réalistes sur le souffle", en contraste total avec son début.

2 - murmures

D'un caractère aussi discret que le chuchotement, mais moins porteur d'expression, le son "murmuré" accompagne certaines figures, notamment polyphoniques, des opéras et pièces de théâtre musical. L'exemple le plus marquant de ce type de son se trouve dans *Histoires de loup*, où il contribue à caractériser le groupe des barytons - psychanalystes. On se souvient comment ceux-ci, à force de se répandre en commentaires

¹ la chanteuse "ne doit jamais s'arrêter pour respirer", est-il spécifié dans l'en-tête de la partition.

au sujet de la maladie de Serge, finissaient par osciller sur une courbe vague sans notation de hauteur¹. D 'abord présenté sous forme de broderies de seconde majeure, le dessin polyphonique par lequel ils s'exprimaient devenait ainsi une pure figure de timbre, et justifiait l'appellation de "murmure" (ou "ruche") caractérisant de ce fait les interventions de ces personnages².

Lecture

Précisons cependant que le son murmurant des barytons ne s'associe pas dans tous les cas à la broderie ou à la courbe vague. Dans la scène de la lecture du conte, sous la direction de Grand-Mère³, la première intervention des psychanalystes [**exemple musical n°150, tome II, p. 198**] adopte une lente descente chromatique aux rythmes décalés entre les voix. Cet imperceptible mouvement déclinant *pp* apparaît lorsque Serge, en lisant l'histoire du loup dont la queue est restée prisonnière dans la glace, commence à trébucher sur certains mots gênants (ici l' "engin"). L'application de la théorie psychanalytique du refoulement dans le langage est illustrée ici par le faible murmure chromatique des barytons.

Précisons qu'au même moment, les parents dessinent également une ligne descendante, mais en *Sprechgesang*. Celle-ci est pourvue de l'annotation "chuchoter", ce qui confirme le lien entre les deux modes d'émission vocale qui sont étudiés présentement.

Mais, de même que le chuchotement, le murmure n'est pas toujours, dans les oeuvres d'Aperghis, synonyme de douceur ou de tranquillité. Peu avant la fin de *De la*

¹ p. 29

² séquence II, p. 16; IV, pp. 44 à 47; IX, pp. 41 à 44 ; XVII, pp. 114 à 118; XIX, p. 136

³ séquence VIII: "Un loup perd sa queue",p. 31

*nature de l'eau*¹, le baryton achève l'exposé savant qu'il est en train de faire, où il explique l'effrayant phénomène de "*l'intersegatione d'aque*"², par des "murmures - respirations hystériques". Ceux-ci sont mentionnés sur la partition, là encore, par une simple suggestion graphique. Il faut dire qu'à ce moment, l'action dramatique s'accélère vers un dénouement tragique. L'effet du phénomène fatal de "*l'intersegatione d'aque*" s'est bel et bien fait sentir. Déjà l'actrice s'est laissée tomber en glissant les mains sur la table; elle fait la morte. Surtout, après que les "murmures - respirations hystériques" du baryton se sont fait entendre, l'acteur entame le processus fatal qui le conduira au suicide. Ayant écouté les explications et les borborygmes du chanteur, il se lève, éperdu³; il ne faudra plus alors qu'un ultime exposé didactique sur la foudre et le tonnerre⁴ pour qu'il se tire une balle dans la tête et tombe.

3 - comme une prière

C'est dans cette même scène de "*l'intersegatione d'aque*" que l'on trouve un autre comportement vocal proche du murmure et du chuchotement, mais d'allure plus paisible. Il s'agit du chant "comme une prière". D'une manière générale, il correspond, dans les oeuvres, à un moment de monotonie, voire d'ennui; ou bien il sert à exprimer l'attente d'un événement à venir.

¹ pp. 19 et 20

² cf. première partie, "L'agencement du récit", B, III et Tableau 6

³ p. 20

⁴ pp. 21 à 23

L'intersegatione d'aque

Dans ce même passage de *De la nature de l'eau*¹, la ligne vocale *solo* de la *soprano 2* déroule une unique note répétée (un *do #*), revêtue de l'annotation de timbre : "comme une prière" [**exemple musical n°151, tome II, p. 199**]. La mélodie par laquelle elle s'exprime dévoile sans interruption une liste de termes géographiques en rapport avec l'eau², reprenant ceux qui viennent d'être étudiés conformément au texte de Vinci. Mais cette énumération, faite sur un ton monotone, ne constitue qu'un des éléments du double discours en contrepoint qui caractérise ce passage. En effet, ses notes répétées "comme une prière" ne constituent qu'un tapis sonore, sur lequel peut se déployer la question terrifiante qui va traumatiser l'actrice³. C'est le baryton 2 qui pose cette question ; la réponse, hurlée par l'autre baryton *fff* –"*l'intersegatione d'aque*"– provoque les terribles réactions en chaîne que l'on sait. Le son "comme une prière" n'est donc ici qu'un élément secondaire, dont le timbre paisible ne saurait masquer la présence d'affects sous-jacents.

C'est un rôle assez semblable que revêt la série de notes répétées "comme une prière" proférée par Odd dans la deuxième scène de *Je vous dis que je suis mort*⁴ [**exemple musical n°152, tome II, p. 200**]. L'ange du bizarre est ici en train de marmonner sur la même note *do* un mélange de syllabes prises dans les prénoms d'Eléonora et d'Anabella. La monotone incantation *ppp* d'Odd, avec ses valeurs rapides interrompues parfois de silences, n'est pas un phénomène isolé, puisque –toujours dans la deuxième section de l'opéra– d'autres passages en scansions répétitives utilisent le même

¹ *De la nature de l'eau*, p. 18

² "lacs, puits, sources, rive, berge, grotte, orages, bouillonnements, jaillissements"

³ "comment les vagues ne se pénètrent pas, mais reculent en bondissant de l'endroit qu'elles ont frappé ?"

⁴ p. 29

matériau verbal désordonné¹. Cependant, quelle que soit la permanence de ces dessins répétitifs à l'allure de mélodie, ils ne font qu'accompagner le dialogue en récitatif très animé des personnages des contes de Poe en train d'examiner le corps de Valdemar. Ici, c'est l'inspecteur Dupin qui pose au mort parlant la question qui visiblement l'inquiétait depuis le début de la scène². Les sauts immenses de sa ligne vocale contrastent avec l'immobilité de celle d'Odd. Surtout, cette annotation est renforcée par un contraste de sonorité : tandis que Dupin s'exprime sur un ton "ému", Odd adopte le mode plus sobre de "prière".

Dépression généralisée

Mais il est des cas où le ton de "prière" ne s'applique pas seulement à des séquences servant de soubassement à un autre discours. Dans la quatrième séquence d'*Histoires de loup*¹ [exemple musical n°153, tome II, p. 201], Père maintient pendant plus de deux pages la même répétition de notes en rythme pointé sur le ton de "prière". Son intervention va de pair avec plusieurs autres figures obstinées : une suite de grands intervalles descendants en *Sprechgesang* pour la Gouvernante anglaise; des "sopirs sur le souffle" en *glissando* déclinant pour Grand-Père ; des tenues de notes réitérées pour Grand'Mère ; enfin, un tricorde ascendant pour Anna, dont la voix est remplacée par l'accordéon. Cet ensemble de cellules monotones se situe dans la même atmosphère que la "prière" de Père, loin de s'opposer à elle. Contrairement à ce qui se passait dans les exemples précédents, la superposition des différentes figures de timbre en *ostinato* de la famille n'aboutit pas à un contrepoint hétéroclite. Au contraire, en plein accord avec le ton

¹ cf. *supra*, B, I, 1, exemple n°148, et troisième partie : Les figures de l'épaisseur", conclusion, exemple n°99c.

² "êtes-vous décidé à soutenir que vous êtes mort ?"

de "prière" de Père, les mélodies déprimées des autres personnages, leurs soupirs, et le timbre d'intimité de l'accordéon d'Anna contribuent à broser un tableau à la fois paisible et triste de l'entourage familial de Serge.

II - Cris et appels

Tout comme le murmure ou le chuchotement, le cri constitue un mode d'expression sonore susceptibles d'acceptions multiples. Mais il corrobore toujours un geste vocal ample, de caractère déclamatoire.

Irrévérence

Par exemple, lorsque Valdemar, dans la partie centrale de *Je vous dis que je suis mort*², s'aperçoit que Wilson et Gordon-Pym le traitent avec irrévérence, il lance brusquement un cri, suivi d'un rire furieux [**exemple musical n°154, tome II, p. 202**]. Sa voix parcourt en une mesure l'espace d'une octave et demie, par un puissant *glissando* aboutissant à un point culminant d'intensité maximale. Son exclamation de colère et de dépit débute la phrase par laquelle il prend soudainement conscience de la stupidité ou de la bassesse de ceux qui l'entourent³. Sa déclaration se termine d'ailleurs par un mouvement ascendant de même nature, quoique d'amplitude plus faible⁴.

¹ pp. 39 et 40

² IIIème partie: "Trois portraits"

³ "ah! maintenant je vois distinctement de quelle espèce sont ces masques"

⁴ sur le mot "masques"

C'est également un cri qui sonne comme un trop-plein d'énergie brusquement délivré, que fait entendre le baryton 4 dans la scène de l'interrogatoire d'*Histoires de loup*¹ [exemple musical n°155, tome II, p. 203]. Ce cri s'enchaîne, là aussi, avec des rires *staccatissimo* des trois autres psychanalystes. Cet éclat soudain prend la forme d'un *glissando*, mais de pente plus faible et de plus longue durée. Il est encore plus effrayant que celui de Valdemar, à cause de son intensité en très fort accroissement. C'est que le baryton 4 veut alors faire pression sur Serge, qui n'a pas répondu correctement aux questions qu'on vient de lui poser². Son cri de colère est donc feint ; il ne fait que préparer l'exclamation, chantée sur trois notes : "faux ! et ça ?", destinée à impressionner Serge pour le faire avouer.

Pugilat

Il existe encore bien d'autres proférations de cris dans l'oeuvre d'Aperghis ; mais elles ne sont pas toutes matérialisées par le *glissando* avec changement rapide d'intensité. Dans *Jacques le Fataliste*, on trouve à plusieurs reprises des cris de violence, ou bien encore des manifestations sonores liées à des scènes violentes; elles sont reliées notamment à la présence du capitaine et de son double [exemple musical n°156, tome II, p. 204].

Une des apparitions incongrues de ces deux capitaines –toujours en plein pugilat– a lieu dans la scène de l'auberge, peu avant le récit de l'hôtesse, alors que le brouhaha des convives affamés commence à peine à s'apaiser¹. L'apparition des combattants donne lieu à la superposition de deux groupes de voix, s'égosillant dans des intensités extrêmes. Le

¹ séquence XI, Grousha, p. 65

² "comment se nomme la suspecte ? - comme maman - faux! et ça ? - une poire, Grousha"

groupe très agité qui représente directement les capitaines procède par déplacements de hauteurs incessants, concentrés dans de petits groupes de trois ou de quatre notes. L'élan brutal qui ressort de cette disposition mélodique n'est cependant pas toujours représenté par des *glissandos* ; on trouve au contraire très souvent des hauteurs de notes distinctes, formant des successions de sons ponctuels. Par contre, c'est exclusivement sous forme de longs glissements descendants, mais sans précision de hauteurs, que procède le second des deux groupes de voix. Les rapides successions descendantes qu'il répète tout au long du passage présentent en outre un léger décalage rythmique.



Mais il existe aussi certains cris dont on retient moins le caractère soudain que la résonance prolongée. Ils apparaissent sous forme de brèves notes répétées entrecoupées de silences, comme un écho. Ou bien encore, ils accentuent, par la répétition de l'affect bruyant qu'ils dépeignent, le caractère hystérique du cri.

Peur

Ce sont à nouveau les voix des personnages d'*Histoires de loup* qui offrent les exemples les plus frappants de tels comportements vocaux. Ainsi, au début de la deuxième scène portant sur un conte de loup², la Gouvernante anglaise lance deux "appels" encadrant cette réplique de Grand-Mère : "aujourd'hui, nous allons lire un extrait

¹ on pouvait citer également (p. 26) les cris de "peur" des quatre voix de femme, après le coup de feu terminal du premier pugilat des capitaines; ils donnent lieu, eux aussi, à une écriture musicale précise.

² séquence VIII, p. 22

du *Roman de Renart*" [exemple musical n°157, tome II, p. 205]. Ces sons d'appel sont formés d'une longue tenue sur *sol* en *crescendo* très progressif. Mais la résonance de cette note est brusquement interrompue par une très brève répétition du même *sol*, brusquement accentué. Cet effet est souligné par le claquement du fouet *ffff* (mesure 3), ou par un coup sur la grosse caisse à plat (mesure 8). Ce cri, deux fois répété, rappelle la profération dramatique du Nô japonais. Comme les deux appels de la Gouvernante anglaise sont placés juste au début et juste à la fin de l'invitation à la lecture, l'effet d'amplification sonore brusquement arrêté qu'ils mettent en oeuvre tend à donner un caractère solennel et péremptoire à la phrase de Grand-Mère; en même temps, ils annoncent l'affect de peur qui accompagne toujours l'évocation du loup.

C'est également en exergue à un conte de loup, mais raconté cette fois par Nania, que Grand-Mère et la Gouvernante anglaise, dans une scène antérieure¹, lancent à plusieurs reprises des appels, parfois indiqués sur la partition "appel au bois". Plus discrets et moins violents, mais présentant une forme de volutes ornementales, ils parcourent toute une période de la scène, l'agrémentant de ce nouveau son d'appel, moins implacable que le précédent.

Frénésie

Enfin, dans la toute première scène de l'opéra, là où la famille entière se présente par d'étranges modes de profération vocale², la musicalisation du cri rencontre à nouveau le dispositif élémentaire de la note répétée –il s'agit toujours d'un *sol*, qui est ici proféré

¹ séquence IV : "le loup et les sept chevreux", pp. 42 et 43

² I, pp. 13 et 14

par la soeur, Anna. [exemple musical n°158, tome II, p. 206]. L'affect de joie que corrobore ce cri donne lieu à une suite de halètements rythmiques. C'est ici qu'Anna manifeste pour la première fois son caractère frénétique.

Puis ce dispositif s'arrête brusquement, en se bloquant sur le demi-ton supérieur : un *sol# ff* longuement tenu. Les dernières mesures du passage offrent une conclusion particulièrement déprimée à la scène, en contraste avec le moment d'excitation vécu par Anna. Cette terminaison en perte d'énergie se concrétise par une chute de septième, dans un tempo ralenti. Juste après, comme pour confirmer le retour inéluctable de l'ambiance familiale à sa tristesse habituelle, Mère répond à Anna par une autre tenue de note, beaucoup plus brève et très discrète, qui se résout sur la descente de seconde mineure *mi - ré #*. La partition mentionne à cet endroit l'annotation expressive suivante : "souffrance". La profération du cri de joie, avec sa rythmique en contretemps aura été de courte durée; à la fin de cette page, elle s'est déjà muée en son contraire.

Il existe d'autres exemples de cris hystériques, dans les opéras, dont la caractéristique sonore essentielle reste le choix d'une sonorité intense et excessivement aiguë. Mais ils ne s'accompagnent pas pour autant d'une rythmique animée. Ils prennent plutôt la forme de blocs sonores simplement réitérés, et formule une brusque interjection, proférée à plusieurs voix. On se souvient¹, par exemple, dans *Pandémonium*, des "cris des pleureuses"² *ffff* qui accompagnaient le récit d'enterrement cité de Léonard de Vinci, mais référé en fait à l'histoire de la Stilla.

Hurlements

¹ cf. première partie, exemple musical n° 4

² p. 25

Un autre exemple de configuration sonore en blocs, destinée à extérioriser des cris d'horreur, se trouve dans le Prélude de ce même opéra¹ [**exemple musical n°159, tome II, p. 207**]. Toutes les voix de femme profèrent à ce moment de véritables hurlements, sur des blanches répétées, dont la hauteur précise n'est mentionnée qu'approximativement sur la partition². A ces vociférations suraiguës, qui interviennent sur chaque temps fort, répondent, en contretemps, des successions semblables de sons criards de clarinette. Mais surtout, chacun de ces blocs sonores vocaux et instrumentaux est superposé à une syllabe d'un hémistiche tiré de Walpurgis : "au travers de la plaine". Ce vers est lui aussi hurlé *ffff* par les quatre acteurs, qui le scandent violemment.

Un dispositif sonore du même type, orienté tout entier vers la profération hurlante, se fait entendre à la fin de la longue évocation purement sonore de l'inferral Walpurgis. C'est juste après cette séquence³ qu'apparaissent les premiers éléments enregistrés se reliant au thème de l'entrée dans le théâtre. Ces bruits divers –agitation du public, vocalises de la chanteuse, orchestre s'accordant– montrent ainsi leur relation symbolique avec le monde effrayant des enfers, au moment où celui-ci vient de se manifester sous la forme paroxysmique du cri.

Cris en vagues

Pandémonium renferme encore d'autres sons vocaux suraigus dans le mode du cri, dont la notation reste simplement suggestive. Leur timbre et leur contour évocateur se précise dans l'annotation "cris d'oiseaux". Dans une page de *Pandémonium*⁴ qui suit de

¹ lettre O, mesures 4 à 9

² "le son le plus aigu"

³ Prélude, O, mesures 11 et 12

⁴ p. 27

peu les "cris des pleureuses" déjà cités, ces "cris d'oiseaux" offrent une terminaison purement sonore à l'énonciation déjà passablement déformée des premiers vers de Walpurgis. Mais on les trouve aussi, sans aucun soubassement verbal, dans l' "Interlude du cheval" de *Jacques le Fataliste*¹, aux quatre voix aiguës [**exemple musical n°160, tome II, p. 208**]. Ils contribuent à dramatiser le récit onirique qu'entament au même moment deux barytons, dans un style très mouvementé.

Appel aux oiseaux

C'est à une catégorie sonore un peu similaire qu'appartient la série de petites notes en groupes ornementaux [**exemple musical n°161, tome II, p. 209**], par laquelle Anna ajoute une touche de fantaisie primesautière aux figures d'agitation du chœur, dans la scène XVII d'*Histoires de loup*². L'annotation de timbre "appel aux oiseaux" qui surmonte les petits groupes de notes criées qu'elle fait entendre, précise à la fois l'intention expressive contenue dans sa figure aiguë, et le type de sonorité, de vaste envergure, comme un cri lancé à la cantonnade, dont elle relève. On ne s'étonnera pas de constater que ce moment de timbre, là encore sans paroles, constitue l'illustration sonore de l'image du rêve. Celle-ci est à nouveau projetée sur la scène, peu avant qu'un conte de loup –le petit chaperon rouge– ne soit récité³.

¹ p. 30

² p.121

³ par les barytons - psychanalystes, pp. 128 à 132

III - Soupirs, plainte, pleurs, sanglots

Au cours des analyses précédentes, on a constaté à plusieurs reprises que la simple formulation sonore, sur un ton particulier, d'une ligne vocale minimale –par exemple des notes répétées– peut être par elle-même facteur d'expression. Mais il est évident qu'une figure aussi simple peut être porteuse d'affects de caractère différent –ici cris ou appels, ailleurs soupirs, qui sont toujours directement notés sur la partition. S'agissant du soupir, rappelons qu'il nous est déjà apparu dans la séquenceIV d'*Histoires de loup*, une scène de présentation de la famille à l'atmosphère particulièrement déprimée¹. Mais cette séquence n'est pas la seule de l'opéra où est utilisé le son du soupir.

Pessimisme

Dans une autre scène familiale, qui est la première de l'opéra² [**exemple musical n°162, tome II, p. 210**], ce son apparaît à nouveau. Noté comme précédemment sous forme d'un *glissando* descendant à deux paliers, il est confié cette fois à Grand-Mère avec cette spécification de timbre : "soupir - sur le souffle". Là encore, un affect pessimiste, qui termine la séquence, jette un éclairage plus sombre sur l'atmosphère apparemment paisible de la scène. Nania saute à la corde, les membres de la famille dévident tranquillement leurs cellules rotatives, on entend le bandonéon...

Râles

¹ dans son récit, Freud a spécifié qu'à l'âge de la petite enfance de Serge, le père de celui-ci avait déjà des accès de dépression et que la mère souffrait de maux de ventre. De plus, c'est dans son rapport psychologiquement perturbé au père que se situe la névrose de Serge.

² I, p. 4

Mais il est un passage d'*Histoires de loup* dans lequel l'affect de tristesse prend une résonance résolument tragique et déclamatoire. Il s'agit de la scène sans paroles où Anna, méchamment, vient de montrer l'image du loup à son frère¹. Dans cette séquence, située cette fois peu avant le fin de l'opéra, c'est Père qui, apparemment, assume le poids des problèmes accumulés que la névrose de Serge inflige depuis le début à toute la famille. Il exprime d'abord sa grande lassitude [**exemple musical n°163a, b, c, tome II, pp. 211-213**] par un nouveau son glissé, mais beaucoup plus large que le son du soupir, et surtout pourvu d'une attaque extrêmement forte, sur le souffle [**exemple musical n°163a, tome II, p. 211**]. Cette figure de timbre, notée "râles", se déroule en trois phrases, disposées symétriquement. La première et la troisième sont comme jetées d'un seul bloc, la seconde est plus développée et descendante, avec une terminaison extrêmement intense.

Mais la soudaine irruption du désespoir de Père ne s'arrête pas à ces trois premiers éclats. Il poursuit durant une page des "râles" plus précisément dessinés, au plan mélodique (petits intervalles ascendants hachés de silences) [**exemple musical n°163b, tome II, p. 212**]. Finalement, incapable de tenir sa voix, même sur une ligne immobile, "il pleure" (*glissando*, courbe vague déclinante) [**exemple musical n° 163c, tome II, p.213**].

Si dans *Histoires de loup*, c'est presque toujours le personnage de Père qui manifeste le plus directement ses émotions personnelles, on ne s'étonnera pas de voir les quatre barytons se lancer eux aussi dans des manifestations expressives très insistantes. Elles corroborent d'une façon plus sensible leurs observations.

Coquine

¹ séquence XX : "Le loup mange Serge, pp. 136 à 139

A la fin de la séquence où Anna veut jouer avec son frère à des jeux défendus¹, les psychanalystes réagissent aux propositions coquines de la grande soeur² par deux blocs d'interjections émis successivement [exemple musical n°164, tome II, p. 214]. Le premier est chanté, sur une note brièvement tenue et appuyée, le second donné en *Sprechgesang* et un peu dilué. Or le timbre qu'adoptent les barytons lors de l'émission de leur premier groupe de notes est à nouveau le son de "soupir". Ils reviendront ensuite seulement à leur habituel ton de "commentaire". Ajoutons que, pendant cette scène, le plus malheureux de tous est évidemment Serge, en butte à ces tentatives de séduction qui le gênent. Tandis que les barytons font leurs remarques, il se tient immobile, regardant sa mère, dans une attitude que la partition que la partition mentionne ainsi : "*Lamento* la statue qui chante)".

Plainte

Il est encore d'autres circonstances où le quatuor des commentateurs exprime, par des figures musicales pourvues d'un son d'affect, ses réactions à la situation de Serge. C'est ce qui se produit dans la séquence où Serge expose la nature de son rêve obsessionnel¹ [exemple musical n°165, tome II, p. 215]. Au moment où le patient se souvient de la terreur que lui inspire ce rêve, les barytons font écho à l'impression pénible de ce souvenir par une longue ligne de plainte. Celle-ci se déroule dans chaque voix sous forme de très légères oscillations chromatiques autour de deux sons (par exemple *ré b* - *do* au baryton 1, *si* et *si b* au baryton 2). Mais, comme la superposition de ces différents mouvements chromatiques se fait elle-même à intervalle de demi-ton, on obtient une sorte de mugissement vague *pp*, qui justifie l'annotation "plainte" surmontant cette page.

¹ séquence VI: "Anna la grande soeur", p. 10 entouré

² "montrons-nous nos panpans"

Le "soupir" mis en musique, malgré ses fréquentes apparitions dans les différentes scènes d'*Histoires de loup*, n'est cependant pas toujours le mode d'expression unique d'une situation donnée. On le trouve parfois associé à d'autres affects, de signification toute différente, notamment au rire.

Soupir et rire

Dans une scène où il est donné lecture d'un conte de loups², on voit au même moment Serge proférer un "soupir" glissando descendant, et sa soeur Anna émettre un "rire" prolongé (trémolo aigu de deux temps, puis chute) **[exemple musical n°166, tome II, p. 216]**. Rien d'étonnant à ce que ces deux sons d'affects de caractère très différent soient ici superposés. En effet, Grand-Mère, qui dirigeait comme toujours la lecture, vient de l'arrêter sur le moment précis du conte où le loup se fait arracher la queue¹. Cet épisode qui est propre à raviver le complexe de castration de Serge, donne lieu tout naturellement à deux réactions très opposées du frère et de la soeur. Le premier est atterré de se voir à nouveau en proie à ses problèmes psychologiques, la seconde ravie de pouvoir ici toucher le point faible de son frère. C'est pourquoi la conjonction des deux timbres opposés de "soupir" et de "rire" est ici particulièrement bien venue.

Horreur et rire

Un phénomène de même nature se produit dans une autre scène d'*Histoires de loup*, située juste avant celle que nous venons de commenter. Il s'agit de la séquence du

¹ séquence II: "5 loups blancs", p. 23

² séquence XVII: "un loup se fait grimper dessus", p. 117

"Papillon jaune"², qui relate un autre aspect de la pathologie de Serge : son geste de couper des chenilles en morceaux. C'est la Gouvernante anglaise qui, effarée, va découvrir à la fin de la scène cette mauvaise habitude du jeune garçon. Auparavant, on voit celle-ci se pavaner avec autorité, cherchant son chapeau, et appelant Serge pour le goûter de cinq heures **[exemple musical n°167, tome II, p. 217]**. Or, c'est à ce moment que la fidèle bonne Nania, en conflit depuis toujours avec cette "sale Anglaise", fait entendre un son de "soupir". A l'évidence, elle n'intervient à ce moment-là que pour s'opposer à l'attitude de la sévère Gouvernante. Le "soupir" qu'elle profère, sur un simple *glissando* descendant mis en alternance avec des dessins évidés, est un antidote tendre aux appels autoritaires de la terrifiante créature dont on lui a imposé la présence. Par conséquent, là encore, deux timbres vocaux entrent en conflit, pour rendre plus sensible l'opposition entre deux caractères.

Prétention

Mais la figure soupirante menée avec le plus de conséquence, dans l'oeuvre d'Aperghis, ne se situe pas dans *Histoires de loup*. On la trouve dans la dernière partie de *Je vous que je suis mort*, au moment où Dupin, très excité, expose comment il conçoit l'écriture de son poème¹ **[exemple musical n°168, tome II, p. 218]**.

Là, Gordon-Pym et William Wilson maintiennent assez longuement de petites oscillations de seconde mineure (*ré - do*) sur "a" staccato. Ces notes légères, jetées en séries de plus en plus minces, sont pourvues de l'annotation "soupir sur le souffle". Ce timbre n'est pas relié ici à un affect déprimé ou plaintif, comme dans *Histoires de loup*. Il

¹ il s'agit du conte du loup et du tailleur.

² séquence XVI

semble plutôt annoncer les rires ironiques de Valdemar, que l'on voit retentir dans la page suivante [exemple musical n°169, tome II, p. 219] –ils interrompent même l'exposé prétentieux de Dupin. Ces rires ,intervenant également sur le phonème "ha", en tuilage avec "les soupirs sur le souffle" des autres protagonistes, mettent en oeuvre une fois de plus une superposition réjouissante de deux affects opposés.

IV - Le rire

Dans ce passage de *Je vous dis que je suis mort* comme dans plusieurs autres séquences d'opéras présentant des affects composites, le rire nous est apparu comme un des modes d'expression sonore les plus prisés par le compositeur. Il apparaît sous des formes variées et se manifeste dans des situations diverses. C'est pourquoi on observe différentes sortes de sonorités de rire, matérialisées par plusieurs modes d'écriture différents.

"Dieu fluxial riant de l'eau qui le chatouille"

Dans une première catégorie, on trouvera les rires se présentant sous la forme de petites grappes de sons, jetées en désordre sur la portée, et articulées "*staccatissimo*, léger - vélocé" [exemple musical n°170, tome II, p. 220]. Les attaques légères et le rythme aléatoire de ces brèves figures aiguës créent l'impression de la dispersion dans l'air, et suggèrent l'image d'un objet qui se brise en mille morceaux. C'est donc l'éclat de rire qui est ici dépeint dans sa réalité concrète, presque matérielle. On peut certes le relier la

¹ VI, p. 121

plupart du temps à une situation dramatique qui permet d'expliquer sa présence dans le contexte musical. Mais là n'est pas l'essentiel. Le rire, dans cette première acception, correspond avant tout à une sonorité, aiguë et cristalline, et non à une intention psychologique. Il peut être en rapport avec le discours sous-jacent d'un personnage, mais il est lié bien plus encore à la peinture concrète d'un objet.

Par exemple, dans *De la nature de l'eau*¹, les trois arabesques montantes des voix de femme, indiquées "ha - ha - ha - comme de petits rires", constituent sans doute un commentaire sonore de l'attitude de l'acteur qui poursuit son explication géographique sur la nature des sources². En effet, celui-ci, juste après avoir achevé sa définition, "rit de ce qu'il vient de dire"³. Les petits rires "légers - véloce" des sopranos sont donc en rapport avec cette attitude un peu inattendue. Mais ils peuvent aussi avoir pour rôle de rendre musicalement l'image de l'eau vivante, sautillante –celle des jets d'eau, des éclaboussures ou des embruns. Cette interprétation est rendue plausible par l'examen d'un passage ultérieur de la composition⁴, où l'acteur et l'actrice font entendre tous deux "une pluie de rires aigus et cristallins". A ce moment, le baryton 1 poursuit son récitatif didactique portant sur l'eau qui "se change en brouillard". Tout porte donc à croire que les rires en pluie et l'eau en gouttelettes représentent les deux faces, sonore et visuelle, d'une même réalité sautillante.

Sabbat familial

¹ p. 8

² "*fonti* - sources - est le nom donné aux lieux de naissance des fleuves"

³ il met ainsi "sa tête entre ses mains en se cachant"; alors "l'actrice lui caresse la tête"

⁴ *De la nature de l'eau*, p. 14, deux dernières mesures et p. 15, première mesure

Il existe dans les opéras d'Aperghis d'autres exemples de rires aléatoires disposés en grappes de sons. L'un d'eux se situe dans une séquence d'*Histoires de loup* dans laquelle la famille se met à jouer la scène du loup féroce pour se faire peur à elle-même. Cette bacchanale menée tambour battant a lieu sur les paroles de la chanson "prom'nous nous dans le bois"¹ **[exemple musical n°171a, tome II, p. 221]**

Les timbres *staccatissimo* qui accompagnent les groupes de notes légères confiées à six voix de la famille (tous sauf les servantes) ressortissent à nouveau à la métaphore aquatique –observée dans l'extrait précédent– : "pluie de rires sur le souffle". Les groupes de notes aux hauteurs à peine précisées, qui sont ici évidés en rythmes aléatoires, se répètent assez longuement (pendant une page et demie à deux pages selon la voix). Mais ils ne participent que d'un jeu, un peu pervers certes, mais très réjouissant au plan sonore. Ce théâtre, apparemment improvisé, dans lequel se lance la famille au complet, donne lieu à plusieurs variétés de rires, tous aussi recherchés, débridés et ambigus les uns que les autres **[exemple musical n°171b, tome II, p. 222]** : "cris mélangés de rires" (Serge, Anna et Père), "alterner les rires et le cri du loup" (Mère), "rires très légers en attendant d'avoir peur" (Anna et Père). Ces fascinants jeux de timbres s'intègrent à toutes sortes d'autres phénomènes de distorsion vocale : Père "se mettant à courir" tout en proférant ses grappes de rires ; Mère "prenant une voix d'homme", puis "chantant en *glissando* irrégulier à cause de la course"; Serge, Anna et Père répétant leurs rires en les faisant monter "peu à peu vers l'aigu" ; Grand-Père et Grand-Mère se lançant dans une discussion dans le grave.

Un tel rassemblement d'effets sonores inhabituels, dans une séquence qui, de plus, se situe en début d'oeuvre, donne à cette scène de présentation de la famille une

¹ séquence III, "Papa mange Serge", pp. 32 à 34

tournure vraiment particulière. Le choix, de timbres aussi fortement contrefaits pour les voix de tous les personnages qui vont participer au dévoilement progressif de l'inconscient de Serge, crée d'emblée une ambiance un peu inquiétante, et donne une idée assez étrange des protagonistes du drame.

Le rire du diable

C'est également dans une pure séquence d'atmosphère, où par conséquent l'action est arrêtée, que retentit une suite prolongée de rires, matérialisée cette fois par une ligne légèrement oscillante [**exemple musical n°172, tome II, p. 223**]. Il s'agit de la toute dernière page de *Pandémonium*¹, extraite de son Postlude, qu'elle termine donc également. Cette conclusion musicale de l'opéra n'est plus en rapport avec l'action ; son texte n'est fait que de quelques citations éparses, étrangères aux éléments narratifs qui se sont entrecroisés pendant tout l'opéra (*Le château des Carpathes, Coppélius*). Le timbre vocal mis en oeuvre dans cette page finale constitue donc, là encore, un élément destiné simplement à établir une ambiance sonore; mais il ne signifie plus rien par rapport au récit.

Mais si ce rire prolongé ne s'explique par aucun élément précis de l'action, il demeure en revanche l'affect caractéristique du diable. A cet égard, il se relie très bien au monde des enfers, présent partout dans *Pandémonium*, et à son double métaphorique : le théâtre. Les trémolos sardoniques que font entendre les voix du chœur, dans ce Postlude, terminent l'oeuvre sur le sarcasme du rire. Ils semblent répondre à son Prélude, qui avait commencé par d'innombrables sonorités liées au feu (crépitements, bois qui craque, cire

sur l'eau, etc.). Aperghis a donc placé aux deux extrémités de l'opéra deux pages de timbre d'une grande originalité, qui encadrent l'oeuvre par un ensemble d'effets vocaux aussi impurs qu'expressifs. Ceux-ci sont destinés à peindre deux aspects emblématiques de la réalité démoniaque : le feu de l'enfer et le rire du diable.



Mais *Pandémonium* renferme aussi des sons d'une nature très différente, qui nous feront entrer dans une deuxième catégorie de proférations liées au rire. Ces sons de rires, contrairement aux timbres d'atmosphère, sont en rapport direct avec le texte ou l'action, et en fournissent un commentaire sonore.

Rire sardonique

Le rire de *Pandémonium* [exemple musical n°173, tome II, p. 224] qui illustre le plus directement ce second aspect se produit sur un jeu de scène inclus dans le premier acte², et destiné à appuyer ces vers ironiques du *Faust* :

"Notre union est vraiment rare, qu'on prenne exemple sur nous deux,

Quand bien longtemps on les sépare, les époux s'aiment beaucoup mieux ."¹

Or, l'accident tragique qui va bientôt séparer Franz de sa Stilla bien-aimée n'est pas encore à l'ordre du jour, à ce moment de l'action; la chanteuse n'est même pas encore en scène, quoique le public bouillant de San Carlo l'attende impatiemment. Par contre, le mariage a

¹ p. 97

² pp. 10 et 11 "Franz, la Stilla dans les bras, l'emmène sur la petite scène" (p. 10); puis "Franz fait monter la Stilla sur scène" (p. 11)

déjà eu lieu, et les époux n'attendent plus que la fin de l'opéra pour voguer vers le bonheur. Or, c'est ce moment précis que choisit Aperghis pour nous annoncer, ou plutôt pour nous faire pressentir l'événement qui va briser à jamais ce couple. Ce sont les deux mesures de rires, en descente accélérée, sur toute la hauteur de la portée, des trois sopranos, qui vont se charger de délivrer le message prémonitoire de malheur, sur un ton d'ironie sadique.

Rire excité

Un déplacement brusque accompagnant le son de rire se retrouve dans l'une des séquences d'*Histoires de loup* où Anna, accompagnée par les barytons, procède avec vivacité à la lecture d'un conte du loup¹ [exemple musical n°174, tome II, p. 225]. Là, les psychanalystes, qui avaient plutôt tendance à encourager la jeune fille dans l'excitation que lui procure cette lecture, partent tout à coup dans un rire sonore à trois voix. Leur bruyante intervention illustre l'évocation de la fureur du loup, incapable de forcer la porte de la maison. Surtout, elle dessine de façon parfaitement visible l'émission d'un éclat de rire : montée brève et glissée en très fort *crescendo*, sommet, puis retombée progressive en cascades, d'intensité beaucoup plus faible. On serait presque tenter d'ajouter des exclamations verbales sur ces cellules musicales, et d'écrire les onomatopées du rire ("ah! ah! ah!") sur cette mesure des barytons, tant la traduction musicale de leur hilarité est concrète et réaliste.

Rire méchant

¹ "Songe de la nuit de Walpurgis", vers 4243 à 4246

Mais il existe aussi des rires chargés d'affects plus puissants encore que dans ces deux exemples. Ceci est particulièrement vrai pour les affects négatifs. Dans une autre séquence d'*Histoires de loup*² où intervient Anna, c'est pour exprimer la méchanceté qu'est employé le son du rire, avec des salves de notes rapides [**exemple musical n°175, tome II, p. 226**]. Anna manifeste là à nouveau l'attitude qu'elle adopte toujours vis à vis de Serge, malheureux héros de l'histoire.

Après une nouvelle récitation d'un conte (le Petit chaperon rouge), elle vient juste de brandir l'image du loup devant son frère, lequel pousse immédiatement deux cris, appuyés par ceux de la famille *crescendo*. Alors, elle se lance à bride abattue dans des volutes tournoyantes *ffff*, répétées périodiquement autout des notes *fa - mi - ré # - sol #*. Anna est seule en scène, et sa voix est soutenue uniquement par les sonorités violentes et sèches des violoncelles et contrebasses *col legno battuto*, avec, pour finir, un mugissement de *lion's roar*. On dirait qu'à ce moment elle défoule d'un seul coup toute sa méchanceté sur son frère. Ses rires montrent sa surexcitation, en même temps qu'ils abattent définitivement Serge –ce qui est assez facile, vu sa fragilité psychologique.



On constate, d'après cet exemple, que le rire, dès lors qu'il est mis en situation, prend une allure plus musicale en adoptant des configurations mélodiques et rythmiques plus consistantes. Au lieu de se cantonner dans un rôle purement sonore, et de contribuer à broser une atmosphère, il prend un sens concret par rapport à l'action et précise les

¹ séquence XVII, p. 130

² XIX : "Serge a peur du loup", pp. 134 et 135

intentions perverses du personnage qui le profère. Dès lors, les purs éclats de timbre qui suffisaient jusqu'ici à le caractériser cèdent la place à des figures plus développées.

Rire à perdre haleine

C'est ainsi qu'à la fin d'une des lectures d'un conte de loup¹, on ne verra plus seulement Anna –qui mène toujours la danse dans ce domaine– se lancer dans une longue séquence de rire *staccato* "sur le souffle", mais aussi Grand-Mère, Grand-Père et la Gouvernante anglaise [exemple musical n°176, tome II, p. 227]. Cette fois, l'émission vocale n'est plus entrecoupée de silences, comme dans le passage précédent, mais au contraire parfaitement continue. Anna rit donc à perdre haleine. Elle se lance pendant une page dans une broderie en sextolets qui s'échappe pour finir vers l'aigu, et envahit l'espace par son timbre perçant et son intensité extrême (soufflet ascendant vers *ffff*).

Ajoutons que le rire d'Anna déclenche dans les parties instrumentales un tintamarre de même nature, qui se manifeste par des notes répétées en superpositions irrationnelles. Tout comme Anna avait réussi à entraîner les autres voix de la famille dans son parcours frénétique, le violoncelle se lance le premier, suivi bientôt par le reste de l'orchestre. La sonorité des cordes fait alterner dans ce passage notes écrasées et son normal ; puis tout s'achève, comme aux voix, dans un violent crescendo.

La frénésie de cette séquence, qui est bien entendu à mettre en rapport avec l'émotion créée par l'évocation du loup, montre que le choix du mode d'émission vocale peut déterminer par lui-même le mouvement dramatique d'une scène. Ici, c'est le timbre criard et la sonorité perçante du rire d'Anna qui entraîne les personnages de l'action ainsi

¹ le loup et le tailleur

que les pupitres de l'orchestre dans son excitation ; et c'est donc ce rire qui fait s'achever la récitation d'abord tranquille du conte dans un délire collectif.

L'horrible dénouement

Mais le moment de rire le plus longuement développé se situe à la fin de *Je vous dis que je suis mort*¹ ; il se poursuit même jusqu'à la toute dernière page de l'opéra, où il laisse la place à la réplique ultime d'Odd: "Je vous dis que je ne suis pas morte"². Auparavant, et pendant presque dix pages, sur les quinze que contient la sixième partie de l'opéra³, une suite ininterrompue de proférations de rire, accompagne l'exposé emphatique de Dupin sur le poème qu'il est en train de créer. Ces rires émanent tantôt de Valdemar – qui le premier donne l'exemple– tantôt d'un duo formé par les autres protagonistes de l'action. Leur attitude est entièrement ironique et leurs rires sont l'expression de leurs sarcasmes.

C'est ainsi que Valdemar, après avoir commenté poliment, mais non sans ironie, les propos enthousiastes du policier, ne peut plus se retenir; il lui coupe la parole et se lance dans une séquence de rire complètement débridée **[exemple musical n°177a, tome II, p. 228]**.

L'écriture musicale de ce passage présente les traits caractéristiques observés dans *Histoires de loup*. On y retrouve le *glissando* montant rapide de l'éclat de rire, puis les brèves oscillations hachées de silences sur l'intervalle de seconde mineure (*la # - si*), qui représentent les soubresauts irrésistibles de l'hilarité. Valdemar réitère trois fois sa réaction

¹ pp. 121 à 130

² cf première partie, exemple musical n° 7

³ "Epilogue - Les énigmes d'Odd"

inconvenante aux propos de Dupin¹, parfois de façon plus brève, mais avec une intensité accrue. Alors Dupin, plutôt que de laisser éclater sa colère –ce qu'il fera un peu plus tard– réagit en déclamant une longue citation dont le thème est... le rire².

Mais la mise en oeuvre dramatique la plus forte des figures de rire a lieu dans la séquence suivante³. Là, la situation a changé. Valdemar vient de prononcer la phrase sentencieuse, tirée des *Aventures d'Arthur de Gordon-Pym*¹, qui sera sa dernière parole. En effet, juste après, le délai supplémentaire de vie dont le magnétisme lui avait permis de bénéficier, expire brutalement : son corps se désagrège sous les yeux effarés des témoins présents autour de lui. Or, pendant tout ce temps, y compris pendant l'horrible dénouement, la seule réaction des personnages assistant à la scène est une longue profération de rire, maintenue sans interruption tel un continuum sonore **[exemple musical n°177b, tome II, p. 229]**.

Cette paradoxale et indécente attitude se présente d'abord sous la forme d'un train de notes stagnantes (sur *fa* aigu) *staccatissimo* en *Sprechgesang*. Ce sont Ligeia et Rowena qui émettent ces sons répétitifs. Ils présentent d'abord une intensité moyenne, puis s'amplifient lorsque survient l'événement horrible et tragique. Les deux femmes rient alors à perdre haleine.

Plus l'action avance et moins les groupes de petites notes aiguës qu'elles émettent connaissent de silences. A la fin **[exemple musical n°177c, tome II, p. 230]**, Ligeia et Rowena ne s'expriment plus en *Sprechgesang*. Le contenu mélodique qu'elles adoptent ne stagne plus sur une note unique, mais s'amplifie de sauts de septième descendante,

¹ p. 123; p. 124; p. 125

² "Savez-vous qu'à Sparte (l'actuelle Palaéochori), à Sparte, dis-je, à l'ouest de la citadelle, au milieu d'un chaos de ruines à peine visibles, il est une sorte de socle, sur lequel on peut lire les lettres Ϡ ? Elle font partie sans nul doute de Ϡ, le rire. Or, à Sparte, il y avait un millier de temples et de chapelles dédiés à mille divinités différentes. Il est tout à fait étrange que l'autel du rire ait dû survivre à tous les autres."

³ pp. 127 à 130

reproduisant à l'octave les oscillations de seconde caractéristiques du rire de Valdemar. Et quand le corps de celui-ci se transforme "en une masse dégoûtante et quasi liquide", la rythmique du rire devient de plus en plus frénétique. L'intervention se fait nettement plus discrète qu'auparavant (*ppp*), mais aux sauts de septième désormais intégrés à sa ligne mélodique, s'ajoute la broderie de la note supérieure *do*, ce qui donne un dessin vocal alternant les sautilllements apériodiques et les balbutiements incontrôlés. Valdemar étant maintenant mort pour de bon, la mécanique du rire qu'il a mise en place semble ne plus pouvoir s'arrêter.

Les processus sonores que présente cette fin d'opéra plutôt sombre sont donc particulièrement étranges, à cause de la place très importante qu'y prend le son de rire. Cet affect musicalisé intervient aussi bien dans les voix récitatives que comme accompagnement polyphonique des lignes de chant principales. On est tenté d'en conclure que le rire est décidément celui des sons d'affects qui, dans les opéras d'Aperghis, est le plus porteur de signification.

¹ cf. deuxième partie, A, I, *Epilogue*, exemple n° 20

Cinquième partie :

LE JEU DE LA FORME

La recherche des éléments constitutifs des opéras et des compositions de théâtre musical de Georges Aperghis à travers leurs livrets, leurs récitatifs, leurs morceaux d'ensemble, a permis de faire apparaître certains aspects particuliers de son langage, en les reliant à la volonté expressive qui les sous-tend. Il convient maintenant de compléter ces remarques par une étude des aspects formels des mêmes oeuvres. Ce sera l'objet du présent chapitre. Il procédera nécessairement d'une manière différente de celle des trois précédents, dans la mesure où jusqu'ici ont été séparés, pour les besoins de l'analyse, les tournures mélodiques, les figures polyphoniques et les effets de timbres— une méthode qui ne serait pas pertinente dans une étude formelle. Par conséquent, dans ce chapitre, on envisagera les éléments musicaux, mais aussi textuels précédemment repérés de façon diachronique, en tentant de rendre compte de la continuité d'une organisation formelle à déterminer.

Cet autre mode d'approche des mêmes textes musicaux ne nous fera pas perdre de vue le problème de l'expression dramatique. Car bien que les phénomènes qui vont être analysés soient d'ordre structurel, ils ne jouent pas moins leur rôle dans la mise en place du récit, ce dont il nous faudra rendre compte. Pour autant, cette étude des processus formels ne rencontrera que très partiellement le propos de la première partie, qui était bien en effet de mettre en lumière l'agencement du récit, notamment à partir de ses sources littéraires. Dans l'étude formelle qui va suivre, ce sont les éléments eux-mêmes de l'écriture musicale qui seront étudiés, quand bien même ils s'appuieraient sur un support textuel retravaillé et reconsidéré. De plus, l'étude des schémas formels employés portera sur de courts extraits d'oeuvres, dans lesquels les processus sont systématisés. Elle ne saurait par conséquent fournir des informations suffisantes sur la structure du récit dans son ensemble.

Il convient de préciser que, s'agissant d'oeuvres dramatiques, une recherche portant sur la forme ne peut évidemment s'assimiler à celle qui se pratique pour la musique instrumentale, et qui consiste dans le découpage sectionnel, le repérage des phases tensionnelles, la mise en lumière des symétries et retours. Dans des pièces dont le déroulement dépend peu ou prou d'un récit préexistant, la présence de l'histoire qui se raconte, du drame qui se déroule, doit être aussi prise en compte. Il ne saurait être question pour autant de limiter l'analyse à ce constat d'évidence, que la forme musicale d'une composition dramatique se modèle sur la structure de son livret. Car en fait, la musique a toujours réussi, au cours de l'histoire, à s'imposer par elle-même au sein de telles formes, quelle que soit la diversité des textes qu'elle se proposait de traiter. Elle y a toujours gardé ses propres lois de fonctionnement, alors même qu'elle se glissait dans la trame d'un contenu littéraire ou théâtral préétabli.

Dans l'opéra baroque, la structure à numéros imposait une organisation formelle de type musical, fondée sur l'alternance sonore et le changement d'effectifs et de styles vocaux. Elle se surajoutait au découpage purement théâtral du livret en scènes et en actes, et contrebalançait ainsi le respect des nécessités dramatiques par une utilisation conséquente des potentialités du discours musical. La présence de la musique ajoute à la mise en oeuvre plus efficace et plus expressive des caractères et des situations, la dimension esthétique, de la polyphonie et du timbre. Dans l'opéra moderne, l'exemple le plus achevé d'une coexistence entre des formes purement musicales et une structure dramatique très ferme reste l'oeuvre de Berg avec ses deux chefs-d'oeuvre, *Wozzeck* et *Lulu*. Les formes instrumentales qui y sont présentes : Suite, Sonate, Rhapsodie, etc... sont utilisées pour structurer chacune des scènes, en correspondance exacte avec le découpage du livret.

Avec Aperghis, le problème se pose dans des termes un peu différents. Son langage musical, on l'a remarqué à maintes reprises, n'a aucune difficulté à entrer dans la trame d'un discours dramatique, dont, loin de contrecarrer le déroulement, il ne fait que redoubler la force expressive. Mais, comme on l'a vu également, ce langage théâtral de la musique ne s'établit plus sur la base d'un discours littéraire cohérent ; il ne suit plus la trame d'une dramaturgie claire et solide. Les textes, lorsqu'ils existent, sont manipulés, réassemblés, superposés pour former un discours mixte recelant un parcours en fausses-pistes. Les personnages perdent leur identité et leur consistance pour répondre à des processus d'automatisation ludique. Enfin, les situations semblent n'avoir d'autre but que de façonner un récit susceptible de créer la surprise perpétuelle. La musique qui, certes, répond fidèlement aux sollicitations de chacune de ces situations est donc au service non plus d'un livret au déroulement cohérent, mais d'un *imbroglio* perpétuel, qui, à chaque instant, égare l'esprit du spectateur. L'incohérence savamment orchestrée de la forme dramatique trouve son répondant exact dans les effets toujours renouvelés du "chant au théâtre" selon Aperghis.

Dans cette oeuvre, par conséquent, les processus narratifs et, parallèlement, les éléments musicaux qui les soulignent se trouvent si fortement reconsidérés que le problème de la forme s'y pose nécessairement dans des termes originaux. On cherchera donc en vain un type d'organisation formelle qui relèverait d'une tradition consciemment assumée, qu'elle appartienne à un passé lointain ou qu'elle se réfère à la période contemporaine. Cependant –bien qu'il s'agisse là d'une comparaison entre deux domaines artistiques différents– il est possible de trouver une relation assez nette entre la démarche formelle de Georges Aperghis et le travail sur la littérature opéré par les

écrivains de l'Oulipo¹, notamment par Georges Perec. Dans l'un et l'autre cas, le point de départ de la recherche, qui est d'ordre strictement formel², est un refus de l'invention narrative telle que la pratiquait le roman hérité du XIX^e siècle, dans son attachement à la fonction mimétique et aux codes du réalisme. La lassitude qu'avaient déjà manifestée, à l'encontre de ce genre vénérable, mais un peu encombrant, quelques précurseurs géniaux et marginaux comme Raymond Roussel ou Raymond Queneau trouve dans l'Oulipo son prolongement ironique et systématisé.

L'idée est en effet de remplacer l'impulsion imitative et narrative par une structuration de type mathématique de tous les éléments générateurs de la composition. L'oeuvre achevée est au demeurant faite de descriptions et de situations, tout comme il s'agissait d'un récit traditionnellement construit. Mais son mode de production relève en fait de l'application stricte de règles totalement arbitraires, et sans rapport en tout cas avec le matériau traité.

Les exemples les plus élémentaires de ce type de structuration sont les palindromes ou les hétérogrammes –exercice oulipien qui consiste à produire un énoncé dans lequel aucune des lettres utilisées ne se répète. Un travail du même type, mais plus ambitieux, est l'étonnant roman de Perec, *La Disparition* (1969) qui ne comporte jamais la lettre "e", et raconte pourtant une histoire –celle d'une disparition. Le même Georges Perec a réitéré en 1974 avec *La vie mode d'emploi*, évocation en apparence parfaitement réaliste de la vie quotidienne se déroulant dans différents appartements d'un immeuble parisien. En réalité, loin d'avoir été observé par un oeil voyeuriste, l'ensemble des situations censées se dérouler dans ces appartements est le résultat d'opérations abstraites portant sur des

¹ "Ouvroir de littérature potentielle"

² Raymond Queneau donnait de la "potentialité" la définition suivante : "nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles qui pourraient être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira"

éléments constitutifs préalablement rangés dans des listes. Quatre cent vingt éléments classés, comprenant l'âge et le sexe des personnages, leurs vêtements, leurs tissus, leurs bijoux, leurs lectures, les musiques qu'ils écoutent, leurs nourritures et boissons, leurs jeux, les styles et meubles de leurs appartements, les murs et les sols de ceux-ci, les bibelots qui s'y trouvent ont été méticuleusement répertoriés dans quarante deux listes. La répartition de ces objets dans les appartements, pour les besoins du "roman", a résulté exclusivement d'une contrainte formelle. Celle-ci consiste dans l'application d'une formule empruntée au jeu d'échecs, très prisée par les oulipiens, qui se nomme le "bi - carré latin orthogonal d'ordre dix"¹. Pour pouvoir utiliser cette formule comme modèle formel, il a suffi d'assimiler chacun des appartements aux cases d'un damier de dix sur dix. C'est en recourant à un autre système de contraintes, emprunté également aux échecs, que Perec a déterminé l'ordre dans lequel il allait décrire les pièces de l'immeuble parisien. Il s'agit cette fois de la "polygraphie du cavalier". Par conséquent, la distribution de tous les éléments du roman dans l'espace comme dans le temps du récit n'a d'autre origine que l'application stricte d'un schéma formel abstrait.

Aperghis s'est inspiré des principes oulipiens dans la quasi totalité de ses oeuvres. Même si les techniques diffèrent, on relève une similitude fondamentale de démarche. Elle se manifeste dans plusieurs aspects caractéristiques de ses compositions.

Tout d'abord, l'agencement formel d'un grand nombre de passages d'opéras et de pièces de théâtre musical se fait d'après des schémas abstraits ou d'après des jeux

¹ Dans la préface de leur livre consacré aux manuscrits des tableaux préparatoires à *La vie, mode d'emploi* : *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris, 1993, Hans HARTJE, BERNARD MAGNE et Jacques NEEFS donnent de nombreux détails supplémentaires sur le travail préalable effectué par Georges Perec pour l'écriture de son roman.

totalemt arbitraires. Deux exemples d'utilisation de ce procédé montreront la filiation directe du travail du compositeur avec celui des écrivains de l'Oulipo.

Le premier porte sur un matériau littéraire, énoncé en simple parlé. Il s'agit de quelques vers du "Walpurgis"¹, qui sont traités, dans le Prélude de *Pandémonium*², d'une manière particulièrement complexe et selon des règles farouchement arbitraires. Le résultat de ces tribulations formelles est confié aux voix des acteurs, d'abord "chuchoté", puis *crescendo* jusqu'à "cris". **[exemple musical n°178, tome II, p. 232]**

Dans la première mesure de l'extrait, on assiste à une superposition de quatre successions différentes de syllabes, toutes dépourvues de sens, mais prises en fait sur le même modèle. La loi d'agencement de ces successions est de ne retenir qu'une syllabe sur huit des vers de Goethe, en commençant, à chacune des voix, par une syllabe différente³. **[tableau 11a, tome II, p. 233]**. Il s'agit donc en fait d'appliquer toujours le même crible de 1 sur 8, mais à des endroits différents du texte poétique, afin de produire des suites réinventées de syllabes⁴ **[tableau 11b, tome II, p. 234]**. Les quatre séries ainsi créées, nécessairement différentes, et de plus de taille inégale, sont ensuite superposées.

Un deuxième exemple d'utilisation du système du crible se trouve dans une oeuvre un peu plus ancienne, l'oratorio *Vesper*, et s'applique cette fois-ci à un matériau purement musical. Plusieurs passages de cette oeuvre, tantôt chantés, tantôt instrumentaux,

¹ les vers 3881 à 3890, mais traités en plusieurs groupes

² page B

³ par exemple, l'acteur 1 commence par la première syllabe "dans" pour passer ensuite à la huitième "se", puis à la première : "j'en", et la huitième : "si" du deuxième vers, etc...; l'acteur 2 commence à la septième syllabe du premier vers : "rie", puis la quatorzième : "sseau", passe à la septième : "l'eau", puis à la quatorzième du second vers : "rie"; etc...

⁴ Celles-ci sont générées, à la voix de l'acteur 1, à partir des vers 3881 à 3887 - il produit 14 syllabes ; l'acteur 2, qui n'en produit que 8, traite ce même extrait du "Walpurgis", mais seulement jusqu'au vers 3884 ; quant à l'acteur 3, il ne commence son travail qu'au vers 3885 et l'acteur 4 au vers 3887.

se déroulent selon de longues successions de montées chromatiques en quarts de tons, sur une étendue d'un peu moins d'une octave ; elles sont réitérées de mesure en mesure. Ces groupes ascendants sont en outre présentés en entrées imitatives, et dans une rythmique en superpositions irrationnelles, qui les assimile à d'insensibles glissements. **[exemple musical n°179, tome II, p. 235]**

Or chacune de ces successions s'agence selon la règle très simple qui consiste à prendre une note sur trois (parfois une sur quatre) de l'échelle en quarts de tons. De plus, comme dans l'exemple du Prélude de *Pandémonium*, chacune des voix commence le jeu du crible sur une note d'origine différente. Par exemple, pour le crible de 1 sur 3 (le plus fréquent), si l'origine est *do* (à la soprano) on aura comme degré suivant *do*¹, puis comme degré n°3 *ré#*² ; si l'origine est *do #* (ténor), le degré n° 2 sera *ré*³. On obtient donc des chevauchements extrêmement subtils d'intervalles dans l'ensemble des voix. Musicalement, ce procédé purement formel a pour conséquence d'accentuer l'aspect lisse de la texture polyphonique.

Outre le système du crible, capable de générer la forme de telles compositions, Aperghis utilise beaucoup d'autres outils formels qui sont bien souvent, on le verra, beaucoup plus contraignants et directement inspirés de schémas mathématiques.

Mais il est un second aspect de l'écriture formelle du compositeur qui rejoint directement les techniques oulipiennes. Il s'agit de sa propension au dévidement sans trêve, et jusqu'au dernier élément, de structures répétitives, visiblement ordonnées selon une règle précise. Cette technique correspond à l'existence, dans l'oeuvre de Pérec, d'un

¹ par omission du *do* et du *do#*

² par omission du *ré* et du

³ par omission du *do* et du *ré*

véritable "univers de listes"¹ (notamment celui qui a présidé à la conception et à la rédaction de *La vie, mode d'emploi*).

On trouve cette particularité au premier chef dans une composition de théâtre musical au titre par lui-même parfaitement éclairant : *Enumérations* (1987). Cette pièce repose sur un geste obsessionnel, celui qui naît de la volonté de conserver la mémoire des choses par l'écrit. Toute l'oeuvre n'est faite que de jeux scéniques et verbaux où se manifeste la recherche de la complétude, de l'exhaustivité, de l'intégralité, qu'illustre la frénésie scripturale. On y voit d'un bout à l'autre se dessiner, sur d'innombrables feuilles de papier kraft, ou par terre, à l'encre de Chine, mais aussi en l'air, virtuellement, par les geste des acteurs, des listes. Celles-ci prennent appui la plupart du temps sur la lecture scandée du dictionnaire, qui fournit à la fois un matériau intellectuel totalement exhaustif et une rythmique répétitive aux sonorités intéressantes.

Aperghis a donc écrit de nombreuses séquences, en général pour percussionnistes-acteurs, qui déroulent sur quelques cellules binaires la suite des mots que l'on découvre en ouvrant le dictionnaire à telle ou telle lettre [**exemple musical n°180a, tome II, p. 236**]. Celle qui est scandée sur la lettre "a" à partir de "abat" joue sur l'élan donné par l'appoggiature pour accentuer la dureté de la voyelle. L'écriture de ses deuxième et troisième systèmes bouscule un peu l'ordre du dictionnaire.

Mais si le dictionnaire donne un ordre, il fournit aussi des sonorités. Aperghis dresse donc des listes de mots, réels ou inventés, qui suggèrent par l'assonance la machinerie du ressouvenir. [**exemple musical n°180b, tome II, p. 237**] La profération obsessionnelle des fins de mots en "iké", respectueuse au demeurant de l'ordre

¹ *ibidem*, op. , cit. , p. 1

alphabétique (mais inversé¹), suggère l'effort que réclame la lutte contre l'oubli et la rage de nommer le tout.

L'un des exemples les plus développés, quoique très discret sur le plan sonore, de cette utilisation artistique de l'alphabet, est la séquence intitulée joliment "pluie de jardin". **[exemple musical n°180c, tome II, p. 238]** Cinq voix y énoncent tour à tour, mais de façon très rapprochée², la liste des mots du dictionnaire, en prenant d'abord pour point de départ la lettre n³, débordant sur "o", puis plus loin la lettre "c"⁴, débordant sur "d", avec un bref détour par la lettre "l"⁵. Contrairement à la violente scansion alphabétique du percussionniste sur "a", cette séquence d'une grande douceur semble vouloir susurrer l'histoire secrète, et sans doute très inattendue, qui pourrait naître de la succession des images générées par l'ordre alphabétique des mots.

Si la similitude de la démarche formelle d'Aperghis avec les exercices littéraires de l'Oulipo est frappante, il reste que le matériau sur lequel s'exerce la recherche n'est pas du même type. Il inclut la musique et génère par conséquent des méthodes, des processus, ainsi que des résultats différents. Le langage musical, on l'a rappelé, a ses propres lois, qui font que la musique entend conserver son autonomie expressive, même au sein d'une composition dramatique. Mais ce pouvoir spécifique peut aussi s'exercer lorsqu'il s'agit de détourner un énoncé, de déstructurer une proposition, de réagencer de façon ludique un ré-

¹ cette inversion se fait à deux niveaux : la terminaison en "iké", lorsqu'elle a épuisé ses vocables, se transforme en "éké", puis en "aké", ce qui suit l'ordre inversé des voyelles. Mais les lettres qui précèdent ces terminaisons de trois lettres sont elles aussi choisies dans l'ordre rétrograde de l'alphabet : "viké", puis "tiké", puis "siké", puis "piké" ; ou encore "uéké", "séké", "réké".

² 1° voix : sur le temps, puis 2° voix : sur la deuxième croche d'un tiolet, puis 4° voix : sur la deuxième croche du premier temps, puis 3° et 5° voix : sur la quatrième double croche du premier temps.

³ nacre, nage, nain, naïtre, nappe (1° mesure, 1° ligne); nard, nasse, natte, neck, nef (2° mesure, 1° ligne), etc...

⁴ champ, châle, chant, chape, char, charme, chas (2° mesure, 7° ligne), chaste, chaud, chauffe, chaume, chef (3° mesure, 7° mesure), etc...

⁵ lord, lors, lot, lote, louche (1° mesure, 6° ligne), loup, loupe, lourd, loutre, louve, luge, lui (2° mesure, 6° ligne), etc...

cit tout entier. Elle se met alors au service d'exercices plus ou moins iconoclastes, du type de ceux que nous venons d'observer, mais en ajoutant au caractère littéraire du propos une dimension sonore irremplaçable. C'est ce perpétuel mélange du jeu avec les mots et les sons, tout ensemble disjoints, mêlés, puis réassemblés, qui fait en grande partie le charme particulier de nombreuses pages du compositeur.

Nous verrons cet étrange mariage donner toute la mesure de son originalité dans les séquences les plus formalisées des opéras et des pièces de théâtre musical, dans lesquelles même parfois la seule application d'une contrainte formelle suffit à féconder toute la dramaturgie. Nous envisagerons d'abord certains procédés qui, précisément, ne doivent leur existence qu'à la prise en compte de techniques proprement musicales. Il s'agit des très surprenantes présentations en canon de textes citationnels, énoncés en parler ordinaire. La variété des formules employées et le caractère très fantaisiste de cette application paradoxale des lois musicales mérite qu'on leur consacre la première partie de ce cinquième chapitre. Ensuite nous étudierons plus particulièrement un processus de structuration abstraite, en même temps générateur de fiction, couramment employé par Aperghis, qui est le schéma d'accumulation progressive.

A - LA PERTURBATION DU MESSAGE

Les techniques qui vont être envisagées au cours de cette première section s'appliquent pour la plupart à un matériau purement littéraire sans revêtement de musique. Elles consistent toutes à réagencer l'ordre des fragments d'une phrase, d'une proposition, d'un mot ou d'un groupe de mots. Cette restructuration peut s'opérer dans la dimension horizontale, par permutation des éléments, comme dans le sens vertical, en profitant de la polyphonie sonore. Aberrante du point de vue linguistique, elle amène évidemment une profonde perturbation du message.

Il n'est pas sûr pour autant que la pure production d'un brouhaha sonore, d'une sorte de musique bourdonnante des mots, à laquelle aboutissent les techniques de perturbation mises en oeuvre, soit le seul but de ce travail paradoxal. Au contraire, toute fragmentation, ou déplacement, ou superposition de ces bribes de phrase produit un résultat qui, pour n'être pas clair sémantiquement, ne laisse pas moins passer des signifiants vagues, incomplets, dispersés, à partir desquels l'auditeur est libre de bâtir le sens que son imagination lui dicte, voire même d'échafauder toute une histoire à partir d'éléments au départ incompréhensibles.

Nous commencerons par nous intéresser aux purs processus de désintégration de textes citationnels, suivis parfois de phases de restructuration arbitraire. Ce sont donc les

techniques de négation du sens et de la structure grammaticale qui nous occuperont en premier lieu. Ces procédés comprennent notamment la permutation des éléments linguistiques, la fragmentation d'énoncés, et éventuellement leur recombinaison ultérieure avec modification dans la distribution des éléments. L'intérêt de ces bouleversements syntaxiques, qui se produisent généralement dans toutes les parties du chœur simultanément, est de pouvoir jouer sur la polyphonie pour produire des rencontres et amalgames de mots inattendus.

L'examen de ces différents trucages dans les énoncés littéraires sera suivi d'une analyse des différents types de traitement polyphonique en imitation appliqués à ces textes. Nous verrons que le dispositif contrapuntique simple du canon y subit, lorsqu'il est ainsi détourné de ses applications purement musicales, de très nombreux avatars, du simple décalage imitatif à des phénomènes structurels d'une extraordinaire complexité (canon en partant par la fin, imitation dans la dimension horizontale et verticale simultanément, etc...).

I - L'altération

1 - perturbations

Un énoncé totalement bouleversé dont les éléments constitutifs seraient entièrement désintégrés ne donnerait qu'un brouhaha de mots incompréhensibles. Tout l'art de la perturbation tranquille consiste donc dans ce mélange subtil de déstructuration ludique et d'astucieuses rémanences du sens.

Par exemple, dans le cycle des *Récitations*, dont les pièces centrales sont destinées à être mises en regard deux par deux, on remarque une phrase qui sert de matrice commune à deux de ces pièces (la numéro 9 et la numéro 10) : "parfois je résiste à mon envie et parfois je lui cède –pourquoi donc ce désir ?". Cette phrase anodine et fort bien balancée subit de nombreuses distorsions. La partie initiale : "parfois je résiste à" du premier membre de la phrase se transforme, dans la *Récitation 10*, en : "isté resa ej parfois". La déformation du modèle s'opère de la façon suivante : le mot "parfois" n'est pas modifié; "je" est inversé en "ej" ; quant à "résiste à", il est arbitrairement séparé en bribes, qui sont ensuite réaccolées en désordre, pour former les deux mots "isté" et "resa".

Dans la *Récitation 9* [**exemple musical n°181, tome II, p. 240**], le premier membre de la phrase : "parfois je résiste à mon envie, parfois je lui cède" voit la succession de ses deux parties constitutives interrompue par une suite un peu ésotérique de trois syllabes : "vé san tujé". Ces vocables asémantiques ne sont en fait qu'un réassemblage arbitraire des phénomènes pris en désordre dans le membre de phrase. On trouve ainsi rassemblés le v de envie, le é et le s de "résiste"; le a de "à" (mon envie), etc... Mais, on le voit, ces jeux formels avec les syllabes et même les phonèmes d'un texte font basculer la logique du discours et ouvrent la porte à l'imagination –comme par exemple, lorsqu'au milieu de la *Récitation 10*, la chanteuse prononce, comme en passant, ce membre de phrase qui fait rêver : "je cède à mon pourquoi".

C'est à de semblables distorsions que la tirade initiale de *Jojo*, pièce de théâtre musical plus récente où le contenu littéraire est plus présent¹, doit son pouvoir expressif [**exemple musical n°182, tome II, pp. 241-242**]. Le récit de l'arrivée en France du malheureux héros, chassé par une catastrophe naturelle, est d'abord énoncé de façon

¹ avec un texte de Philippe Minyana

déstructurée, en bribes de syllabes qui ne cessent de se réassembler, comme si elles ne parvenaient à entrer dans une structure normale qu'au bout de plusieurs essais infructueux. Il est ensuite récité normalement, mais à très grande vitesse et sans ponctuation.

Mais l'oeuvre d'Aperghis qui comporte le plus grand nombre de jeux divers de distorsion de langage est le cycle des *Conversations*. Les grandes parades verbales dont est faite d'un bout à l'autre cette oeuvre ne sont constituées que d'un matériau réinventé, dans lequel les mots d'origine, lorsqu'on peut en retrouver la trace, apparaissent profondément remaniés. Les processus variés qui ont engendré cette oeuvre très plaisante ressortissent à diverses techniques de perturbation, telles que les redécoupages artificiels de vocables, les réassociations de phonèmes, les réagencements de phrases. Toutes sont mises à contribution pour fournir cet étonnant produit de synthèse, où cependant subsistent toujours des traces du contenu originel.

L'une de ces techniques correspond au jeu bien connu qui consiste à reprendre la dernière syllabe ou le dernier mot d'une phrase pour en énoncer un autre, créant des enchaînements inattendus (c'est le célèbre "marabout - bout d'ficelle..."). Un autre procédé consiste à contracter des syllabes ou des mots, en sautant des voyelles, ou en oubliant des lettres. Par exemple, dans la *Conversation 17*¹, le mot "seulement" devient "s'leument" ou encore "eull'ment". Le mélange de ces deux techniques (les enchaînements ludiques et les contractions de mots) donne le texte de la *Conversation 5*, qui correspond visiblement à un moment de violente dispute. " -J'av'd'f'reur/ -f'reur fi qu'dice/ -fi qu'dice t'soil/ - dice t'soil qu'el/ - qu'el point lad/ - point lad plurev' / - plurev crut'le/ - crut'le /- é qu'affrir/ -

¹ qui est placée en dernier dans le spectacle, car on a l'impression que les acteurs n'ont plus rien à se dire - ils ne font que répéter Yes, yes ,yes ; No, no, no.

crut'l'quaffrir veau". Le dialogue laisse d'ailleurs passer en contrebande, ici aussi, l'objet tout à fait trivial du dialogue, qui est : faire frire le veau.

Souvent le processus ludique qui permet à la fois de masquer le langage et de faire sens passe par la mise en oeuvre d'un schéma formel de caractère mathématique. Par exemple, la succession de mots plus ou moins réinventés qui forme la *Conversation 16* [exemple musical n°183, tome II, p. 243] est entièrement issue de la phrase suivante : "laisse-moi respirer aussi, même le souvenir opère". Le travail de réagencement des syllabes de ces deux membres de phrases s'est fait en leur appliquant la trame d'un carré de neuf cases sur neuf. [tableau 12, tome II, p. 244]

Divers procédés graphiques imposent aux syllabes arbitrairement découpées de cette phrase une disposition particulière : par exemple, dans la partie gauche du tableau, deux diagonales comportant le mot "moi" traversent les rangées 3, 4, 5 et 6 dans le sens descendant vers la droite, puis les rangées 6, 7, 8 et 9 dans le sens descendant vers la gauche. Une autre diagonale comporte la syllabe "re" de respirer et traverse les lignes 2 à 7 en allant vers la droite à partir de la colonne 4. Deux autres diagonales, parallèles à celles-ci, contiennent le "ssi" de aussi et opèrent l'une à partir du coin supérieur gauche du tableau et jusqu'à la colonne 4, l'autre à partir de la sixième ligne, colonne 3, et jusqu'au bas du tableau (ligne 9, 6e colonne).

Ces contraintes géométriques génèrent ainsi des successions sans cesse renouvelées des mêmes syllabes et créent des agglomérats inédits et sans fin. Le début de la *Conversation* a été produit simplement en rétrogradant les deux membres des phrases dans les deux premières lignes, puis en lisant de gauche à droite, avec quelques modifications ("me" est ajouté à "res" dans la ligne 1, colonne 5, ainsi qu'à "sons", ligne 2, colonne 5 ; "mais" remplace "père" dans la ligne 2, colonne 1). C'est ainsi que "laisse-moi respirer aussi" devient "o père mais si onir vers mes sons le même o si", et que "même le souvenir opère" se transforme en "si haut r'erpie raiss'me moisser"

On notera une fois encore que, dans cette *Conversation*, le sens vague qui subsiste de la phrase initiale, au-delà du travail formel arbitraire effectué sur elle, passe par

une perception affective de la situation. Dans la mise en scène, cette *Conversation* est dite par Edith Scob, dont la blonde douceur et la grâce presque fragile contrastent avec l'embonpoint faussement pataud de son partenaire, Michael Lonsdale. Cette femme semble presque écrasée par son partenaire masculin, qui la domine de toute sa stature – on dirait en effet, comme l'explique, à sa façon, le texte, qu'il ne veut pas la laisser respirer.

Or il naît aussi de cette situation scénique –elle-même générée par le jeu formel– une modification du rapport psychologique entre les personnages. C'est probablement le rapport au père auquel il est fait allusion ici, avec ce qu'il a de paralysant pour la jeune fille. Cette impression se confirme lorsque Michael Lonsdale lance, aussitôt après la *Conversation*, la réplique suivante, suggérant une situation symétrique : " c'est alors que je subis l'horrible fardeau de l'amour maternel".

Conversations est donc un pur monde de mots. Leur irruption pléthorique, leurs enchaînements inattendus, les "agglomérats de lettres et de mots" dont ils se composent, leurs transformations en onomatopées, en "mots-valises", en "mots contractés à partir de lettres ou syllabes ou consonnes", en "mots liés par leurs ressemblances sonores"¹ retrouvent l'esprit du jeu avec la forme, qui était si présent dans *Récitations*, ainsi que dans presque toutes les compositions de cette époque².

Mais la principale originalité des *Conversations* réside dans le fait que l'action de parler, et surtout d'échanger des paroles, puisse constituer par elle-même le sujet d'une composition musicale. Le sous-titre de l'oeuvre : "commerce musical et amoureux" est à

¹Notes personnelles de l'auteur pour la composition de *Conversations*, non publiées

²on trouve ces jeux formels avec le langage dans de nombreux passages d'opéra, que nous étudierons bientôt, ainsi que dans beaucoup de pièces non scéniques, comme les *Cinq couplets* (1988), les *Tourbillons* (1988), les *Monomanies* (1991), pour ce qui est des pièces chantées ; dans *Coup de foudre-Fidélité* (1982), dans *Triangle carré* (1989) pour les pièces instrumentales ; dans *Solo* pour une voix de femme (1983) qui, comme *Conversations*, met en jeu la voix parlée.

cet égard très significatif. Il indique que l'on fait ici commerce de mots, et ceci en deux sens. D'une part, et bien que l'oeuvre ne comporte aucun élément psychologique, il y a bien entre les personnages de la pièce un échange, mais au sens purement "commercial" du terme, comme si les mots étaient des marchandises. D'autre part, comme les séquences comportent dans beaucoup de cas une quantité pléthorique d'éléments verbaux, parfois présentés avec quelque frénésie, on a l'impression que lorsqu'un personnage se met à parler sans s'arrêter, il épuise son stock jusqu'au bout.

Il y a donc commerce de mots, au sens où les mots constituent le fonds de commerce de chaque personnage. Une des *Conversations*, la 25 [**exemple musical n°184, tome II, p. 245**] comporte presque uniquement des termes se rapportant à la notion d'échange : don, prix, donne, rends, change, riche. Elle est bien sûr dialoguée. Dans la *Conversation 3* [**exemple musical n°185, tome II, p. 246**], le flot ininterrompu des mots poétiquement réassemblés tels que "secrémot" ou "secrélèvres mot", laisse passer un certain nombre de termes significatifs. Tous sont à relier, précisément, au thème du langage, dans son double aspect de transmission du message – "mot-commerce", "langue", "commères" et, *a contrario*, d'obstacle ou d'obstruction au processus de communication ("secret", "secte", "masque", "déforme mots"). Toute la *Conversation* est d'ailleurs formée à partir des mêmes phonèmes, tournés et retournés en tous sens pour former des mots réels ou inventés. Le jeu des permutations, dont on ne connaît pas toujours la clé, n'est donc pas, là non plus, facteur de désordre, mais il laisse apparaître un monde de mots poétiquement reconstruits.

Pour autant, et bien que les pièces des *Conversations* soient pour la plupart dialoguées, le rapport entre les protagonistes de cette pièce de théâtre musical n'est pas toujours fixé. Le "commerce musical et amoureux" dont il est question ne ressemble en

rien au stéréotype du triangle amoureux : femme - mari - amant, pas plus que le rapport père-fille ou mère-fils suggéré ci-dessus ne perdure au-delà de cette séquence. Les dialogues contenus dans les *Conversations* restent des échanges de mots, desquels on peut inférer des situations; mais elles ne restent pas fixe. C'est "le côté social du mot, qui va et qui vient"¹, qu'a retenu ici le compositeur dans l'écriture de sa pièce. Mais il ne souhaite pas pour autant que l'on réduise les étranges et savoureux dialogues qu'il a échafaudés à l'expression d'un processus relationnel banal et surtout constant. Par exemple la *Conversation 22*, dans son charmant dialogue en successions de mots progressivement rétrogradés [**exemple musical n°186, tome II, p. 247**], peut sans doute se rapporter à l'évocation du rêve petit-bourgeois du mariage, à travers les objets quotidiens qu'elle énumère avec douceur : ustensile d'étain, petit chandelier, paire de drap, chemise, serviette... Mais, en réalité, c'est le jeu formel lui-même de la rétrogradation qui donne à ce dialogue son atmosphère simple et tendre.

Dans cette *Conversation* comme dans toutes les autres, seuls les jeux amènent au sens. Il n'y a dans ces pièces ni trame narrative, ni situation fixée préalablement à la composition, comme dans un opéra. Il s'agit ici de théâtre musical, au sens le plus radical du terme, c'est-à-dire non pas d'une composition musicale liée à un contenu théâtral, mais d'un pur jeu de formes avec musique, capable de créer une dramaturgie au sens incertain. Comme *Récitations* et plus tard *Enumérations*, *Conversations* constitue donc un ensemble de pièces qui n'ont pas d'autre histoire que leur forme"².

¹ l'expression est de Georges Aperghis - Conversation enregistrée avec Daniel Durney : "Quelle conversation?", publiée en extraits dans le *Journal de l'ATEM*, janvier 1994, p.5

² *ibidem*

2 - fragmentations

Il existe dans l'oeuvre d'Aperghis d'autres techniques de perturbation du message qui jouent sur la dimension polyphonique de l'écriture et produisent un effet de brouillage plus poussé. A la fin du deuxième acte de *Pandémonium*¹, qui développe longuement la description détaillée du plateau d'Orgall tirée du texte de Jules Verne², les quatre voix de femme énoncent en parlé rapide plusieurs fragments du texte du roman, qu'elles superposent en les décalant systématiquement **[exemple musical n°187, tome II, p. 248]**.

Ce décalage est perceptible à la fois dans la structure générale des quatre mesures ainsi agencées et dans le détail de chacune d'elles. Si l'on considère les choses globalement, on peut dégager, en suivant l'agencement des quatre mesures de la partition, cinq fragments du texte de Jules Verne, qui sont distribués à travers les quatre voix du choeur. Ils constituent le matériau commun à ces quelques mesures.

Le premier fragment est énoncé essentiellement par soprano 2 à la première mesure : "c'était l'heure effrayante entre toutes, l'heure des apparitions, l'heure des maléfices". Cette phrase n'est pas reprise.

Le second fragment est présent dans plusieurs voix, et repris plusieurs fois³. Il s'agit du membre de phrase suivant : "Que se passait-il donc ? En effet, là-haut, il crut voir, non il vit réellement, des formes étranges, éclairées d'une lumière spectrale".

Le troisième et le quatrième fragments suivent l'ordre du texte de Jules Verne. Le troisième est la suite de la phrase ci-dessus, et s'énonce ainsi : "passer d'un horizon à l'autre, monter, s'abaisser, descendre avec les nuages". Le quatrième se compose de la

¹ pp. 61 et 62

² *Le château des Carpathes*, p.87

³ on trouve ce texte à la fois à la soprano 1 et à la soprano 4 à la première mesure, puis à la soprano 2 à la deuxième mesure.

phrase suivante : "Puis tout lui parut être en mouvement sur le plateau d'Orgall, les rochers, les arbres qui se dressaient à sa lisière". Ces deux fragments se retrouvent en plusieurs emplacements de la polyphonie.¹

Enfin le cinquième fragment est constitué par la phrase faisant suite, dans le texte de Jules Verne, à celle du quatrième : "Et très distinctement, des battements, jetés à petits intervalles, arrivèrent à son oreille". Elle est toujours présentée dans la partition après le quatrième fragment², ce qui cette fois rejoint l'ordre normal du texte. Mais à la *soprano* 3, qui avait débuté son énoncé par le fragment quatre, il est donné deux fois de suite³.

Cette disposition musicale du texte littéraire fragmenté peut se résumer par le diagramme suivant :

soprano 1	I	III	IV	V
soprano 2	I	II	III	IV
soprano 3	IV	V	V	IV
soprano 4	II	III	II	III

En fait, si l'on regarde les choses dans le détail, on s'aperçoit que l'énonciation effective de ces fragments n'est jamais strictement circonscrite dans l'espace d'une mesure. Par exemple, la *soprano* 4, qui, effectivement, à la mesure 1, développe essentiellement le fragment numéro deux, donne cependant au préalable un extrait du fragment numéro un⁴.

¹ Le fragment numéro trois est confié d'abord simultanément à la *soprano* 1 et à la *soprano* 4 à la mesure 2; puis il se fait entendre à la *soprano* 2 à la mesure 3; enfin il conclut le discours de la *soprano* 4 (mesure 4), après que celle-ci soit revenue entre-temps (mesure 3) au fragment n°2. Le quatrième fragment devrait logiquement faire suite au troisième, mais en réalité, cela ne se produit que dans le cas de la *soprano* 1 et de la *soprano* 2 (respectivement mesure 3 et mesure 4).

² *soprano* 1 et *soprano* 4, *soprano* 3, *soprano* 2

³ mesures 3 et 4

⁴ plus précisément son dernier membre : "que se passait-il donc ?"

En outre, l'exposition des fragments ne se fait pas forcément en suivant un ordre régulier¹. D'une manière générale, bien que le diagramme ci-dessus semble montrer une organisation stricte des fragments dans la partition, pas une seule mesure ne débute ou ne finit le même fragment au même endroit². De même, les fins de fragments ne sont jamais placées au même endroit dans les mesures qui les énoncent³.

C'est donc un jeu systématique de décalages, aussi bien dans la forme générale de ces quatre mesures que dans les passages subtils d'une mesure à l'autre, qui caractérise cette récitation polyphonique de la description de Jules Verne. La superposition des fragments de ce texte, tous légèrement différents et pourtant issus du même modèle, donne au mode d'élocution des *sopranos* une extraordinaire fluidité. Mais, surtout, dans son désordre habilement forgé, le brouillard de mots qu'elles dessinent corrobore le sens du texte de Jules Verne. Il suggère l'agitation effrénée du plateau d'Orgall et l'étrangeté des formes qui s'y laissent apercevoir. Ce n'est donc plus ici dans les interstices d'une syntaxe bousculée ou d'une structure de mots désintégrée que passe le sens, mais à travers la disposition polyphonique d'un diagramme légèrement gauchi.

On trouve dans les oeuvres anciennes d'Aperghis des exemples de techniques plus sophistiquées de superposition polyphonique. Elles concernent également des textes

¹ ainsi cette même *soprano* 4, lorsqu'elle passe, à la mesure 2, du fragment numéro deux au fragment numéro trois, non seulement redonne deux fois de suite l'ensemble du fragment numéro cinq, mais également répète le premier membre de phrase du fragment numéro quatre : "puis tout lui parut être en mouvement".

² par exemple, parmi les mesures qui contiennent le fragment numéro quatre, certaines débutent par ce membre de phrase : "puis tout lui parut être en mouvement" (mesures 1 et 3, sopranos 3 et 1). En revanche, le texte constituant la mesure 4 (sopranos 2 et 3) commence un peu avant et un peu après cet extrait.

³ c'est le cas notamment pour le fragment 4. A la mesure 3, la *soprano* 1 le donne jusqu'aux mots : "les arbres qui se ...". Puis elle déborde sur la mesure 4 pour la fin de phrase. A la *soprano* 3, mesure 1, la phrase déborde un peu plus sur la mesure 2, en raison du retard pris par la répétition, déjà signalée, du premier membre. Enfin, aux *sopranos* 2 et 3, à la mesure 4, l'une dépasse le fragment en énonçant deux

déclamés en simple parlé. Dans la *Cantate BWV*, qui est un exemple très abouti d'écriture au second degré, se trouve un passage ironique et surprenant¹, où tout à coup les six voix du chœur se mettent à développer un texte didactique prenant pour sujet les origines et l'évolution de la musique baroque [**exemple musical n°188, tome II, p. 249**].

Cette glose musicologique fait l'objet d'un traitement tout aussi déstabilisant que son irruption incongrue. Il consiste à disperser, dans les six voix du chœur, huit courtes propositions ayant trait à ce même sujet [**tableau 13, tome II, p. 250**]. Ce travail de mise en pièces, qui a lieu dans quatre mesures de ce passage, s'exerce sans qu'il soit nécessaire, comme dans *Pandémonium*, de fragmenter le texte préexistant. Le substrat littéraire n'est pas, comme dans l'opéra d'après Jules Verne, celui d'un roman, dont l'écriture suppose une syntaxe de phrase continue. Il s'agit de simples titres de chapitres ne comportant jamais la moindre phrase structurée. Il est donc plus facile de les faire tenir dans l'espace d'une même mesure ; de ce fait, la dispersion des courts éléments dont se compose ce texte s'opère plus facilement à travers la polyphonie.

La technique de distribution des différents fragments dans l'espace des voix du chœur ne semble pas suivre de règle très précise. Les redites des mêmes propositions se font sans esprit de suite². D'autre part, les fragments qui sont repris ne le sont jamais dans le même ordre³. On constate que des reprises de motifs existent, mais qu'elles ne

mots supplémentaires du fragment suivant : "et très" (distinctement), l'autre ne termine pas le fragment, mais en émet la dernière relative : "qui se dressaient à sa lisière" (*sopranos* 3 et 1).

¹ p. 11

² par exemple, la proposition a : "Renaissance de l'Antiquité", qui était apparue tout au début au baryton, est reprise dès la mesure suivante, à la voix de haute-contre. Mais b et c, présentés également dans la première mesure (respectivement au ténor-basse et au baryton) ne sont redonnés qu'à la fin du passage (mesures 3 et 4).

³ par exemple, la disposition de b,c et d dans la première mesure est : b à la basse, puis c au baryton, puis de nouveau b au ténor, puis d au baryton, soit le schéma suivant : ; mais à la reprise, on a a seul au haute-contre à la mesure 2, puis les trois autres éléments dans l'ordre suivant : c (fin de la mesure 3), b + d (début de la mesure 4). Il en est de même pour e, f et g, qui sont d'abord donnés dans cet ordre (avec redite de e au ténor après la basse), puis dans un ordre différent avec superposition :

s'ordonnent pas en un véritable décalage imitatif. Tout au plus peut-on parler d'un certain phénomène d'écho, dans la mesure où les redites s'étagent en montant à travers la polyphonie. Mais à l'inverse, la simultanéité de motifs différents dans deux ou trois voix donne des superpositions qui produisent plutôt une impression d'écrasement.

Au bout du compte, la technique musicale de la perturbation du message sert surtout le propos ironique de l'ensemble de la *Cantate* et se relie à l'écriture au second degré. Tout se passe comme si, dans ce passage inattendu, Aperghis avait voulu infliger l'irruption d'un torrent de mots au spectateur, mais aussi perturber l'audition d'un texte purement didactique et sans grand intérêt. Peut-être est-ce là sa manière de démonter la prétention d'un savoir livresque sur la musique du passé.

L'oeuvre dans laquelle le processus de fragmentation et de dispersion polyphonique d'un texte est poussé le plus loin est l'oratorio *Vesper* (1972). Comme on le sait, cette oeuvre repose sur un sujet parodique et propose une relecture ironique de la tradition baroque. Parmi les numéros musicaux qui se succèdent au cours de cette pièce, le numéro 1 : "Quid memorem singula", puis le numéro 2bis : "Recitativo" offrent un travail polyphonique incroyablement complexe sur le texte parlé.

C'est au cours du numéro 1¹ qu'est mené de façon systématique le jeu de décomposition arbitraire, puis de réagencement polyphonique des phrases d'un texte. Ce texte, pour être à l'origine cohérent grammaticalement, n'en est pas moins totalement loufoque quant à son propos. On y voit un faux Haendel vieillissant et aveugle se livrer à un processus compositionnel aléatoire dans l'esprit des années 1960 (il agence des touffes

¹ mesures 48 à 71

de houx qu'il fait correspondre à des notes de la gamme). Mais la fragmentation et la superposition par bribes des segments de ce texte en rendent l'audition pratiquement impossible.

Au départ¹, les deux voix médianes (*mezzo*, ténors) donnent parallèlement, quoique avec un léger décalage, le début de l'histoire. "Dès 1956, Haendel vieux et déjà privé de la vue depuis plus de quatre ans, ne sortait plus de son logis de Londres où ses admirateurs" **[exemple musical n°189a, tome II, p. 251]**. Cette phrase, quoiqu'interrompue en plein milieu d'une relative, n'est guère modifiée dans sa présentation, sinon par un léger décalage temporel. La superposition de 5 pour 4 amplifie d'ailleurs ce décalage, qui place les ténors à une distance d'une demi mesure des *mezzo*². Du coup, le dernier mot du texte, lui-même inachevé: "admirateurs", se trouve scindé après sa première syllabe : "ad". A ce double cheminement décalé des voix médianes, se trouve au même moment superposée une autre phrase donnée, elle, de façon cohérente par les basses.³

Le processus mis en oeuvre dans ce premier passage ne diffère pas, dans sa conception, de celui que nous avons observé dans le second acte de *Pandémonium*. Mais, après ce passage introductif, vient le moment de l'élaboration la plus complexe, qui consiste dans un travail de fragmentation et de redistribution des segments du texte loufoque. Il est créé alors¹ un désordre inextricable dans l'enchaînement des membres de phrases de ce texte **[exemple musical n°189b, tome II, p. 252]**.

Celui-ci est nettement plus bousculé que dans *Pandémonium* et dans *BWV*, car si, dans ces deux oeuvres, la disposition polyphonique des segments créait des décalages incessants, en revanche, dans chacune des voix prise à part, l'énonciation normale du texte

¹ mesures 48 à 51

² mesure 51

³ "Ensuite, le maître lui-même, avec son toucher prodigieusement affiné par la cécité, procéda au minutieux examen des touffes, enregistrant soigneusement dans son souvenir telle particularité créée par la disposition des feuilles ou par l'écartement des piquants."

n'était pas altérée. Mais ici, aucune phrase n'est jamais menée à son terme dans la même voix, à l'exception de la phrase B, à la basse (mesures 57 à 60). Le découpage des segments y est tellement poussé et tellement arbitraire que la reconstitution de l'original relève du puzzle **[tableau 14, tome II, p. 253]**.

S'agissant du découpage des phrases, on remarque tout d'abord qu'il s'opère de façon très inégale selon les cas. Par exemple, la phrase F² n'est scindée qu'en deux grandes parties et se déroule assez longtemps de façon continue (basse, mesures 56 à 58). Il en est de même de la phrase E³. Par contre, la segmentation est extrême et totalement oubieuse de la syntaxe dans la phrase A⁴ ou la phrase B⁵. Dans ce dernier cas, le découpage, toujours aussi arbitraire, non seulement s'opère au niveau des membres de phrase, mais il va jusqu'à scinder des mots en deux⁶.

Mais le phénomène qui est propre à créer le plus grand désordre sémantique est la répartition des ces segments à travers la polyphonie. Il n'y a pour ce travail de distribution aucune règle. Parfois, un segment correspond exactement à la taille d'une mesure⁷, parfois au contraire il se prolonge pendant deux mesures ou plus⁸. Mais surtout, si l'on rapporte la présentation des bribes de phrases au modèle entier dont elles sont issues, on constate que les segments successifs d'une même phrase, tantôt sont placés bout à bout en suivant, au moins un temps, la continuité normale du texte⁹, tantôt au contraire sont éclatés au

¹ mesures 52 à 61

² "Haendel réunit les sept branches de houx dans sa main et désigna la direction de sa table de travail en le chargeant de prendre avec lui la plume et l'encrier"

³ "Une fois sûr de lui, Haendel invita les assistants à contempler un moment la gamme figurée sous leurs yeux."

⁴ "un soir l'illustre musicien "(A1) / "se trouvait dans sa salle" (A2) / "de bains du premier" (A3) / "étage pièce vaste" (A4) / "et somptueuse. Haendel" (A5) / "se récria, prétendant que" (A6)

⁵ "même sur un motif "(B1) / "mécaniquement construit" (B2) / "d'après un procédé fourni par le" (B3) / "hasard seul, il se faisait" (B4) / "fort d'écrire un oratorio" (B5) / "en "(B6) / "tier à tâtons" (B7).

⁶ c'est ce qui produit pour le mot "entier" qui se trouve partagé entre B6 et B7. Ce phénomène se reproduira pour le mot "nuance", qui appartient à la phrase ultérieure D, et se trouve partagé entre D1 et D2 (cf. tableau 5/3)

⁷ B4 - B2, D2 - D3

⁸ C4, F1

⁹ D1 à D4, mesures 55 à 57, ténor 1; B1 à B8, mesure 57 à 60, *mezzo*

maximum. La dispersion est extrême dans les premières mesures du passage, où les segments de la phrase A décomposée sautent littéralement de voix en voix¹.

En réalité, la technique adoptée par Aperghis est le plus souvent de commencer par bousculer de façon extrême les phrases en les éparpillant dans les voix², pour les redonner ensuite de façon cohérente³. Le jeu ainsi élaboré consiste à faire attendre quelque temps la phrase normale en s'abandonnant préalablement au charme de ses avatars désordonnés⁴. Cela dit, comme le travail polyphonique s'exerce sur plusieurs phrases en même temps, et que chaque voix doit prendre au vol le relais d'une autre bribe précédemment énoncée par une autre voix, on n'entendra jamais qu'un fouillis de mots, d'où ressortent de temps à autre quelques vocables audibles, mais en tout cas jamais une phrase cohérente. L'histoire du faux Haendel ne sera donc pratiquement pas perceptible dans cette deuxième section.

Le travail de désintégration du texte de cette histoire se poursuit dans la section suivante⁵, mais d'une façon différente **[exemple musical n°189c, tome II, p. 254] [tableau 15, tome II, p. 255]**. Le phénomène de relais pour l'énonciation des fragments du texte à travers les voix persiste, mais la superposition polyphonique s'ordonne. Les relais ne s'opèrent plus de façon anarchique, en sautant au hasard d'un étage à l'autre du chœur, mais il se font d'abord en montant progressivement mesure par mesure⁶, puis en

¹ on trouve ainsi A1 au *soprano* mesure 52, puis A2 au *mezzo* mesure 53, A3 au ténor mesure 54, et A4 à la même mesure et au début de la mesure 55 au *mezzo*, A5 au *soprano* mesures 55 et 56, enfin A6 au *mezzo*

² c'est ce qui se produit aux mesures 52 à 55 pour A, B et D

³ B mesures 57 à 60 au *mezzo*, D mesures 55 à 57 au ténor 1

⁴ on trouve même, aux mesures 52 et 54, qui ne traitent encore que les phrases A et B, une anticipation des segments D3 et D4 de D ("offrant chacune l'échantillon d'une des" / "couleurs du prisme"), qui ne seront traités que 4 mesures plus loin.

⁵ mesures 61 à 65

⁶ du ténor à la *mezzo* pour la phrase A ("la phrase élaborée par le caprice du hasard")

redescendant, toujours mesure par mesure¹. Le même phénomène se reproduit pour la phrase D², qui remonte tout l'étagement de la polyphonie, de la basse au *soprano*³. Il y a donc un entrecroisement de trajets ascendants et descendants sur la reprise des trois mêmes phrases, ce qui indique une tendance à l'imitation canonique. Mais celle-ci se fait sans aucune rigueur, puisque les segments qui suivent les entrées imitatives ne poursuivent pas le canon et qu'elles ne sont jamais identiques. On observe d'ailleurs des creux dans les voix, qui suivent à peu près le trajet diagonal de ces imitations très vite abandonnées.

II - Le style d'imitation

La présentation en style d'imitation de fragments de texte parlé ne se limite pas, dans l'oeuvre d'Aperghis, à ces quelques mesures. Même si ce procédé n'est utilisé que dans des passages limités de plusieurs oeuvres, il donne lieu aux traitements les plus sophistiqués d'une forme en apparence très simple : le canon.

1 - canon resynchronisé, canon tronqué

Un exemple encore très embryonnaire de ce type d'écriture se trouve au début de la scène 1 du tableau I de *Hiéronimo*¹ [exemple musical n°190, tome II, p. 256]. Le décalage initial qui place l'actrice II en retard d'une demi mesure sur l'actrice I est bien une application de l'écriture polyphonique en imitation. Cependant, le canon ne se poursuit pas

¹ de la *soprano* au ténor 2, des mesure 62 à 65, pour la phrase B ("la même phrase de vingt trois notes se reproduisant sans cesse")

² "le maître promet de suivre strictement les indications du canevas"

³ mesure 61 et 65

de façon stricte. L'actrice II, au lieu de poursuivre le décalage, accélère légèrement le débit de son élocution afin de faire tenir tout le membre de phrase : "croire que la mort effacera cette image" dans l'espace de la deuxième mesure. De cette façon, le texte se retrouve à la fin synchronisé. Dans cet exemple, le charme un peu pervers de la superposition d'éléments textuels différents n'aboutit pas au brouillage, mais restitue *in fine* le texte dans son intégrité.

Dans un passage tout aussi bref de *BWV*² [exemple musical n°191, tome II, p. 257], l'imitation canonique est cette fois poursuivie de façon stricte. Le contenu musical de ce passage est bien entendu de nature parodique et s'opère sur un texte en allemand pastichant des récitatifs chorales. Le décalage entre les trois voix, qui est là aussi d'une demie mesure, se maintient jusqu'à la fin des deux mesures que compte le canon. Le traitement appliqué à ce passage en simple parlé consiste donc dans un pur décalque d'un procédé d'écriture musicale. L'effet créé est évidemment un peu étrange ; mais il se relie à l'idée générale de la pièce, qui est d'utiliser de façon parodique les traits caractéristiques de l'écriture baroque.

C'est une forme un peu biaisée de l'imitation canonique que présentent deux mesures de la cinquième partie de *Je vous dis que je suis mort*³ [exemple musical n°192, tome II, p. 258]. Elles ne portent en fait que sur les cinq mots du texte : "the sound of the rain", le dessin mélodique lui-même ne consistant qu'en un vague mouvement contraire sur quatre noires égales.

¹ p. 10

² p. 9

³ p. 101

Si le dispositif ici se rapporte au canon, c'est à cause de l'identité flagrante entre les deux suites de mots utilisées dans les deux voix : "the sound of the" et "sound of the rain". Par contre, le décalage caractéristique de l'écriture canonique n'apparaît pas de prime abord, en raison de l'omission de la note initiale, sur l'article "the", à la deuxième voix (Odd). On a donc une simultanéité d'apparence, qui cache un canon au démarrage tronqué –la syllabe omise "the" devrait intervenir, à la voix d'Odd, dans la mesure qui précède, donc un temps avant sa première noire réellement émise : "sound". Il en est de même de l'arrivée du canon, qui devrait se retrouver retardée dans l'une des deux voix. Là encore, la suppression de l'élément final ("rain") à la première voix confirme la fausse simultanéité et masque le schéma canonique.

Si l'on symbolise par un numéro chacune des syllabes de ce court texte, on obtient le schéma suivant : 1 2 3 4

2 3 4 5

il fait ressortir la réalité du décalage, masqué par la simultanéité de l'émission des syllabes.

Un exemple un peu plus développé du même procédé a lieu dans le *Prélude de Pandémonium*¹, dont nous verrons qu'il constitue un véritable laboratoire de traitements polyphoniques d'un texte fragmenté. En fait, les jeux formels qui s'y trouvent mis en oeuvre prennent tous pour point de départ les mêmes textes, qui consistent en un petit nombre de vers extraits de *Walpurgis*.

La technique imitative sur laquelle repose un passage de ce Prélude donné aux voix d'homme² [exemple musical n°193, tome II, p. 259] synthétise les deux procédés

¹ page D, mesures 6 à 8

² page D, mesures 6 à 9 comprise

précédemment repérés. L'un est l'imitation, avec omission à chaque voix du premier terme du décalage, afin de créer une simultanéité –ce qui correspond au schéma :

a b c d
 b c d e
 c d e f
 d e f g , etc...

L'autre est la resynchronisation finale de la fin du diagramme, qui permet à toutes les voix de se retrouver finalement sur la même note (ici "fleuve").

Le premier procédé consiste en quelque sorte à tronquer un canon par son début, en supposant que ce début soit placé à la ligne inférieure –soit le schéma virtuel :

a b c d
 (a) b c d e
 (a b) c d e f

(a b c) d e f g. Il crée une diagonale formée de chacun des éléments, dans le sens de l'écoulement du temps, soit

a b c d
 b c d e
 c d e f
 d e f g
 etc...

Le deuxième procédé modifie quelque peu le côté mécanique du diagramme en imposant un ralentissement progressif à chaque ligne successivement, afin que toutes finissent en

même temps. Ce ralentissement doit être d'autant plus puissant dans les lignes inférieures que ce sont celles justement qui comportent progressivement le moins d'éléments. Le diagramme final, qui tient compte par conséquent de la resynchronisation des éléments, s'écrit de la façon suivante :

a b c d e f g

b c d e f g

c d e f g

d e f g

2 - canon triangulaire, canon à l'envers

C'est un procédé du même type, mais développé sur une immense échelle qui guide l'agencement de l'"Interlude blanc" de l'oratorio *Vesper*¹. La technique du décalage masqué s'applique ici à un matériau **[exemple musical n°194, tome II, p. 260]** à la fois musical et textuel en latin. Voici cette série dans ses dix premiers éléments :

Elle est traitée selon le système repéré dans l'exemple précédent, c'est-à-dire que chaque présentation ordonnée des notes de la série fait l'objet d'une présentation simultanée de la même série, mais avec un décalage d'un élément. Le schéma de base est sensiblement similaire à celui des deux courtes mesures de *Je vous dis que je suis mort* **[tableau 16, tome II, p. 261]**, soit :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

2 3 4 5 6 7 8 9 10

¹ n°3

3 4 5 6 7 8 9 10, etc..., à ceci près que si le départ de l'imitation est omis pour masquer le décalage et obtenir la simultanéité 1 + 2 + 3, le point d'arrivée ne l'est pas. Le décalage de l'élément final (n°10) est donc conservé dans la présentation définitive du groupe imitatif¹.

Mais l'originalité de ce passage est que l'"Interlude blanc" met en oeuvre l'imitation à départ tronqué non seulement dans la dimension horizontale –ce qui est la simple application du procédé canonique– mais aussi simultanément dans le sens vertical, ce qui est beaucoup plus surprenant. Cette particularité extrêmement originale, mais inaudible, puisque bloquée dans la simultanéité, donne pour les dix premiers éléments sonores de la partition (*soprano*, flûte, hautbois, *mezzo*, clarinette, haute-contre, clarinette, ténor, *alto*, vibraphone) un diagramme en forme de triangle rectangle, dont l'hypothénuse porte l'élément 10 dans toute la dimension diagonale du schéma :

```

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
2 3 4 5 6 7 8 9 10
3 4 5 6 7 8 9 10
4 5 6 7 8 9 10
5 6 7 8 9 10
6 7 8 9 10
7 8 9 10
8 9 10
9 10
10

```

A chaque ligne, la série a fait glisser d'un cran son point de départ, en arrière dans le sens horizontal – celui de l'écoulement du temps – vers le haut dans le sens vertical–

¹ l'élément 10 est présenté aux mesures 10 à la *soprano*, 9 à la flûte, 8 au hautbois, 7 à la *mezzo*, 6 à la clarinette.

celui de la disposition polyphonique des parties. Ce schéma purement abstrait complexifie le principe du canon à un tel degré qu'il le rend inopérant sur le plan sonore.

Mais le jeu formel sur l'imitation ne s'arrête pas là. Dans les parties graves (violoncelle à contrebasse), on trouve de nouveaux trains d'éléments en série, mais disposés symétriquement à ceux des voix supérieures. En lisant le diagramme de bas en haut, et en parcourant ces successions d'éléments colonne par colonne, on constate que le dispositif qui s'applique ici est également celui de l'imitation tronquée. Mais cette fois, c'est l'élément initial (n°1) qui va se trouver isolé, pour former la diagonale inférieure¹. Ce dispositif donne par conséquent le schéma suivant :

```

5 6 7 8
4 5 6 7
3 4 5 6
2 3 4 5
1 2 3 4
  1 2 3
    1 2
      1

```

Une fois arrivée en bas de la tessiture, la succession imitative se poursuit sans l'élément inférieur (n°1). Mais en même temps, au-delà de la troisième colonne, l'élément terminal de l'imitation, celui qui est placé en haut –puisque le canon fonctionne verticalement à partir du bas– n'est plus exprimé. Cette queue de la succession s'arrête au numéro 7, tandis que la translation par colonne de l'imitation se poursuit :

```

7
6 7
5 6 7
4 5 6 7

```

¹ il est présent successivement au cor, clavecin, trombone et contrebasse.

3 4 5 6 7
 2 3 4 5 6 7
 1 2 3 4 5 6 7

Cette loi d'agencement crée donc une troisième diagonale, composée de l'élément 7, qui forme l'hypoténuse d'un troisième triangle rectangle. On a donc, dans cette page qui s'ordonne autour de l'axe de symétrie horizontal formé par la voix centrale du vibraphone, un ordonnancement de la succession des éléments par diagonales superposées. Mais celles-ci, au lieu d'être parallèles comme dans le diagramme de la *Conversation*, sont organisées en éventail ouvert à partir du premier son du vibraphone.

Ce jeu formel donne, comme tous les autres, un résultat paradoxal. Il repose sur un travail mené à partir de la technique du canon, laquelle traite par définition des décalages temporels. Mais ce canon d'une part ne fait pas apparaître les décalages, puisqu'il est tronqué par son début ou par sa fin, d'autre part opère dans la dimension verticale, qui est beaucoup plus difficilement perceptible. On n'entendra donc au bout du compte qu'une suite d'agrégats verticaux, mais si complexes, et ordonnés selon une technique si sophistiquée, que la perception des ressemblances imitatives, qui définit le principe du canon, va se trouver niée en un pur effet de *cluster*. Chaque accord diffèrera du suivant selon une règle extrêmement contraignante dans son principe abstrait, mais inaudible dans son extériorisation concrète. C'est sans doute cette complexité niée par le résultat final qui justifie le titre du passage : "Interlude blanc". Il se rapporte probablement à l'appellation de "bruit blanc" en électroacoustique, qui désigne un complexe de sons finalement dépourvu de timbre, en raison de sa structure acoustique pléthorique.

Le jeu paradoxal qui consiste à traiter un mode d'écriture canonique dans la dimension verticale se retrouve dans le Prélude de *Pandémonium*¹, au cours d'un passage très voisin de celui que nous avons envisagé précédemment [exemple musical n° 195, tome II, p.262]. Le procédé utilisé est ici sensiblement différent de celui de *Vesper* ; il est surtout très simplifié. Le passage traite trois vers du *Walpurgis*¹ :

" N'aurais-tu pas besoin d'un manche à balai ?

Quant à moi je voudrais bien avoir le bouc le plus solide

Dans ce chemin, nous sommes encore loin du but".

Ces trois vers sont tous d'abord découpés arbitrairement, afin de former cinq membres (a, b, c, d et e) déterminés sans aucun égard pour la syntaxe : [tableau 17, tome II, p. 263]

" n'aurais - tu pas besoin d'un manche (a)

à balai ? quant à moi je voudrais (b)

bien avoir le bouc le plus (c)

solide dans ce chemin, nous sommes (d)

encore loin du but " (e)

Ces cinq membres sont ensuite disposés dans les quatre voix à raison de deux membres par voix, de telle sorte que le premier membre de chaque voix répète le second membre de la voix précédente. Le schéma formel de ce jeu de relais est le suivant : ab/bc/cd/de. Comme on le voit, il relève, quoique assez lointainement, de la technique imitative, puisqu'on peut l'assimiler à un canon tronqué dont seuls les deux éléments

¹ page E, mesure 3

terminaux sont conservés. Si l'imitation était effectivement réalisée, cela donnerait le résultat suivant :

a b
 b c
 c d
 d e .

Mais en réalité, ce schéma demeure une structure "hors-temps", puisque ce canon tronqué est façonné dans la dimension verticale. On a donc en fait, à un instant donné, la superposition de quatre fois deux phrases différentes. Bien entendu, le fait que des relais existent en théorie entre les membres de phrases attribués à deux voix successives ne se traduit pas dans le résultat sonore. On observe, une fois encore, un phénomène d'écrasement de la succession au profit d'une simultanéité désorientante pour l'écoute.

Ajoutons que ce jeu formel est précédé² d'une autre présentation des mêmes vers de Goethe dans un dispositif plus simple [**exemple musical n°196, tome II, p. 264**]. Là, les quatre vers du poème sont superposés dans une distribution simple –à raison d'un par voix. Mais certains mots sont accentués de façon tout à fait aléatoire, à raison d'un seul par vers.

La technique du canon à reculons et aplati dans la verticalité se retrouve encore dans *Histoires de loup*, plus précisément au tout début de l'opéra³ [**exemple musical n°197, tome II, p. 265**]. Le procédé est dans son principe le même. Mais comme il s'applique à un texte en prose composé de phrases se développant dans une syntaxe

¹ les vers 3835 à 3837

² page E, mesure 1

³ I, mesures 2 et 3

normale, il ne présente pas une rigidité aussi grande. Le schéma formel reste bien celui du Prélude de *Pandémonium*, à savoir un canon à l'envers **[tableau 18, tome II, p. 266]**. Cela signifie, rappelons-le, que lors de chacune des entrées, la voix qui donne la réponse est en fait en avance sur celle qui donne le sujet et non en retard sur elle –c'est normalement ce retard qui provoque le décalage temporel définissant l'imitation canonique. La réponse expose toujours le membre ultérieur : b, c ou d d'une phrase, quand le sujet en est encore au membre précédent : a, b ou c. Le schéma de cette imitation écrasée et inversée s'écrira donc ainsi :

sujet = a b c

réponse = b c d

Mais, pour les raisons que l'on vient d'indiquer, l'application du principe récurrent d'où résulte le canon à l'envers n'est pas aussi stricte dans cet extrait d'*Histoires de loup* que dans les exemples précédents. Aperghis a choisi une phrase tirée de l'explication liminaire, donnée par Freud, de la situation concrète de "l'homme aux loups". Le père de la psychanalyse fait allusion dans ce texte aux éléments héréditaires susceptibles d'expliquer les troubles de son patient ; il cite à ce sujet les maladies des parents, notamment les troubles abdominaux de la mère.

Mais Aperghis n'a retenu, pour en faire l'exergue de l'opéra, que deux phrases, toutes deux incomplètes, du texte de Freud¹. La première est tronquée par son début, la seconde n'est pas terminée. De plus, les fragments brefs, mais inégaux, qui servent à la superposition sont découpés arbitrairement. Quant au traitement formel de ces deux demi-phrases par les six voix du chœur familial, il s'ordonne mécaniquement selon le schéma paradoxal de l'imitation récurrente **[tableau 18, tome II, p. 266]**.

On observe cependant quelques entorses à cet ordonnancement sévèrement contraint des fragments du texte. Parfois, la succession des éléments omet un niveau de la structure. Par exemple, Grand-Père, au quatrième niveau, énonce la série e f g h i, alors que les voix précédentes donnaient, en lisant de haut en bas, a b c d e / b c d e f / c d e f g. On aurait donc dû avoir, pour Grand-père, non pas immédiatement e f g h i, mais la série intermédiaire d e f g h. Un niveau a été omis, comme si le déroulement des différentes séries de fragments allait trop lentement. Cette accélération dans le déroulement formel de la structure se confirme dans toutes les successions à venir, puisqu'après Grand-Père, Nania (5ème niveau), puis la Gouvernante anglaise, omettent systématiquement la série qu'elles devraient énoncer, si le schéma théorique² s'appliquait strictement.

Cela dit, quelles que soient les subtilités de cette construction de caractère strictement formel, on n'entendra là encore qu'un brouhaha de phrases différentes proférées à la hâte par six personnes à la fois, *fff*. Cette entrée en matière agitée donne d'emblée une idée de l'ambiance psychologique qui sera celle de l'opéra. Elle montre aussi l'importance que revêtent, dans *Histoires de loup*, les morceaux d'ensemble. Ces moments d'expression collective, où un groupe donné se met à adopter un processus sonore donné, souvent de caractère très original, aident à cerner le mental tourmenté de Serge.

¹ "des parents mariés, jeunes encore, menant une vie conjugale heureuse encore, sur laquelle les maladies jettent bientôt de premières ombres. La mère de l'enfant commence à souffrir de troubles abdominaux, son père à avoir ses premières ..."

² Ainsi, Nania, venant après Grand-Père, qui vient de donner e f g h i, devrait normalement adopter la succession f g h i j ; or elle passe directement à la série suivante : g h i j k. Il en est de même pour la Gouvernante anglaise, qui omet h i j k l, et donne la série suivante, soit : i j k l m

B - LES SCHEMAS FORMELS

Cet exemple de traitement imitatif en superposition polyphonique d'un texte parlé, tiré d'*Histoires de loup*, dénotait, comme à l'ordinaire, une volonté de mise à mal du modèle littéraire préexistant. Mais en même temps, dans ce passage comme dans tous les autres extraits envisagés auparavant, les techniques de déstructuration ou de recombinaison arbitraires des éléments textuels originels servaient un propos expressif sans ambiguïté, qui se relie à celui de l'opéra ou de la pièce concernés. Dans tous les cas, loin de contrarier la couleur sonore ou l'esthétique d'une composition, ces jeux formels corroborent, ici l'évocation grinçante du Walpurgis et de ses démons ; là, la trop prégnante parole familiale ; ailleurs la démonstration parodique de l'écriture au second degré.

La mise en oeuvre apparemment négatrice des processus de perturbation du message ne menace donc pas la cohérence du propos général de la composition. Au contraire, au-delà de l'étonnement ou du léger brouillage qu'ils procurent, ces procédés parviennent à rejoindre le sens par le moyen de superpositions fantasques et de jeux formels arbitraires. L'imposition de grilles et de schémas structurels comme méthode de composition musicale ne relève donc pas d'un propos négateur, pas plus que les déviations et chausse-trappes placés au travers du récit n'empêchent celui-ci de parvenir à un aboutissement parfaitement plausible.

Par conséquent, on ne s'étonnera pas de ce que les processus d'automatisation ludique (tels que les suites arbitraires de mots placées selon un ordre artificiel, les propositions musicales s'enchaînant en suivant une grille mathématique, etc...) puissent être par eux-mêmes capables de produire du sens. En pareil cas, les techniques de structuration artificielle ne servent plus un processus de détournement et de brouillage, mais contribuent au dévoilement progressif d'un contenu au départ incertain.

L'illustration la plus fameuse de cette procédure se trouve dans les *Récitations*, notamment dans les pièces centrales du cycle (les numéros 9 et 10) qui traitent toutes deux la même phrase déjà analysée : "parfois je résiste à mon envie..., parfois je lui cède ; pourquoi donc ce désir ?", mais ne la donnent complète qu'à la fin. C'est le cas aussi de la *Récitation* n°3 qui, pendant toute la pièce, mêle en désordre les syllabes d'un vers de Théodore de Banville, pour enfin l'énoncer *in extenso* à la dernière ligne¹. Mais on trouve également des exemples de ce travail de brassage et de découverte progressive d'une entité préalablement cachée dans plusieurs passages d'opéras.

Il n'y a donc aucune antinomie entre les techniques de brouillage et les moments de dévoilement soudain d'une structure complète. Mais il est clair que le propos de toutes les pièces qui utilisent de tels procédés est essentiellement tourné vers l'activité de déstructuration ludique et que la mise en lumière du modèle intégral n'a qu'une importance secondaire dans le jeu compositionnel. Le charme de ces oeuvres réside moins dans la découverte toujours furtive du modèle savamment caché que dans les concaténations inattendues de mots ou de cellules musicales¹.

Ces effets toujours surprenants sont pourtant le résultat d'un travail extrêmement strict d'application du schéma formel choisi. Parmi les processus les plus couramment

¹ «un soir de juin, bercés par les flots attendris, les iris pâlissants croissaient au bord de l'onde»

utilisés, nous retiendrons, dans cette seconde section, ceux qui relèvent des formes accumulatives. L'effectuation du schéma s'y fait progressivement, selon un processus d'ajout élément par élément. La règle qui préside au déroulement de cette structure est de revenir systématiquement au point de départ, à chaque fois qu'un élément nouveau est énoncé. Ce schéma peut se symboliser très simplement ainsi : a/ a b/ a b c/ a b c d/a b c d e. Les premiers éléments de la série sont donc redonnés sans cesse, tandis que son aboutissement se fait longuement attendre.

Un tel agencement donne un tour un peu litanique à ces séquences, mais préserve le charme de la surprise, lorsque le résultat est acquis. La lenteur et le caractère un peu énigmatique de cette progression réglée fait que que les pièces ou extraits de pièces qui se conforment au schéma d'accumulation progressive se reconnaissent assez facilement. En revanche, l'extrême variété du matériau traité selon cette technique accumulative fait que l'aspect très contraignant du modèle structurel ne menace pas pour autant le caractère toujours original du résultat.

Notre plan suivra la complexification progressive du matériau à partir d'éléments simples ou univoques (mots, cellules musicales, rythmes) jusqu'à des associations complexes, intégrant , outre des timbres, des modes de profération sonore ou même des affects. De plus, comme il existe plusieurs variantes structurelles de ce modèle, nous distinguerons les séries d'éléments qui sont disposées en progression droite et celles qui observent une progression rétrograde.

¹ on reprendra l'exemple de la *Récitation 3* , en se laissant aller à la poésie indéniable des vocables de synthèse forgés par le travail de réassemblage (“lirissoir/ drissalonde/ juinalissant/ leflossaindris”)

I - Les séries simples

1 - l'accumulation progressive droite

Les premiers exemples d'utilisation, encore très partielle, du schéma d'accumulation se trouvent déjà dans les oeuvres des années 70, au cours de brefs passages de compositions vocales ou d'opéras. Dans *De la nature de l'eau* (1974), le moment de "l'intersegtatione d'aque" est suivi d'une explication scientifique donnée, entre autres, à deux voix parlées du choeur¹ **[exemple musical n°198, tome II, p. 268]**.

Si l'on suit séparément chacune de ces deux voix en commençant par celle de la *soprano* 1, on voit que le découpage du texte (toujours tiré de Léonard de Vinci) ainsi que la structuration de ses différents membres ne relèvent que partiellement des systèmes d'imitation observés précédemment – dans *Pandémonium*, dans *BWV* ou dans *Histoires de loup*. Il y a bien dans chaque phrase un phénomène de redite d'un membre énoncé dans la phrase précédente² **[tableau 19a, tome II, p. 269]**. Mais cette redite ne se produit pas dans la dimension verticale. Elle ne relève donc pas à proprement parler du dispositif polyphonique de l'imitation canonique ; tout au plus, peut-on parler d'un canon aplati ou horizontal, puisqu'aussi bien Aperghis ne cesse de confondre ou d'inverser à dessein l'avant et l'après, le supérieur et l'inférieur, la droite et la gauche.

Le schéma structurel de la *soprano* 2, qui énonce une autre phrase du texte de Léonard, est voisin de celui de sa comparse, mais il aboutit à un résultat différent **[tableau 19b, tome II, p. 269]**. On retrouve le petit jeu des fins de phrase ("a lieu" - mesure 3 et

¹ p. 19 *sopranos* 1 et 2

² "un hémisphère"-phrase 1 et phrase 2, mesures 3 et 4; "d'une pellicule", phrase 2 et phrase 3-mesures 5 et 6

mesure 5 ; "quand le fleuve" - mesure 3 et mesure 4) ; mais l'ordre en est perturbé. En effet, le schéma ludique ab/bc/cd etc ..., ne s'applique plus strictement ici¹. **[tableau 19c, tome II, p. 269]**. Mais l'effet de ce schéma incertain demeure : il réserve pour la fin la découverte d'une phrase cohérente, pourvue d'un sens. Cette procédure amusante, qui consiste à adopter une démarche d'abord hésitante, susceptible d'égarer la compréhension, pour ensuite amener au résultat définitif, annonce celle des schémas d'accumulation progressive que nous rencontrerons tout au long de ce chapitre.

Un autre exemple, plus proche de tels schémas, illustre bien le charme de la découverte progressive d'un texte, qui au départ n'est donné que par bribes.

Il s'agit de quelques mesures de l'avant-dernière section de *Je vous dis que je suis mort* : "La brune et la blonde"², dans lesquelles Odd énonce en *Sprechgesang* une courte phrase sur une descente pentatonique **[exemple musical n°199, tome II, p. 270]**. Malgré sa brièveté et sa grande simplicité, cette phrase n'est cependant pas donnée immédiatement dans son intégralité. Elle se découvre petit à petit, ses segments successifs s'additionnant progressivement les uns aux autres pour donner finalement la phrase complète à la mesure 4 : "hear the sledges with the bells".

Dans les mesure précédentes, ce sont donc un, puis deux, puis trois éléments consécutifs de la structure qui sont apparus peu à peu. En effet, un élément nouveau n'est jamais exposé sans que tous les précédents ne soient redonnés, toujours dans le même ordre, à partir du premier. Cet ordre de progression peut se résumer par le diagramme, très

¹ en effet, si le compositeur avait appliqué ce schéma à la lettre, la répétition de "a lieu" devrait venir avant celle de "quand le fleuve", soit en deuxième, et non en troisième position. De plus, toujours en supposant respectée la stricte logique de cette progression schématique, le membre de phrase "quand le fleuve" ne devrait pas intervenir à la première ligne, mais seulement à la deuxième; de même pour "coupe l'autre", qui devrait apparaître en troisième position, et non en deuxième.

² p. 104

simple, suivant : a / ab / abc / abcd. Précisons simplement que les symboles a, b, c et d ne désignent pas seulement chacune des syllabes du texte, mais aussi les hauteurs de notes et les valeurs rythmiques qui s'appliquent à chacune d'elles¹. Il y a donc association terme à terme entre les mots d'un texte et les notes ou cellules mélodico-rythmiques qui portent ce texte.

Un exemple plus développé d'utilisation de cette même structure accumulative se trouve dans une composition polyphonique de 1975, *Les lauriers sont coupés*, pour deux voix de femme et cinq instruments. Elle prend appui d'un bout à l'autre sur le texte de la chanson. Dans la section initiale de l'oeuvre¹ où la *soprano* expose pour la première fois le début de ce texte, on assiste d'abord à une répétition apparemment hésitante et en *crescendo* par paliers des mêmes syllabes **[exemple musical n°200, tome II, p. 271]**.

Puis on s'aperçoit qu'un processus très systématique est en train de se mettre en place. Les syllabes successives des premiers vers de la chanson : "nous n'irons plus au bois / les lauriers sont coupés / la belle que voici" sont données une à une, mais avec cette règle que chaque nouvelle syllabe ne peut intervenir qu'après que toutes les précédentes aient été reprises. La progression suit *grosso modo* le schéma suivant : a / ab / abc / abcd / abcde etc... Elle est lente, systématique, et l'acquisition de la nouveauté est strictement limitée par l'obligation de revenir à chaque ligne au point de départ. Les éléments initiaux sont donc repris inlassablement, et cette répétition sagement ordonnée se poursuit jusqu'à ce qu'un nouvel arrivant se manifeste. Ce dévoilement parcimonieux des éléments encore inattendus de la structure semble manifester l'hésitation à avancer et le retour prudent au déjà entendu.

¹ par exemple a correspond à "hear", mais aussi à un *mi* aigu double-croche; c à sledges, mais aussi à *si* croche, etc.. .

L'ordonnancement imposé aux éléments textuels de la chanson s'applique en même temps aux cellules musicales qu'ils surmontent. Celles-ci présentent un certain nombre de caractères propres, qui rendent l'élocution du texte à la fois vive et aisée. Tout d'abord, elles se limitent, du point de vue mélodique, à une faible oscillation de seconde ou tierce autour des notes contenues dans l'intervalle *ré - fa* (avec parfois une brève échappée vers *sol #*, par la quarte *ré # - sol #*). Rythmiquement, les cellules se composent de deux ou trois valeurs brèves, séparées par des tenues en synopes ou des silences. Souvent, le groupement de ces valeurs adopte des formes de rythmes dactyliques (tels que). L'effet que produisent ces rythmes est celui d'un bref frémissement, d'une mesure environ, entonné avec force (*ffff*), puis faiblissant *diminuendo*. Il renforce l'impression de curiosité un peu effarouchée de la *soprano* devant l'acquisition des nouvelles syllabes de la progression.

Mais ce résultat est obtenu surtout par l'application à ces cellules musicales du schéma d'accumulation progressive (a / ab / abc / abcd, etc..), dont nous avons analysé le fonctionnement pour ce qui est du substrat littéraire de la chanson. Cette structure ne gouverne pas seulement l'énonciation du texte, mais conditionne sa mise en musique. Il y a donc association terme à terme entre une syllabe du poème et un élément mélodico-rythmique chanté par la *soprano*¹. Il en est ainsi pour toute la suite de la séquence.

Certes, on relèvera bien quelques légères exceptions à l'application stricte du schéma formel. Ainsi, à partir de la levée de la mesure 9, le premier élément de la structure ("nous" = *fa* croche) est omis; c'est le second élément : "n'i" (*ré #* double-croche) qui sert à partir de ce moment de point de départ à la progression accumulative inlassablement continuée. Le diagramme s'infléchit donc légèrement en délaissant la suite

¹ p. 4

de la progression normale : a / ab / abc / abcd, soit au profit de : bcde / cdef / defg ,etc...

Une autre entorse au schéma de forme a lieu à partir du deuxième système de cette page primesautière. Elle concerne cette fois la fin de chaque série, et non son début. Là, ce sont non pas un, mais deux éléments nouveaux qui se manifestent à la fois après la reprise obligée de tous les précédents². Dans ce même passage, à la quatrième mesure du même système, ce sont également deux syllabes, associées à deux valeurs musicales ³, qui s'ajoutent à la progression.⁴

Mais, quelles que soient les légères modifications apportées à la procédure, l'ossature du schéma et l'effet expressif de la forme d'accumulation progressive sont assez clairement manifestés dans ce premier exemple.

C'est à des observations sensiblement identiques que nous conduira l'examen d'un passage d'*Histoires de loup*, qui conclut la scène introductive de l'opéra⁵. Il s'agit d'une séquence d'atmosphère, sans paroles, dans laquelle les différents protagonistes se présentent en faisant entendre chacun les figures musicales qui les caractérisent. A la fin du riche amoncellement sonore procuré par les *leitmotive* des barytons, mais aussi les cellules stagnantes des voix de la famille, les soupirs ou appels des uns et des autres, les sons de souffle ou ronronnements suggestifs des parents, ainsi que les figures de déplacement de l'orchestre, on aboutit à une intervention particulièrement animée d'Anna

[exemple musical n°201, tome II, p. 272].

¹ par exemple, "nous" correspond à *fa* double-croche, " n'i " à *ré #* double-croche, "rons" à *mi* croche; dès lors, le groupe "nous n'irons" sera toujours chanté à chacune des reprises sur .

² on a donc dans ce cas une modification de la progression signalée ci-dessus, soit : bcde / bcdef, par l'ajout des deux éléments suivants à la fois, g et h ("les lau" de "les lauriers"), soit la série bcdefgh.

³ "coupés", sur la cellule .

⁴ on a donc : "rons plus au bois les lauriers sont coupés", et non "rons plus au bois les lauriers sont cou", comme le voudrait l'application stricte du schéma.

⁵ I, p. 13

Avant qu'elle ne lance ses "cris de joie" sur un *sol* répété¹ (mesures 10 et suivantes), elle manifeste son caractère frénétique par une suite de brèves cellules hérissées de silences et adoptant un même dessin tournoyant. Or cette série d'éléments mélodico-rythmiques énoncés avec précipitation, adopte le schéma d'accumulation progressive observé dans *Les lauriers sont coupés*.

Cette structure s'applique à un matériau purement musical, puisqu'Anna chante ici sans paroles. Les éléments de la série qu'elle expose sont additionnés pas à pas avec retour systématique au point de départ, comme l'exige la forme du diagramme d'ajout progressif (a / ab / abc / abcd etc...). Celui-ci est appliqué, dans ce passage, d'une façon stricte **[tableau 20, tome II, p. 273]**. Mais il cesse brusquement lorsque la voix d'Anna se bloque sur son cri de joie en notes répétées. Le processus accumulatif correspond ici à un moment d'accroissement de la tension; les ajouts successifs de cellules auxquels se livre la ligne vocale semblent figurer une progression inéluctable de l'excitation du personnage vers un point culminant immobile, mais haletant.

Anna manifeste le même empressement à s'exprimer dans un passage bien postérieur de l'opéra². Elle le fait à nouveau en utilisant la forme de l'accumulation progressive droite. Mais cette fois-ci, cette structure s'applique à un récitatif chanté, comportant un texte explicite, complet, et non plus seulement à des cellules rythmiques sur notes répétées.

La scène est à nouveau celle d'une lecture d'un conte de loups³. Mais au lieu qu'elle s'opère sous la forme habituelle, c'est-à-dire qu'elle soit faite par les enfants, sous la

¹ cf. quatrième partie, B, II, et exemple musical n° 158

² pp. 130 à 132

³ séquence XVIII : "Une histoire de loups"

direction de Grand-Mère, elle est suggérée d'une façon beaucoup plus directe, tout d'abord par la projection d'une image, celle du Petit chaperon rouge, ensuite par la narration dialoguée de l'histoire. Ce sont les barytons qui commencent la récitation¹, sur un ton calme, "dolce", "avec précaution". Mais lorsqu'arrive le passage du conte où le loup se précipite sur le boulanger pour enduire ses pattes de farine afin qu'elles paraissent blanches, Anna, comme toujours, s'impatiente et prend le relais avec force et précipitation **[exemple musical n°202, tome II, p. 274]**.

Son mode d'élocution est évidemment sans rapport avec celui des barytons. Au lieu des notes doucement glissées sur de larges intervalles que faisaient entendre ceux-ci, Anna adopte un contour mélodique stagnant autour des notes contenues dans l'intervalle *ré # - fa*, avec parfois une échappée à partir du *ré #* à la quarte supérieure *sol #*. Ce dessin très peu marqué favorise l'audition des rythmes animés sur lesquels s'exprime Anna : valeurs rapides égales ou supérieures à la double-croche, figures de dactyle, groupes de deux ou trois notes séparés par des silences, contretemps. Mais surtout, la forme accumulative suggère la précipitation de la récitante **[tableau 21, tome II, p. 275]**.

Ce schéma de structure, dont nous avons déjà remarqué qu'il servait souvent à marquer une accélération, et ainsi à peindre l'excitation, n'est pas toujours exactement respecté dans ce passage. Il arrive qu'Anna répète certains mots ou certaines syllabes². Il arrive aussi qu'elle se bloque sur certains syllabes. Ainsi, elle répète comme un bégaiement la syllabe "cou" de courut, ajoutant un élément à la série accumulative. Parfois aussi, elle dérape et prononce deux syllabes à la fois³, ce qui constitue une légère entorse à la loi de progression accumulative, laquelle s'opère toujours élément par élément. Le débit

¹ pp. 128 à 130

² ainsi elle répète trois fois "chez" à la fin des mesures 9 à 11, "pa" à la fin des mesures 18 à 21.

³ c'est ce qui se produit aux mesures 12 à 15, pour les éléments h et i, j et k, l et m ("le-bou", "lan-ger", "trem-pa") qui sont donnés d'un seul coup.

s'accélère donc à la fin de la tirade. L'impatience d'Anna se marque aussi par le fait qu'à partir d'un certain moment¹, elle ne reprend plus l'ordre de la structure en remontant au premier élément, "le" (de "le loup furieux"), mais du second ("loup furieux"), puis même du troisième ("furieux"). A la fin², au comble de la joie féroce, elle ne remonte même plus aux premiers éléments de la série, mais se contente de reprendre le dernier mot nouvellement découvert³ : "courut" puis "boulangier".

2 - l' accumulation progressive rétrograde

Il est d'autres séquences d'opéra, toujours limitées à des passages brefs –une ou deux pages maximum– dans lesquelles se manifeste le schéma de l'accumulation élément par élément. Mais elles peuvent présenter des particularités de structure ou revêtir une signification différente de celles que nous avons rencontrées en premier lieu. De ces autres types d'accumulation progressive, nous retiendrons deux exemples, situés dans les opéras plus récents : *Liebestod* et *Je vous dis que je suis mort* .

Ce qui distingue le plus nettement ces nouveaux schémas de progression des précédents réside dans le fait que l'accumulation fonctionne dans le sens rétrograde. La phrase musicale, ou la proposition verbale complète, qui ne se découvrira, comme toujours, qu'à la fin, sera présentée à partir de son dernier élément. Elle remontera ensuite pas à pas, selon la progression imposée par le schéma habituel, jusqu'au premier, où la phrase intégrale sera atteinte. Le diagramme formel s'inverse donc ici en c / dc / cde / bcde / abcde.

¹ au quatrième groupe, à la fin de la mesure 4.

² mesure 16 et mesure 18

³ "courut," puis "boulangier".

Un exemple très élémentaire, du point de vue musical, de ce type d'accumulation rétrogradée se trouve dans la première scène de *Je vous dis que je suis mort*¹, au moment de la recherche du lieu caché où se trouve le mort, à l'aide du cryptogramme. L'action dramatique est alors conduite par Dupin, qui lit attentivement le parchemin. Mais ses interjections chantées, en général assez sporadiques, interviennent sur un fond sonore continu, proféré en style de psalmodie par Odd **[exemple musical n°203, tome II, p. 276]**.

Le balbutiement rythmique en simple parlé *pp* de la chanteuse est revêtu de l'annotation "généalogies". Cette précision marque bien le caractère du texte sur lequel se bâtit la psalmodie. Il s'agit de la répétition de plusieurs prénoms mélangés, mais avec brassage en tous sens de leurs syllabes. On y reconnaît –ou devine– celui d'Eléonore, d'Annabella, ainsi que des bribes de celui de Ligeia.

Mais cette psalmodie monotone n'en présente pas moins une structure formelle très stricte. Elle reprend le schéma de l'accumulation progressive, mais en le donnant à l'envers **[tableau 22, tome II, p. 277]**. Le point de départ de la déclamation monotone en *Sprechgesang* d'Odd est en fait le point d'arrivée de la structure. Il constituera donc dans chaque nouveau groupe l'élément final de la série. L'agencement complet de celle-ci se fait en ajoutant progressivement les nouveaux éléments de la série un par un, de l'avant-dernier au premier (d, puis c, puis b etc..), et en les plaçant avant chaque énonciation du dernier élément.

De plus, comme dans le schéma d'accumulation de forme droite, tout nouvel élément intervenant dans le cadre d'une telle structure ne peut apparaître qu'accompagné de la réitération, mais dans le sens rétrograde, de tous les éléments précédemment

¹ I, p. 9

découverts. Par exemple, dans le cadre d'une structure à cinq éléments /a b c d e/, comme le groupe "li e la la nore" (cinq triples croches), qui termine la première mesure chantée par Odd, b ne peut intervenir qu'après c, mais à condition de rester inclus dans la succession ordonnée /b c d e/, elle-même précédée de /c d e/, de /d e/, et de /e/. Le diagramme en triangle rectangle de la succession droite :

```

a b
a b c
a b c d
a b c d e

```

s'inverse donc, en présentant son hypoténuse vers la gauche et non vers la droite, en un triangle ainsi disposé :

```

e
d e
c d e
b c d e
a b c d e

```

mais le principe reste identique.

Quant au matériau sonore sur lequel porte le schéma formel, il n'est pas uniquement constitué de syllabes permutées de prénoms d'héroïnes de Poe. Ce contenu verbal est associé terme à terme à des valeurs rythmiques, comme c'était le cas d'ailleurs dans notre premier exemple d'accumulation –droite–, celui de *Les lauriers sont coupés*. Mais le versant musical de ce matériau double (textuel et rythmique) est beaucoup plus élémentaire que les cellules mélodico-rythmiques bien constituées des *Lauriers*. Il consiste même au départ (éléments e, d, c) dans l'ajout d'une valeur rythmique, plus brève, au

groupe précédent¹. Cet ajout progressif ne fait au fond que redoubler le processus accumulatif, et s'opère parallèlement à l'ajout des syllabes au sein de la structure.

En appendice à ce premier exemple d'accumulation rétrograde, on citera un autre extrait d'opéra dans lequel la voix est également utilisée en quasi parlé, et sur des valeurs rythmiques en progression parallèle à celle du texte. Il s'agit d'un passage de la séquence finale de *Liebestod*², intitulée "Solo voix 5" [**exemple musical n°204, tome II, p. 278**].

Le dispositif formel adopté est extrêmement simple. La chanteuse énonce "sur le souffle" une phrase en allemand, qu'elle présente en progression rétrogradée. Le dernier mot de la série : "frei" se retrouve donc à chaque fois en fin de parcours. Il est précédé d'un nombre croissant d'éléments, constituant le début de la phrase, peu à peu découverte. Le procédé accumulatif est ici très facilement repérable, car les ajouts successifs de syllabes sont mis en relief par leur association avec des valeurs rythmiques correspondantes³. De plus, chaque nouveau groupe de syllabes et rythmes parallèles est séparé du précédent par un point d'orgue.

Si le schéma de structure est très visible, la progression suivie n'est pas aussi rigoureuse qu'il y paraît au premier abord. Le dispositif adopté suit bien le schéma d'accumulation. Mais après avoir procédé aux ajouts selon la loi structurelle signalée⁴, il omet de plus en plus souvent un ou deux éléments de la progression –comme pour aboutir plus rapidement à la disposition finale, celle de la phrase complète. On a donc, à partir de la cinquième séquence, une série de groupes rythmiques psalmodiés qui additionnent non pas une syllabe (et une triple croche), mais deux ou trois à la fois. Le nombre d'éléments constitutifs de chaque groupe est ainsi, à partir du neuvième, le suivant : 11-13-16-18-21.

¹ trois triples croches au lieu de deux, puis un triolet de triples précédant une quatrième triple croche, puis quatre quadruple croches etc..

² p. 99

³ "ran bewege frei" = 5 triples croches; "heran bewege frei" = 6 triples croches; "weit heran bewege frei" = 7 triples croches.

⁴ 5, puis 6, puis 7, puis 8, puis 9 éléments rétrogradés

L'intérêt général de cet extrait ne réside cependant pas dans sa structure formelle. Ce qui ressort de la mise en ordre de ce *solo* est l'impression de balancement réitéré que donnent les interventions successives de ces groupes inégaux. Elle est précisée dans l'annotation qui surmonte le passage : "imiter le mouvement de la faux". La sonorité adoptée par la chanteuse doit donc dessiner un mouvement alternatif, et en même temps suggérer un geste implacable et tranchant. Il faut dire que ce moment de l'action touche plus que tout autre au domaine de l'inéluctable, et approche au plus qu'il est possible le mystère de la mort.

Le processus presque mécanique de l'accumulation et la sonorité tranchante de la voix sont destinés à rendre plus sensible le sens des paroles déclamées en *parlando* au même moment par Bettina : "et voici qu'à présent je descends dans mon coeur comme au fond d'une mine, et tel l'airain glacé, c'est le goût de la destruction que j'en extrais". Le goût amer de cette déclaration et l'impression d'une clôture définitive dans le destin de cette jeune femme malheureuse trouvent leur répondant dans le choix, pour la mise en oeuvre musicale de ce passage, d'un dispositif purement formel. La forme accumulative, avec ce qu'elle a de quasiment mécanique dans son processus, correspond à ce moment final de l'histoire qui se situe déjà dans un au-delà du temps. Désormais, tout est consommé ; aucun événement ne peut plus survenir.

La forme accumulative adoptée par le "Solo voix 5" va se généraliser progressivement, dans les pages suivantes, à toutes les voix¹. En même temps, d'autres schémas d'accumulation progressive, dont certains avaient débuté auparavant, se poursuivent longuement aux instruments². C'est donc une scène entière de la fin de l'opéra

¹ pp. 100 et 101

² notamment un *solo* de clarinette basse, qui avait débuté page 92, continue de se développer très lentement *largo religioso* au moment du *solo* voix 5, et se répand à toutes les parties instrumentales entre les pages 95 et 104. Nous le retrouverons dans une analyse ultérieure

qui pratique les ajouts progressifs de cellules et de mots, comme s'ils dévidaient sans relâche le fil d'un destin inéluctablement tracé.

Un autre passage d'opéra, de caractère moins tragique, nous fera rencontrer le même schéma rétrogradé d'accumulation, appliqué à un discours purement instrumental. Il s'agit de la conclusion, de caractère péremptoire, de la scène IV de *Je vous dis que je suis mort*¹. Le clavecin (jeu luthé) y offre alors un soubassement presque tambourinant, quoique *pp*, à la déclaration dépitée de Valdemar : "la vérité est que cette vie, et généralement le 19ème siècle, me donnent des nausées. Je suis convaincu que tout va de travers **[exemple musical n°205, tome II, p. 279]**.

Le caractère purement rythmique de l'énoncé musical du clavecin est marqué par le choix de la note unique, répétée : un *la*. L'allure générale du passage est martiale, comme celle d'ailleurs des séquences qui le précèdent¹, à cause de la présence d'un *la* triple croche, scandé régulièrement à la fin de chaque temps à la main droite du clavecin :

C'est précisément cet aboutissement péremptoire de chaque temps qui constitue le point de référence principal de la structure accumulative. Ce *la* triple croche est en effet l'élément final d'une série rétrogradée (selon le schéma habituel e / de / cde / bcde / abcde), dont les membres précédents jouent un rôle d'une appoggiature brève de la note principale.

La série accumulative ne dure elle-même qu'une mesure et demie et comprend simplement un élément rythmique de plus à chaque fois (), ce qui fait que les valeurs rythmiques de l'appoggiature sont de plus en plus brèves. Une fois que la progression accumulative

¹ pp. 87 et 88

complète a été donnée, elle est réitérée intégralement de la même façon, du dernier élément seul à la série complète /abcde/.

Pendant ce temps, la main gauche du clavecin offre un accompagnement lui aussi martial au développement de la série accumulative. Elle n'adopte pas un dispositif formel aussi rigoureux que la main droite, même si l'on observe au départ une tendance similaire à l'ajout de valeurs, avant le temps accentué². En fait, son principal rôle est de masquer plus fortement la rythmique, grâce notamment aux groupes de triolets de triples croches répétés avec une insistance presque militaire³.

Ce passage instrumental de *Je vous dis que je suis mort* mettait en oeuvre une procédure formelle très simple d'ajout antérieur, qui consistait à augmenter le nombre de valeurs rythmiques d'une à chaque fois. Dans le *Solo* de clarinette basse du passage sombre de la fin de *Liebestod*⁴ auquel nous nous sommes déjà référés, l'accumulation rétrograde procède *grosso modo* de la même façon **[exemple musical n°206, tome II, p. 280]**. Les valeurs rythmiques s'additionnent progressivement, (il s'agit là encore de triples croches), en venant se placer avant la note principale (un *do* aigu), point fixe de référence et valeur la plus longue de la série. Ce schéma rythmique, identique aux précédents, se poursuit de façon régulière, élément par élément, jusqu'à atteindre progressivement le nombre de 19. Puis la progression s'accélère brusquement, sautant directement à 24.

¹ pp. 83 à 86 - il s'agit de longs passages en scansion répétitives sur les titres d'oeuvres ou de personnages de Poe, cf. troisième partie, C, III, *Véhémence*

² mesure 1 et début de la mesure 2 : deux triples croches de triolet, puis trois; au début de la mesure 3 : une triple croche de triolet, puis deux, puis trois .

³ mesure 2 et fin de la mesure 3 / début de la mesure 4 : trois groupes répétés à la suite l'un de l'autre; fin de la mesure 4 / début de la mesure 5 : 6 groupes répétés.

⁴ p. 92

Mais la principale caractéristique de ce nouvel exemple d'accumulation rétrograde est son contenu musical. Celui-ci n'est pas seulement de caractère rythmique, comme les dessins sur notes répétées des deux extraits précédents. On a affaire en même temps à un contour mélodique bien dessiné, et marqué en particulier par des successions d'intervalles écartelés. La clarinette basse, dans les groupes centraux notamment, ne cesse de sauter d'une extrémité à l'autre de la tessiture, en passant des notes aiguës de la portée en clé de *sol* aux notes sur lignes supplémentaires graves sous la portée en clé de *fa*.

Cette ligne en dents de scie fait même l'objet, dans son début, d'une mise en oeuvre systématique par demi-tons rejetés à l'octave [tableau 23, tome II, p. 281]. C'est ainsi qu'après le *do* tenu, qui est la note - pivot de toute la structure¹, chaque note nouvelle apparaissant après lui² est dans un rapport de demi-ton ascendant avec la précédente³. Mais les sons ainsi déterminés sont toujours octaviés, une ou plusieurs fois. Ils créent ainsi dans les groupes 3, 4 et 5 des rapports de septième majeure et d'octave diminuée, et non de seconde mineure. Puis, à partir du groupe 6⁴, le redoublement à l'octave s'amplifie démesurément, jusqu'à donner des sauts de trois octaves à la fois⁵. Ces déplacements gigantesques s'amenuiseront un peu dans les groupes suivants⁶ ; mais le dessin général très distendu de la courbe mélodique de cette progression est d'ores et déjà fixé. Il ressortit aux processus de redoublement à l'octave, que nous avons remarqués dans certains récitatifs, notamment ceux de *Je vous dis que je suis mort*⁷.

¹ élément x dans le tableau

² donc les éléments w, v, u, t, s,

³ on a donc la succession $x = do$, $w = do \#$, $v = ré$, $u = ré \#$, etc... .

⁴ éléments s à q

⁵ *mi* : première ligne supplémentaire sous la portée en clé de *fa* ; *fa* : en haut de la portée en clé de *sol* ; *fa* # en bas de la portée en clé de *fa* .

⁶ l'élément q = *sol* , trois lignes supplémentaires au-dessus de la portée en clé de *fa* , n'est plus qu'à deux octaves du son précédent.

⁷ deuxième partie, B, II, 1 , exemple musical n° 37

Surtout, cette prise de possession de tout l'espace sonore, dans un geste lent mais assuré (*largo religioso*), se relie à l'attitude de sérénité glacée que manifestent dans toute cette scène les deux héroïnes. C'est à ce moment que par trois fois on jette de la terre sur le visage de Bettina. Cette action emblématique, destinée depuis toujours à discipliner les élans irrépressibles du désespoir, trouve son répondant dans la structure de progression accumulative qui, par son automatisme apaisant, permet de garantir la dignité réclamée par la situation.

II - Les séries composées

Les schémas d'accumulation, droite ou rétrograde que nous avons découverts jusqu'ici ne portaient que sur un petit nombre d'éléments simples, en général textuels ou rythmiques, associés ou non à des cellules mélodiques. Malgré leur résonance psychologique profonde au sein du contexte dramatique dans lequel ils s'intégraient, ils relevaient d'un processus formel simple, assez aisément perceptible, même lorsqu'il fonctionnait à l'envers (accumulation rétrograde). L'intérêt de ce processus est aussi de permettre la découverte progressive d'une phrase complète à partir de ses premiers (ou de ses derniers) éléments constitutifs.

Ce sont en fait des schémas de même nature qui nous occuperont à présent. Mais leur structure se révélera plus complexe, moins facilement reconnaissable. Elle consistera bien, comme précédemment, dans la mise en oeuvre progressive d'une accumulation d'éléments, avec retour systématique au point de départ, et jusqu'à obtention de la série complète. Mais ce schéma de base va se complexifier et ce de différentes manières. Nous

nous efforcerons tout d'abord de déceler et de classer diverses méthodes par lesquelles Aperghis réussit à inventer des modes de structuration plus complexes. Nous verrons notamment comment il mélange le sens droit et le sens rétrograde des deux schémas simples précédemment étudiés.

Après cette étude structurelle qui marquera aussi la signification dramatique de tels schémas, nous passerons à l'analyse d'un autre processus de complexification des séries accumulatives. Il ne portera plus uniquement sur la forme, mais sur les éléments constitutifs de ces séries sur le matériau auquel s'appliquent les schémas. Nous verrons ainsi se côtoyer, au sein d'un même graphique, non plus seulement des successions de syllabes ou de cellules musicales élémentaires, mais les éléments les plus hétéroclites. Dans de telles séries, les éléments verbaux ou musicaux s'adjoignent certaines sonorités et des tons expressifs. Brassés ensemble et parfois organisés selon des lois d'agencement interne qu'il nous faudra découvrir, ils parviennent souvent par eux-mêmes à dresser le portrait imaginaire d'un personnage étrange, ou à façonner la trame onirique d'une situation incertaine.

1 - les schémas d'accumulation mixte

Le cas le plus simple de structuration un peu plus recherchée de la forme accumulative est la superposition de deux schémas de progression fonctionnant simultanément. C'est ce qui se produit au tout début de la troisième section de *Je vous dis que je suis mort*¹ [exemple musical n°207, tome II, p. 282].

Ligeia et Rowena font entendre alors, sur un ton de "litanie", deux séries accumulatives sur deux textes différents, traités l'un et l'autre en *Sprechgesang* sur un seul

son indéterminé (en fait en parlé rythmé). Ces textes ne se découvrent qu'à la fin de la séquence, ce qui semble indiquer qu'il s'agit de séries rétrogrades. Ils développent une philosophie de sens commun assez plate : "le malheur est divers" et "la misère sur terre est multiforme" (Rowena). On examinera tout d'abord séparément chacune de ces deux voix.

Chez Ligeia, le déroulement de la progression se fait, au départ, de la même façon que dans le passage de transition avec la quatrième partie, au clavecin (jeu luthé)² **[tableau 24a, tome II, p. 283]**. Une note fixe (dont la valeur rythmique est une triple croche) –celle qui porte la syllabe "vers"– sert de note de référence pour la progression. Elle en est la terminaison, puisqu'elle énonce la dernière syllabe de la phrase.

C'est en tant qu'appoggiature à ce point fixe qu'interviennent successivement des groupes rythmiques accumulatifs composés d'une, puis deux, puis trois, jusqu'à cinq valeurs. Ils précèdent donc le point fixe "vers" et complètent peu à peu le texte de référence, jusqu'à aboutir à la phrase complète : "le malheur est divers" (milieu de la mesure 2). Puis le processus se réitère une seconde fois, toujours dans le sens rétrograde, entre la deuxième partie de la mesure 2 et la fin de la mesure 3.

Mais si l'on revient au milieu de la mesure 2, on note que, en même temps que la progression rétrograde se déroule une seconde fois, une autre série utilisant le même texte se met en place systématiquement et fonctionne dans le sens droit **[tableau n° 24a, tome II, p. 283]**. Elle débute, comme il est normal, par la syllabe "le", toujours sur une triple croche, qui sert donc de deuxième point de référence. Les autres syllabes du texte s'y ajoutent progressivement, mais cette fois-ci dans le sens normal, de gauche à droite ; elles accumulent également valeurs rythmiques et syllabes³. Comme ces deux séries symétriques, la rétrograde et la droite, se déroulent en même temps dans la mesure 2 et la mesure 3, on a à chaque instant deux groupes de valeurs identiques, mais dont l'une énonce le texte par la fin, l'autre par le début. On assiste donc à un amusant processus d'emboîtement des progressions accumulatives, qui vont finir

¹ "Trois portraits" - p. 7

² cf. *supra* exemple musical n° 206

³ une triple croche après le = "le mal"; deux triples croches après le = "le malheur"; et ainsi de suite jusqu'à cinq après "le", soit la phrase complète : "le malheur est divers".

par se confondre. De ce fait, à la fin de la séquence, on aura deux fois de suite la phrase complète, obtenue de deux façons symétriques. C'est ce qui se produit en effet à la mesure 4.

La deuxième voix intervenant dans cette séquence, celle de Rowena, n'utilise, elle, qu'une seule forme d'accumulation : la rétrograde. Tout comme Ligeia, elle réitère les éléments de la progression rétrogradée, une fois atteinte la phrase complète : "la misère sur terre est multiforme". On notera au passage que le découpage des syllabes de cette phrase s'opère parfois de façon ironiquement malhabile –on trouve par exemple l'élément "ltiforme", qui décale assez drôlement l'ordonnancement des syllabes. Toujours est-il que l'on a d'abord, durant les mesures 1 et 2, une accumulation rétrograde stricte sur la phrase servant de modèle. Le schéma formel en est parfaitement respecté, à ceci près que les valeurs rythmiques ne sont pas accélérées à mesure qu'elles s'accumulent¹. Le déroulement rythmique est pour une fois uniforme et ne consiste qu'en une suite de triolets.

Cette unicité rythmique fait même disparaître l'arrêt normalement observé sur la note de référence (portant la syllabe "forme"). L'accumulation se produit alors comme une sorte de *continuum* monotone, qui correspond assez à la manière dont s'expriment souvent les deux héroïnes, lorsqu'elles ont une partie d'accompagnement.

Après cette première progression accumulative rétrograde, Rowena réitère selon les mêmes éléments rythmiques et sur la même phrase. Mais cette fois, elle ne déroule pas le schéma avec autant de régularité. Elle expose en particulier deux, voire quatre éléments à la fois [tableau 24b, tome II, p. 284]. Cette impatience, manifestée dès le démarrage de la seconde série², permet à la chanteuse de parvenir très rapidement à la phrase complète.

¹ d'ordinaire, on a, pour deux, puis trois, puis quatre valeurs, une subdivision correspondante de l'unité du temps - d'une demi unité, puis un tiers, puis un quart, etc...

² mesure 3, où les deux syllabes "lti" et "forme" sont énoncées d'emblée d'un seul coup

Une fois ce résultat obtenu, elle la répète immédiatement, au moment où justement Ligeia fait de même avec son double travail accumulatif.

Un autre exemple de sophistication du schéma d'accumulation rétrograde se trouve dans un passage de *Liebestod*¹, intitulé "Solo voix 5" [**exemple musical n°208, tome II, p. 285**]. Tout comme le *solo* de la clarinette basse précédemment envisagé, cette séquence "chuchotée" *ppp* fait partie de ces quelques moments d'immobilité glacée qui symbolisent l'inéluctabilité du destin de Gunderode. Il se déroule, comme le précédent *solo, lento* (♩ = 40) dans une rythmique assez régulièrement balancée, qui alterne les moments d'accélération rythmique (descentes sur valeurs brèves en quintolets ou sextolets) et de repos (notes stagnantes ou petits intervalles sur un appui en triolet).

Ce matériau musical, évidemment beaucoup plus riche que les cellules élémentaires des accumulations de *Je vous dis que je suis mort*, est surmonté d'un texte en allemand lui aussi développé, et qui finit, au terme de l'accumulation, par présenter une phrase de plus d'une ligne (7ème et 8ème systèmes). En effet, conformément au schéma de la progression accumulative rétrograde, le mot "augen", qui constitue le terme de la phrase, et est par conséquent énoncé en premier, va être précédé à chaque nouveau groupe d'un nombre croissant de cellules musicales, associées à des membres de phrase. L'accumulation rétrogradée de ces éléments aboutit finalement à la progression entière.

Mais, malgré la similitude apparente de cette séquence avec les autres exemples de progression rétrogradée, son schéma de structure révèle une organisation beaucoup plus

¹ p. 29

complexe [tableau 25, tome II, p. 286]. Au départ, il s'agit bien d'une accumulation rétrograde selon l'ordre habituel à partir de "hauchen", soit $z / zy / zyx$. Mais à partir du quatrième groupe d'éléments, le schéma s'infléchit et ne place plus systématiquement les éléments nouvellement énoncés à l'avant de chaque groupe (à gauche de chaque ligne sur le tableau). Le processus adopté consiste à faire en sorte que chaque nouvel élément soit placé au milieu de chaque terme de la progression rétrograde –par exemple, d (8ème ligne) est en position médiane, avec quatre éléments l'encadrant respectivement à droite et à gauche. Car ces éléments sont tous des termes qui ont été précédemment acquis au cours de la progression¹. S'ils se trouvent maintenant à la fois en position initiale – là où ne devraient intervenir que les éléments nouveaux –et à leur position normale, c'est à dire en fin de progression, c'est qu'ils ont été souvent scindés en deux parties². De cette façon, ils peuvent encadrer l'élément nouveau, qui se présente selon une forme symétrique, mais sans rigueur.

C'est ce processus un peu différent des précédents qui donne à ce tableau son originalité³. Le schéma complexe auquel il donne lieu ressortit bien plus à un processus d'ajout par le milieu qu'aux habituelles accumulations droites ou rétrogrades, même s'il adopte en partie cette dernière structure. Chaque élément nouveau qui apparaît, intervient bien en effet en décalage d'une place par rapport au précédent¹. Mais il ne constitue plus l'extrémité de chaque groupe accumulatif ; il est toujours placé en son centre. C'est pourquoi on parlera ici d'accumulation par le milieu –un schéma exceptionnel dans les oeuvres du compositeur.

¹ y et x ont été exposés aux trois premières lignes; a, b et c l'ont été l'un après l'autre ensuite, respectivement au cours des lignes 5, 6 et 7.

² par exemple, a est subdivisé en $a_1 = \text{musich}$ et $a_2 = \text{"der Nacht"}$; e en $e_1 = \text{mit hall"}$ et $e_2 = \text{"in der"}$

³ par exemple, parmi les éléments anciens qui encadrent les dernières cellules énoncées : f, g, h, i, on trouve toujours à leur droite (donc après eux) e, c, a_2 et x_2 ; à leur gauche (donc avant eux) y, x_1 , a_1 , b et d.

C'est une structure accumulative beaucoup plus facilement perceptible que présente la *Récitation 11*, ne serait-ce que par la disposition de ses éléments sur la page de partition **[exemple musical n°209, tome II, p. 287]**.

On a affaire ici à un mélange de la forme d'accumulation droite et de la forme d'accumulation rétrograde; ce procédé rappelle celui qui avait été utilisé dans le passage de *Je vous dis que je suis mort* où Ligeia et Rowena débitaient leurs banalités sur un ton monotone. Mais, tandis que dans cet exemple, la forme droite ne se mettait en place qu'une fois la forme rétrograde énoncée une première fois en entier, ici les deux fonctionnent de pair **[tableau 26, tome II, p. 288]**.

Le schéma présente donc un centre de symétrie, constitué par la cellule "comme ça" (*glissando* sur en triolet). Autour de cet axe s'ordonnent, un par un, à droite les éléments de l'accumulation droite, à gauche ceux de l'accumulation rétrograde. C'est pour cette raison que la forme habituelle en triangle rectangle des séries accumulatives se transforme ici en un triangle équilatéral. En effet, ses trois côtés sont déterminés par le même nombre de cellules constitutives.¹

On ne manquera pas de souligner l'originalité du matériau vocal dont est constituée cette *Récitation*. Elle n'est faite que de bribes de paroles, en *Sprechgesang*, qui se rapportent toutes à des conversations quotidiennes, de celles qu'on entend le dimanche matin sur le marché, ou sur le pas d'une porte avec la concierge. Elles tiennent toutes du ragot et de la politesse convenue, mais sont artistiquement croquées sous forme de brèves cellules qui comportent chacune une direction mélodique et une figure rythmique caractéristiques.

¹ par exemple, i, à la ligne 13, est à gauche de h, à la ligne 12, qui lui-même est à gauche de g à la ligne 11, etc.. .

Toutes sont parfaitement en accord avec l'expression des paroles. Par exemple, l'expression "je veux que" voit son caractère impératif marqué par le saut aigu symétrique sur "veux", portant une valeur légèrement plus longue. Par contre, "je m'excuse" () est fait de valeurs égales de quintolet, avec une légère baisse de la voix, pour marquer la modestie. De même, la cellule "par gramme" (e) fait l'objet de deux valeurs égales en contretemps, tandis que les questions successives "comment ?" (o) et "moi ?" (p) s'accompagnent de très larges mouvements mélodiques interrompus par des silences. En outre, ces petites observations prises dans la vie quotidienne sont de temps en temps interrompues par des exclamations (ha ! cellule i) ou par un rire ().

Mais ce qui est le plus remarquable, dans cette *Récitation*, est que l'apparente familiarité des propos retranscrits et le naturel parfait de leur déclamation ne forment jamais un sens clair ou une narration précise. Vu leur brièveté, ces cellules musicales en quasi parlé s'interrompent trop vite pour qu'on puisse leur accoler une signification précise, donc limitée. Mais c'est là justement que résident la richesse et la poésie du propos. Le caractère incomplet et apparemment frustrant des pseudo-déclarations mimées ici laisse la porte ouverte à l'imagination. C'est à l'auditeur de construire l'histoire qui lui est donnée à imaginer à partir de ce matériau brut.

La forme accumulative contribue pour beaucoup à la réalisation de ce processus aléatoire. Les bribes de dialogue qui se succèdent en se répétant de façon géométrique provoquent des interruptions perpétuelles, des chocs de situations. Par leur assemblage, elles créent des rencontres inattendues et donnent des mixages de propos créateurs de rêve. Cette procédure d'interpolation constante au sein d'un schéma arbitraire rappelle les

¹ 19 cellules, de a à s

juxtapositions ou mélange de mots ou de syllabes de *Conversations*, et prouve une nouvelle fois qu'une forme abstraite peut être génératrice d'une narration arbitraire.

Notre dernier exemple de mélange entre les formes d'accumulation droite et rétrograde nous fera revenir à la *Récitation 7*. Nous en avons déjà relevé les caractéristiques sonores, propres à brosser le portrait d'un personnage multiple et perturbé¹. Quant à la forme de cette pièce, qui repose sur l'alternance de plusieurs structures se développant dans l'un ou l'autre sens, elle va venir confirmer l'agitation éperdue que témoigne ce chant formalisé.

Deux séries accumulatives se développent au cours de la pièce, la seconde n'ayant au départ qu'un caractère interruptif. Elles sont d'un caractère très opposé [**tableau 27a, tome II, p. 289**]. La première est faite d'une simple cellule de seconde mineure *ré - do #*, toujours donnée sur un rythme binaire et souvent pointé, mais avec des valeurs différentes : *d* pour la plus rapide, *d* pour la plus lente, *e*. Au tranquille *legato* et à la monotonie de ce mouvement sur *Ro aû*, qui se déploie en forme accumulative droite au cours de la première ligne [**exemple musical n°210a, tome II, p. 291**] s'oppose l'hystérie des intervalles distendus *staccato* de la deuxième série [**exemple musical n°210b, tome II, p. 291**]. On se souvient qu'elle commence dans le sous-grave sur le son de souffle "Maha" répété trois fois [**tableau 27b, tome II, p. 290**] pour se déployer ensuite, en ordre rétrogradé, dans les hauteurs extrêmes, sur des syllabes imprononçables et presque criées.

Mais cette deuxième série n'est pas donnée au départ de façon suivie. Le "Maha" intervient par deux fois¹. Il est, à la fin de cette même ligne, suivi de la déclamation suraiguë des sons 9, 8 et 7, ce dernier répété deux fois. Ce n'est que petit à petit que cette série va se compléter, toujours en ordre rétrogradé. Après une reprise des sons 9, 8, 7, 7 sont acquis les sons suivants : 6, 5, 4 (répétés trois fois au début de la deuxième ligne,) puis les derniers restants, mais avec beaucoup de répétitions : 3 3 3 2 1. La même série

¹ cf. quatrième partie, A, II, 1, et exemple musical n°118

rétrogradée est immédiatement reprise, avec exactement les mêmes répétitions : deux fois pour 7, quatre fois pour 4, et trois fois pour 3.

Cette présentation assez stricte, quoique sous forme d'interpolation, des deux séries accumulatives, ne gardera pas cette forme relativement simple dans la suite de la *Récitation*. On assistera plutôt à un traitement séparé de certains éléments de l'une ou l'autre succession¹, mais d'une façon beaucoup plus rapprochée et animée [**exemple musical n°210c, tome II, p. 291**]. Il semble alors que l'alternance des deux types de sons très opposés qu'elles renferment se mue en un combat féroce. C'est d'ailleurs la seconde série qui finira par prendre nettement le dessus; dans les dernières lignes de la pièce, malgré les transformations qu'elle subit, elle fera triompher l'agitation. Il n'y a qu'en toute fin de parcours qu'elle se transformera elle-même en une simple descente plus posément articulée sur de simples sons de soupirs [**exemple musical n°210d, tome II, p. 291**].

2 - les schémas d'accumulation composites

Les exemples que nous venons de parcourir présentaient une forme complexe mêlant plusieurs variantes du schéma d'accumulation. C'est à des structures plus simples que nous reviendrons maintenant. Elles n'utilisent qu'une seule des formes, la droite ou la rétrograde, du schéma. En revanche, la profusion interne du matériau qu'elles emploient, ainsi que les interactions qui existent au sein de ce matériau, méritent qu'on les examine en particulier.

Nous avons vu que, la plupart du temps, les éléments constitutifs des séries accumulatives étaient de nature double, verbale et musicale à la fois. Leur fonctionnement est donc fondé sur une association terme à terme entre une syllabe (ou un phonème), et

¹ au milieu de la première série, à la première ligne.

une brève cellule mélodico-rythmique (parfois rythmique uniquement). C'est d'ailleurs l'invention de ces éléments bicéphales qui fait tout l'intérêt de pièces comme les *Récitations*, et explique en grande partie l'originalité du théâtre musical d'Aperghis. Car l'association ainsi créée donne non pas des éléments neutres, susceptibles d'entrer dans un schéma de structure, mais des sortes de créatures sonores non identifiées. Néanmoins, à travers le simple choix d'un phonème, d'une bribe de mot, d'un type de sonorité passe inévitablement un sens vague, toujours à compléter, toujours à inventer. Et c'est précisément le déroulement progressif du schéma d'accumulation qui permet la mise en oeuvre fictive d'une dramaturgie en devenir.

Notre premier exemple d'association complexe entre plusieurs catégories de matériaux ne sera pas tiré d'une composition de théâtre musical, mais d'un opéra. Il s'agit des toutes premières pages de *Je vous dis que je suis mort*². Odd s'exprime alors seule, pendant plus de six pages, en exergue à la lecture du parchemin et de ses cryptogrammes **[exemple musical n°211, tome II, p. 292-293]**. Comme souvent, elle ne fait rien d'autre que de retourner en tous sens les syllabes des prénoms de ses comparses et d'autres personnages de Poe : Rowena, Eleonora, etc... ; elle y mêle aussi des paroles emblématiques des contes, telles que "never more" ou no more".

Mais cette fois, le processus de brassage ne se fait pas seulement sur de simples valeurs rythmiques accumulées³. Il n'est pas non plus l'objet principal du travail structurel mené dans ce passage **[tableau 28, tome II, p. 294]**. Les syllabes des prénoms ne sont pas véritablement retournées en tous sens, comme cela a pu arriver dans d'autres cas. Elles

¹ notamment, dans la quatrième ligne, où alternent b de la première série et 9 8 7 de la seconde

² pp. 1 à 5

³ cf. *supra* exemple n°204

s'agglutinent simplement une fois pour toutes en un conglomérat de synthèse, tel que "rowenannielalie", "ulalume" ou "orodalasiodaro". Cet agencement de la face verbale de chaque élément de la série se double d'un travail sur un ensemble de notes, prises elles aussi au sein d'une même matrice, et permutées. Il est donc constitué, grâce à ce processus d'aménagement continu, une liste d'éléments, présentant chacun à la fois un aspect verbal et un aspect musical.

Mais il y a plus : chacun de ces éléments est énoncé par la chanteuse avec une expression différente, mais très précisément notée sur la partition. Ce ton de voix se réitère de façon identique à chaque réapparition de la même cellule musicale accompagnée de son texte réagencé. Il existe donc ici une association triple rassemblant trois types d'objets sonores : une cellule mélodico-rythmique, souvent en forme d'arabesque, un texte syllabique, et des expressions ou timbres vocaux.

Le caractère arbitraire de cet assemblage est révélé par le déroulement de la séquence, qui fait se succéder tous ces éléments en forme d'accumulation progressive. Celle-ci implique la répétition constante des membres de la progression précédemment énoncés. Or, si la répétition d'une cellule musicale ou la reprise des mêmes syllabes d'un texte sont chose courante, en revanche la constitution d'une forme d'après des séries d'affects ou de tons expressifs a quelque chose de beaucoup plus surprenant. La perception affective de ces tons fonctionne trop intensément sur le modèle de l'expression spontanée pour qu'on puisse accepter de but en blanc de les réduire à un simple matériau formel.

C'est pourtant ce qui se produit ici. Odd, à chaque fois qu'elle passe d'un élément à celui qui suit, saute inopinément du ton riant à celui des "menaces", puis à des cris d'"oiseaux", pour adopter ensuite un ton "léger", puis une voix "perçante", enfin un son "agressif". Cette palette expressive est évidemment trop riche et surtout se réitère trop

mécaniquement pour pouvoir servir à dresser le portrait d'un personnage cohérent. Si l'ironique mélange de prénoms sur lequel Odd entame son chant d'arabesques se double d'un jeu mécaniste sur une série de tons, c'est qu'un tel comportement ne sied qu'à des êtres artificiels.

Quant au déroulement strictement formel de la triple série accumulative, il s'opère pendant la quasi totalité des trois premiers systèmes d'une façon parfaitement régulière. L'accumulation progresse de a jusqu'à g selon la formule droite habituelle : a / ab / abc etc.. jusqu'à a b c d e f g, avec une seule exception entre les mesures 5 et 6 du dernier système¹. Mais après cette longue suite d'éléments accumulés, la rigueur formelle de la progression s'émousse; en revanche, le matériau mis en oeuvre reste de la même veine. Les cellules ornementales sont même un peu plus développées (notamment , ,) ; il en est de même des agglomérats de syllabes (orodalosiodaro, rowenorona). Quant aux tons expressifs, ils ont tendance à s'exaspérer vers des affects extrêmes : "colère", "agressif", "plainte".

On assiste, dans cette fin de séquence, à un *crescendo* formel et à une amplification des effets. La structure accumulative, malgré son automatisme, sert donc ici un processus d'accroissement de la tension. Elle correspond au contexte dramatique. Odd, sorte de Pythie porteuse de messages étranges, profite de sa posture solitaire pour exacerber l'attente de tous. C'est elle qui déclenche, par ses proférations mécaniques, mais chargées d'affects, la lecture de la lettre qui appelle à l'expérience magnétique², puis la recherche de l'interprétation du pictogramme (par Dupin), et finalement provoque l'apparition du corps de Valdemar, depuis la fosse. Cette première intervention, pourtant

¹ c est omis dans cette série

² "je désire vous voir pour affaire grave"

dûment formalisée, du personnage le plus mystérieux de la pièce, révèle donc en fait un être manipulateur et armé d'une intelligence supérieure.

C'est à des mélanges tout aussi surprenants que fait appel le matériau sonore de la plupart des *Récitations*. Leur nature composite s'ordonne pourtant en une forme accumulative parfaitement rigoureuse. Ceci apparaît clairement dans la présentation même qui est faite de ces pièces dans la partition. Elles adoptent en effet la forme caractéristique du triangle rectangle, témoignant du respect rigoureux du schéma accumulatif, sous sa forme rétrograde la plupart du temps.

Mais, s'agissant de théâtre musical, et en l'occurrence d'un ensemble de pièces sans narration préexistante, le caractère hétéroclite du mélange ne peut plus se relier à une situation dramatique précise. Il n'est plus au service d'un propos verbalisable ou d'une caractérisation donnée de personnages. C'est ce matériau sonore, et surtout son déroulement obligé, qui s'avère par lui-même créateur de situations, de caractères ou même de dialogues virtuels, bien que la chanteuse soit seule en scène. Aperghis tient beaucoup à l'accomplissement rigoureux des schémas, car c'est à ce prix seulement qu'une dramaturgie virtuelle a des chances d'apparaître." Je déclanche un mécanisme, explique-t-il¹, et j'essaie d'aller jusqu'au bout, en corrigeant très peu en cours de route ; ce sont des pièges que je me pose à moi-même, et quand je le fais, je ne change jamais la gaine". C'est cette rigueur dans le jeu même avec la forme, qui lui permet de réserver une part de surprise, d'inattendu dans le récit. Car il sait, dans ce domaine, les bienfaits de

¹ dans l'entretien avec Daniel DURNEY, intitulé "Quelle conversation?", *op. cit.* p. 5

l'imprévisible sur l'imaginaire."Comme au départ il n'y a que la forme, cela me permet de raconter plusieurs choses à la fois, sans que cela devienne un spectacle abstrait."¹

On relèvera donc dans les *Récitations* quantité d'effets sonores dont l'assemblage s'avère capable de suggérer une image, un caractère, voire une histoire brève.

Dans la *Récitation 8*, partie droite, [**exemple musical n°212, tome II, p. 295**] la succession des premiers éléments vocaux de caractère organique de la page (toux, soupir) semble bien faire référence aux tics habituels d'une cantatrice se préparant –elle éclaircit sa voix puis prend son souffle. La suite de la série rétrogradée la montre en pleine action : elle fait entendre des cellules autoritaires ("asso"), des notes aiguës sautillantes sur une octave diminuée (*mi - mi b*), des déclarations "poitrinaires" en *Sprechgesang* (o - s - o -a), et des récitatifs secs interminables. Tous ces éléments interviennent au début de l'accumulation. Ces traits purement chantés sont systématiquement mis en alternance avec des effets "bruiteux", tels qu'"appel", "souffle agressif", "soupir". La *Récitation* semble alors nous rappeler au passage que la chanteuse est certes dispensatrice de musique, mais que son art répond aussi aux nécessités mécaniques d'un organe en fonctionnement. Les deux soupirs qui terminent cette page, et que l'on ne manquera pas de mettre en regard de celui du début de la structure, complètent le portrait de cet être fascinant et complexe qui porte en lui-même l'instrument de sa musique.

La *Récitation 9*, qui étale généreusement son triangle accumulatif sur toute une page de cahier [**exemple musical n°213, tome II, p. 296**] montre une semblable alternance de sonorités vocales de nature opposée. Mais chacune d'elles s'associe aux

¹ *ibidem*

segments d'une phrase, dont nous avons remarqué par ailleurs les bouleversements structurels¹.

Les successions hétéroclites de sons vocalisés², ainsi que les chuchotements en *Sprechgesang* qui terminent la pièce, suggèrent les sentiments opposés qui traversent l'esprit du personnage solitaire. La très longue inspiration - expiration qui est placée au centre du schéma exprime l'ampleur des hésitations dont elle est parcourue. Enfin, la brièveté répétitive qui caractérise les cellules accumulées, ainsi que les contretemps rythmiques qui en interrompent le cours, confirment l'agitation intérieure de cette héroïne improbable d'une histoire virtuelle.

Il est bien entendu impossible d'interpréter plus avant de telles compositions, ne serait-ce que parce que l'auteur a soigneusement évité de donner sur elles d'autres indications que la forme accumulative qu'elle adopte et la voix *solo* qui les chante. Il serait tout aussi erroné de privilégier celles des *Récitations* qui comportent un texte plus ou moins compréhensible. Rien ne permet d'induire de ces textes la figure précise d'un personnage. Pas plus que ces oeuvres ne recèlent d'autre histoire que leur forme, elles ne présentent d'autre langage que les sonorités des phonèmes et des notes que leur matrice expose en en-tête.

Ainsi, les vocables aux sonorités claires³ de la *Récitation 1*, organisés en une série de douze notes très rapides, et dont l'ordre de succession reste fixe⁴, dévide un discours joyeux à l'atmosphère primesautière. Au contraire, la triste litanie bilingue que déroule la *Récitation 14* doit son expression désolée au simple jeu de rapprochement de

¹ cf. *supra*, I, 1 et exemple musical n° 181

² par exemple l'arabesque de la deuxième cellule en partant de la droite

³ tresses, femme, elle, plie, oeil

⁴ cf l'analyse détaillée de cet ordre de succession non permuté in Daniel DURNEY - " Théâtre et musique - France années 80", Cahiers du Centre International de Recherche-Esthétique musicale, op. cit. pp. 11-70.

sens en même temps que de sons¹ sourdement proférés [**exemple musical n°214, tome II, p. 297**]. Son principe réside aussi dans un simple phénomène d'émission vocale. La chanteuse, après avoir fortement inspiré, doit tenir son souffle le plus longtemps possible, et dérouler la *Récitation* toute entière en une seule expiration ("sans reprendre son souffle", spécifie la partition). L'attitude suggérée est ici celle d'une personne qui est sur le point d'étouffer. L'émission de la voix, en parlé rythmé, prend de ce fait un caractère angoissé. Le texte est énoncé dans une sorte de panique. La chanteuse semble sur le point d'"expirer", au sens propre comme au figuré. Son attitude vocale est donc par elle-même porteuse d'une théâtralité. Dans son interprétation, Martine Viard ajoute encore une action supplémentaire : elle termine la *Récitation*, qui est aussi la dernière du cycle, en soufflant une bougie.

Nous terminerons par une des plus sobres et des moins explicites des quatorze *Récitations* : la numéro 10, partie droite [**exemple musical n°215, tome II, p. 298**]. Cette pièce est d'une clarté de structure et d'une rigueur formelle parfaites. Comme les deux qui la précèdent (n° 8 et 9), elle garde pour la fin la partie de la *Récitation* qui est déclamée sur un texte¹ –généralement en s'en débarrassant très vite par un débit rapide et syllabique. Elle se consacre ainsi plus longuement aux processus purement sonores qu'elle s'emploie à mettre en forme.

Ici le matériau phonétique de départ, particulièrement sobre, est constitué essentiellement du son "ch", guttural et sourd. Il lui est associé la série des voyelles de l'alphabet, à l'exception du "i", (sans doute trop brillant). Ces quatre voyelles sont placées

¹ coeur - cor - heart - harp -; corde - string -luth - lost

avant le "ch", et toutes sont données deux fois, à part le "u". La série s'organise ainsi en huit éléments², qui seront traités par le système habituel de l'"accumulation rétrograde". Après quoi on passe à la liquidation preste des syllabes répétitives de la partie finale, sur de larges arabesques.

Mais il existe en même temps, dans la structure de cette pièce, une loi interne de progression qui gouverne les relations entre ses éléments. Elle concerne à la fois le trajet mélodique qui régit la succession, et les valeurs rythmiques que chaque élément adopte. Les intervalles, presque tous distendus, qui séparent une note de la suivante sont issus d'une même matrice. Elle est constituée, comme souvent, sur la base de l'échelle chromatique (ici sur une partie de celle-ci, de *fa #* à *ré*, mais en omettant *si*). Puis les degrés voisins sont systématiquement écartelés par des sauts d'octave, et ici, de plus, disposés en désordre³. On obtient donc une suite d'intervalles larges et dissonants (septièmes majeures ou mineures, neuvièmes, quinte augmentée) alternant avec de rares secondes. Le même schéma intervallique se poursuit d'ailleurs dans la partie syllabique en valeurs brèves de la fin de la *Récitation*⁴.

Quant à la structure rythmique de la pièce, elle suit une progression quasi mathématique, qui corrobore d'ailleurs l'aspect traînant du son "ch". La règle suivie ici est d'attribuer à chaque nouvel élément de la progression une valeur supplémentaire d'une croche⁵. Cela donne une série de valeurs croissantes, qui part de la croche, passe ensuite à la noire, puis à la noire pointée, à la blanche etc... jusqu'à la ronde. Cette progression

¹ il s'agit d'une suite de syllabes comportant des répétitions : "dois - met - met - lemme - vé-vé - sisi -sasa"

² ach - och - ech - ach - ach - och - ech - uch

³ on a bien une suite chromatique pour les trois premiers éléments rétrogradés sur la (*ré - do # - do*), ainsi que pour les derniers (respectivement *fa # - sol* et *la - si b*); mais le *sol #* est déplacé en dehors de la succession normale.

⁴ on y trouve les mêmes intervalles de septième, neuvième, quinte diminuée et seconde, bâtis à partir des deux extraits :*si - do - ré b - ré - mi b - mi* , et *fa # - sol - sol # - la* de la gamme chromatique

⁵ Aperghis a repris cette même progression arithmétique dans la *Récitation* pour violoncelle n°3 (1990).

rythmique s'associe aux différentes présentations du son "ch" et de sa voyelle préliminaire pour donner la succession languissante qui constitue la forme de la *Récitation*.

CONCLUSION

Les analyses des oeuvres d'Aperghis menées au cours de ces cinq chapitres nous ont permis de découvrir, à travers l'écriture complexe et riche du compositeur, un langage cohérent et efficace. Elles nous ont mis en présence d'un créateur qui répugne aux solutions faciles ou éprouvées et leur préfère les voies plus incertaines d'un langage personnel, forgé au contact des interprètes, musiciens ou comédiens. Mis à l'épreuve de *medium* sonores et de formes d'expression sans cesse renouvelées, ce langage s'est développé avec suffisamment de constance pour qu'il puisse être tiré certaines remarques générales sur la démarche du compositeur.

Tout d'abord, l'originalité de procédés qui au premier abord déroutent ne met jamais en péril le propos général de l'oeuvre, sous prétexte de céder à un effet facile. Les incroyables manipulations opérées dans la confection des livrets, les trajets contournés ou hoquetants des tournures mélodiques et rythmiques des lignes vocales, la déformation enlaidissante du timbre, enfin l'application arbitraire des schémas abstraits au matériau musical ou dramatique ne manquent pas de surprendre ou d'amuser l'auditeur. Mais ils ne sont jamais gratuits, sauf peut-être dans certaines pièces de jeunesse encore influencées par l'esthétique du second degré et la mode du persiflage.

Ainsi l'utilisation cumulative de références textuelles éprouvées, le mélange hétéroclite de situations parfaitement typées, la mise en pièce apparemment anarchique d'extraits de romans, poèmes, pièces de théâtre ou phrases triviales, le traitement

dramatique souvent décalé des personnages et des situations a pu relever parfois d'un propos ironique et distancié. Le travail de désarticulation des textes, à travers certaines pièces plus formelles, telles que les *Récitations* ou les *Conversations*, a été parfois assimilé à une recherche gratuite de perversion du sens par le son.

Tel n'est pas cependant le propos du compositeur. Ni le réarrangement des citations qu'il propose dans la confection de ses livrets, ni l'utilisation de références culturelles abondantes et sporadiques ne permettent de conclure à une volonté de nivellement contestataire, ou à une entreprise de destructuration concertée. Même dans le théâtre musical, qui laisse en effet une plus grande marge de liberté, il apparaît que ce qui importe avant tout est l'invention de structures originales, la confection de séries d'éléments pertinents, propres à recevoir une élaboration formelle poussée. L'aspect constructiviste l'emporte, même là, sur l'entreprise de négation du sens. L'effort d'organisation, ou plutôt de réorganisation ludique du matériau linguistique constitue donc la finalité de la démarche, et c'est lui qui justifie les bouleversements préalables.

La confection des livrets, dans leur apparent désordre de citations accumulées, la pratique systématique du commentaire divergent et de la digression trompeuse, l'art de l'allusion et du double sens, enfin les jeux perpétuels de substitution n'ont pas seulement pour objectif d'égarer l'auditeur. Il apparaît au contraire que ce tissu de références fort habilement croisées et ce savant contrepoint de commentaires s'ordonnent très consciemment pour renforcer le sens alors même qu'il se croyait mis en déroute.

Quant à la mise en oeuvre de la dramaturgie, elle est certes marquée par le souci prédominant de se démarquer du théâtre réaliste ou, comme l'écrit lui-même l'auteur, de

"détruire l'illusion scénique¹". Mais là encore, les différentes techniques utilisées pour produire la distanciation recherchée n'ont pas d'autre fonction que de caractériser plus fortement les personnages, tout en leur interdisant toute réaction psychologique convenue, ainsi que de rendre plus sensibles les situations tout en les complexifiant jusqu'à l'absurde.

S'agissant des éléments musicaux eux-mêmes qui donnent vie à ces livrets d'un genre inédit, on a pu constater également que, malgré leurs caractères parfois surprenants, ils s'agençaient avant tout en fonction des besoins de l'expression dramatique. Cette démarche créatrice, là encore, rejette la recherche futile d'effets inédits, ne tombe jamais dans le laisser-aller formel, et ignore l'obsession de l'exercice innovant de grammaire musicale.

Les contours originaux adoptés par certains personnages au cours de leurs récitatifs, ou encore les processus mélodiques paradoxaux mis en oeuvre dans les chœurs ou les parties instrumentales des opéras manifestent un art très achevé du récit en musique. On a pu observer par exemple que, dans une situation donnée, les tournures vocales choisies servaient à caractériser l'état physique ou moral, la psychologie, le comportement des personnages du drame. L'attention portée par Georges Aperghis aux manifestations extérieures des sentiments, des passions ou des pensées qui habitent chaque individu permet au compositeur, qui là se montre aussi homme de théâtre, de trouver dans ses oeuvres l'équivalent musical le plus juste et la mise en oeuvre la plus expressive des affects humains. Le choix conscient des styles du récitatif et des tournures polyphoniques des ensembles permet donc à la fois la conduite musicale du récit et la caractérisation psychologique des personnages.

¹ "Le chant au théâtre", *op. cit.* non publié.

Nous avons constaté également que, parmi les moyens musicaux susceptibles de rendre plus présents les situations et les caractères, le traitement du timbre constituait l'un des plus puissants. Les éléments organiques qu'Aperghis n'hésite pas à inclure dans la sonorité vocale, les affects élémentaires qu'il permet aux interprètes d'extérioriser librement, les comportements inhabituels qu'il leur demande d'adopter concourent à rendre plus présentes les figures des personnages.

Il en est de même enfin des éléments formels sur lesquels reposent certaines séquences des opéras et surtout l'ensemble des pièces de théâtre musical. Tout arbitraire que soit l'emploi d'un schéma purement géométrique dans la mise en forme d'un texte musical, il est cependant indiscutable que les constructions ainsi mises en oeuvre réussissent à générer un récit, virtuel ou onirique. Il appartient ensuite à l'auditeur de construire à son gré l'histoire précise qu'il lui plaît de s'inventer. L'expression naît ici plus qu'ailleurs de la forme.

Un type nouveau de narrativité, fonctionnant sans code préalable est donc en jeu dans les oeuvres d'Aperghis. Il est suffisamment souple pour s'adapter à des livrets d'un ordre très différent, et suffisamment efficace pour suggérer un récit, des caractères, là où n'existe qu'un schéma formel.

Le langage de notre compositeur ne peut donc se réduire ni à une grammaire musicale immédiatement compréhensible, ni à un jeu formel abstrait. Il n'a aucune prétention fondatrice, ne repose pas sur une vision historique et ne requiert pas la comparaison avec d'autres langages musicaux contemporains. En revanche, envisagé dans sa fonction narrative, il est d'une extraordinaire efficacité. Les configurations mélodiques, rythmiques et de timbre, et même les processus formels qui s'y observent constituent la face musicale de l'extériorisation théâtrale. Envisagés en eux-mêmes, ils rassemblent tout

ce qu'il peut y avoir de théâtral dans une écriture musicale. Les broderies en valeurs rapides des ensembles vocaux sont des murmures, les cellules évidées en contrepoint de certains récitatifs des frémissements, les glissandos montants des cris étouffés ; le *Sprechgesang* est un discours convaincant, les sonorités de rires alourdies de souffle une menace. Dans ses compositions scéniques, Aperghis a donc, sans projet préétabli et sans ambition généralisatrice, jeté les bases d'une écriture dramatique de la musique.



L'intérêt de cette démarche n'est pas seulement d'ordre technique. Elle possède aussi des résonances esthétiques, sur lesquelles il convient de s'arrêter un moment, avant de conclure.

Au cours de l'analyse de certains livrets d'opéra ou de pièces de théâtre musical comme *Hiéronimo*, nous avons constaté que les dialogues se présentent presque toujours accompagnés d'une pléthore de commentaires adjacents. Ceux-ci prennent la plupart du temps une importance si considérable que la perception immédiate du récit cède la place à une appréhension indirecte, comme médiatisée, de ses éléments. Fonctionnant par associations, équivalences, rapprochements, ce mode de perception conserve la part de rêve et d'indistinction qui permet à la musique d'exister.

Mais l'art du commentaire s'applique aussi, dans les oeuvres du compositeur, à la mise en musique elle-même de ses livrets. Très souvent, un même extrait ou une même séquence est traitée de façon différente dans deux ou plusieurs voix, et ce à des intervalles de temps très rapprochés, ou même simultanément. Cette technique de présentation redoublée d'un même élément relève du principe de la variation. Mais son traitement est

renouvelé. En effet, la grande diversité des versions d'un même énoncé musical et leur quasi simultanéité abolit la distinction d'un modèle et de ses variantes. La prééminence de l'original sur la copie disparaît dans une confusion créatrice. Un tel maniement de la répétition modifiée manifeste une conception critique de l'identité et de l'unicité de l'objet. Elle brise toute prétention à l'objectivité au profit d'une ambiguïté productrice de significations plurielles. Elle jette le trouble sur la production de l'information, qui détourne plus qu'elle n'instruit, brouille plus qu'elle ne transmet.

Un deuxième trait caractéristique de l'esthétique musicale de Georges Aperghis est sa propension aux juxtapositions serrées de situations, de personnages ou d'objets sonores hétéroclites.

Dans l'opéra *Je vous dis que je suis mort*, les divers personnages des contes de Poe mêlent leurs histoires dans un réjouissant *imbroglio*. Dans *Récitations*, des sons vocaux s'enchaînent sans lien les uns avec les autres. Dans *Conversations* sont accumulés des objets sonores incongrus accompagnant les dialogues (assiettes que l'on casse, moulin à la sonorité horriblement crissante et crachant du feu). Cette juxtaposition surprenante de personnages ou de sons produit une démonstration théâtralisée de l'imprévisibilité des comportements humains et de la variété inclassable des bruits du monde. Elle donne l'image d'un monde désarticulé et en bribes, dans lequel on cherchera en vain à découvrir une hiérarchie ordonnatrice. L'esthétique du désordre fait apparaître des ensembles au caractère décousu où, de plus, tout se vaut. Aperghis compare lui-même les dispositifs hétéroclites qui s'observent dans ses oeuvres à l'étalage d'un supermarché. L'indistinction de forme, de couleur, de saveur, de son qui caractérise les amas visuels et sonores

rassemblés dans les temples contemporains de la consommation résume parfaitement l'état d'une société dominée par l'institution marchande.

Au demeurant Aperghis, dans ses compositions, se garde d'utiliser d'une façon aussi aléatoire les éléments de son langage musical. Loin de les considérer comme de simples traces sans signification d'une culture révolue, à l'instar des compositeurs se réclamant de l'esthétique postmoderne, il les traite en fonction de leur pouvoir expressif. Mais, tant dans sa manière de faire surgir, au milieu d'une scène d'opéra, des citations hors contexte que dans son art de scinder les mots en syllabes et de mêler les phonèmes pour obtenir une mixture renouvelée, la musique d'Aperghis manifeste un procès de désarticulation des choses. L'objet s'échappe, se dissout lorsqu'on veut le saisir. Mais ce n'est pas cette fois en raison de la présence d'intermédiaires gênants. C'est en lui-même qu'il semble présenter en permanence les signes d'un émiettement imminent et inéluctable. Sa structure s'avère alors si fragile, qu'on se demande parfois si l'ossature de façade qu'il présente de prime abord ne constitue pas une simple apparence de réalité.

Cette perte du sens et de la nature intrinsèque de l'objet trouve son répondant (ou ses origines) dans l'expérience humaine, qu'elle soit d'ordre perceptif ou intellectuel. L'homme moderne, dit Murray Shafer¹, ne possède plus une perception globale des choses, qui lui permette de mettre en jeu l'ensemble de ses sens. Depuis l'invention du double vitrage, il voit les objets du monde extérieur sans les entendre et sans les sentir, comme s'ils ne constituaient qu'un décor sans son et sans odeur. La vue et les quatre autres sens étant ainsi dissociés, le caractère charnel d'objets qu'il ne peut plus ni toucher, ni entendre, ni sentir, lui échappe ; ils apparaissent devant lui sans susciter de sa part de réaction

¹ *Le Courrier de l'Unesco*, juillet-août 1993, pp 41 et sq.

mettant véritablement en jeu sa personne. Ce spectateur passif d'une réalité incomplète est en fait séparé du monde ambiant. Il n'en reçoit plus aucune charge émotionnelle. Cette contradiction de l'extérieur et de l'intérieur fait que la réalité défile devant lui comme un film muet, et le prive de toute perception de la globalité. Il ne lui reste plus alors que la vision limitée d'un monde plat, nivelé, grisâtre.

Tout aussi insatisfaisante est l'expérience intellectuelle de l'homme moderne. Cette situation est due là aussi aux limitations que lui inflige le monde contemporain. Du fait de la spécialisation de plus en plus poussée des disciplines et de leur caractère fortement technique, l'intellectuel d'aujourd'hui doit renoncer au projet humaniste d'embrasser la totalité des connaissances. Le savant, alors même qu'il sait que, pour progresser, il lui faut souvent s'inspirer des méthodes utilisées dans d'autres domaines, est souvent bridé par l'organisation cloisonnée des disciplines. Ses tentatives d'emprunter à d'autres savoirs achoppent et l'empêchent d'inventer. Pour la même raison, le philosophe, l'historien n'est plus capable d'interpréter la marche de son propre siècle, encore moins de prévoir les évolutions à venir. Tous doivent se contenter d'approfondir un domaine restreint. Mais aucun ne parvient à appréhender la totalité des connaissances accumulées à travers tant de recherches spécifiques. Elles lui apparaissent ainsi comme une sorte de puzzle dont la structure globale reste insaisissable.

C'est de tous ces étonnements, de toutes ces frustrations qu'à notre avis, l'oeuvre d'Aperghis se fait discrètement l'écho, sans insistance et sans emphase. C'est en évoquant l'une de ces insatisfactions que nous concluons. Nous le ferons en revenant sur l'une des dernières créations du théâtre musical de l'auteur : *Enumérations* (1988).

Si la musique d'Aperghis donne souvent l'image d'un monde en bribes, elle suggère aussi parfois le déclin et la disparition progressive des choses, par usure. Dans *Récitations*, dans *Enumérations*, et d'une manière générale dans le théâtre musical, la répétition inlassable d'éléments de même nature se poursuit souvent pendant de très longues périodes. Il arrive même qu'elle soit responsable à elle seule de la forme de certaines pièces (notamment celles qui reposent sur un travail à partir du langage). L'itération devient alors le principe formel de la composition. Au-delà de l'aspect ludique du procédé, la répétition ininterrompue des mêmes structures aboutit à l'impression que l'objet énoncé, à peine mené jusqu'à son accomplissement final, n'a plus rien à exprimer. Sa genèse progressive, formalisée par la réitération, l'amène au but vidé de tout contenu. Son intérêt s'est épuisé dans les prolégomènes ; ceux-ci achevés, il n'a plus rien à livrer.

Ainsi *Enumérations* est-elle l'oeuvre où la déception de la complétude apparaît le plus fortement. Cette pièce, qui met en oeuvre un "univers de listes", insiste sur l'ordre purement conventionnel de l'alphabet et utilise constamment des formes de rituel, de litanies, de prière. Elle manifeste par là le désir de traiter jusqu'au bout l'objet choisi, de l'épuiser. Mais l'amener à son achèvement équivaut à le faire mourir. Car *épuiser* un objet signifiant, c'est-à-dire le mener jusqu'à son terme, lui faire dire tout ce qu'il renferme, c'est aussi le conduire jusqu'à *l'épuisement*, lui infliger la fatigue extrême qui fait qu'il ne sera plus apte à dire quoi que ce soit. De même, en *achever* l'énonciation, c'est amener l'objet à son *achèvement*, c'est le faire apparaître de bout en bout par le langage, mais du même coup provoquer volontairement sa disparition définitive. La répétition constitue donc la tentative ultime de retenir cet objet –et ce terme de *retenir* a lui aussi deux sens : mémoriser et empêcher de partir. Il n'en disparaîtra pas moins, à l'issue du processus itératif.

Le travail de Sisyphe de l'énumération sonne donc l'échec inéluctable de la mémoire. Dans la première partie du film *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais, on assiste à la tentative acharnée de conserver dans les musées japonais le souvenir horrible de la première explosion atomique de l'histoire. Mais les objets accumulés dans ces musées ne réussiront jamais à faire revivre l'horreur brève et définitive de l'événement. Dans *Enumérations*, la panique de la perte du sens provoque l'obsession de la conservation des formes oubliées. Mais le travail de scribe, ou de greffier, des musiciens-acteurs en train de consigner avec obstination tous les signes qui peuvent l'être ne redonnera, là non plus, jamais vie à ces signes. Car nous savons tous qu'un jour, bientôt peut-être, la signification des lettres de l'alphabet, et même celle de gestes simples et apparemment quotidiens -comme le fait de tendre la main pour saluer- seront bientôt perdues. Ces lettres, ces gestes sont donc réitérés avec insistance, dans l'espoir, hélas vain, qu'ils pourront encore échapper pour quelques instants à leur état imminent de rites oubliés. Car, au fur et à mesure que les listes sont dévidées sans trêve, ceux qui les énoncent savent déjà que le sens de ce qu'ils écrivent ou lisent est en train de leur échapper. Le processus énumératif constitue donc la dernière tentative de conserver des mots et des gestes dont on sent qu'ils vont être bientôt vidés de leur contenu. L'énumération a beau concentrer son énergie : dans sa scansion farouche, elle ne restitue déjà plus qu'un catalogue de signes morts.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Le Théâtre lyrique français 1945-1985, ouvrage collectif dirigé par Danièle PISTONE, Paris, H. Champion, 1987.

GINDT A., *Georges Aperghis, le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990.

RIO M. N. et ROSTAIN M., *L'Opéra mort ou vif*, Paris, Editions recherches/encres, 1982.

RIO M. N. et ROSTAIN M., *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Editions recherches, 1980.

ARTICLES

CASTANET, P. A. *Entretien avec M. Viard*, extrait du numéro double 4-5, *Musique et théâtre*, des cahiers du Centre de Recherches en Esthétique Musicale, Rouen, juin-septembre 1987, pp. 95-105.

DURNEY, D., *Théâtre et musique : France-années 80*, idem, pp. 11-69.

GINDT, A., *Sur les chemins d'Aperghis et de Kagel : introduction à l'analyse du théâtre musical*, extrait du numéro 27 de la revue d'Analyse musicale, Paris, avril 1992, pp. 60-64.

Journal de l'ATEM :

Numéro 1, *H.*, articles de G. Aperghis, D. Durney, A. Gindt, F. Guattari, C. Leblé, P. Minyanan, J. P. Vincent, et A. Wicker, mai 1992.

Numéro 4, *Sextuor*, articles de G. Aperghis, E. Colliard, D. Durney, A. Gindt, R. Régnauld, mai 1993.

Numéro 5, *Conversations*, articles de M. Andrijasevic, G. Aperghis, E. Colliard, D. Durney, A. Gindt, D. Husson, M. Morgaine, D. Répécaud, janvier 1994.

Numéro 7, *Tourbillons*, avec des articles de G. Aperghis, O. Cadiot, E. Colliard, D. Durney, A. Gindt, D. Levy, E. Scob, mars 1995.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Mémoires de Maîtrises :

HODANT J. P., *Georges Aperghis, nouvelles trajectoires musicales et théâtrales*, sous la direction de M. Julien, Paris IV-Sorbonne, 1985.

DERAY C., *Contribution à l'étude de la voix parlée dans la musique : les oeuvres françaises contemporaines pour les récitants*, sous la direction de D. Pistone, Paris IV-Sorbonne, 1989.

KERRAND S., *Georges Aperghis et l'Atem : un monde privilégié dans la recherche musico-théâtrale*, sous la direction de M. C. Mussat, Rennes II, 1989.

Thèse de troisième cycle :

MONPOEL M., *Le théâtre-musical contemporain : domaine européen, problématiques et tendances*, sous la direction de M. Guiomar et S. Gut, Paris IV-Sorbonne, 1985.

PARTITIONS

Les oeuvres instrumentales, les opéras et quelques compositions de théâtre musical de Georges Aperghis sont éditées :

- chez Amphion pour les partitions antérieures à 1973, soit *Oraison funèbre, BWV, Vesper, Hiéronimo*.
- chez Salabert pour les partitions postérieures à 1973 et antérieures à 1990., soit *Pandémonium, De la nature de l'eau, Sports et Rebondissements, Jacques le Fataliste, De la nature de la gravité, Histoires de loup, Je vous dis que je suis mort, Liebestod, l'Echarpe rouge, Récitations*.
- chez Durand ensuite

Les autres compositions de théâtre musical ne sont pas éditées, à l'exception de *Exercices, variantes, musiques de la Bouteille à la mer* (1976).

Les textes de *Conversations* étaient disponibles sous forme de calques.

NB : La pagination d'*Histoires de loup* sera revue à partir de l'automne 1996.

VIDEOS

Un film sur *Enumérations* a été fait par Hugo Santiago

DISQUES

Aucun opéra de Georges Aperghis n'est enregistré

Les *Récitations* ont deux éditions en CD :

- par Martine Viard aux éditions Montaigne (réédition MFA)
- par Pauline Vaillancourt (Société Nouvelle d'Enregistrement)

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
PREMIERE PARTIE : L'AGENCEMENT DU RECIT	14
A - TEXTE	19
I - Amalgames : <i>Pandémonium</i> (1973)	19
1 - Jules, Léonard, Goethe, Hoffmann et les autres.	20
2 - textes et polyphonie	24
3 - quelques thématiques	28
II - Digressions : <i>Jacques le Fataliste</i> (1974)	34
1 - texte / commentaire	35
2 - narration / digression	36
3 - récit / théâtre	39
III - Double sens : <i>De la nature de l'eau</i> (1974)	40
1 - vrai et faux dialogue	42
2 - pervertir	43
III - Double fond : <i>Histoires de loup</i> (1976)	45
1 - raconter l'inconscient	46
2 - les trois textes de l'opéra	47
V - Substitutions : <i>Je vous dis que je suis mort</i> (1978)	50
1 - tout Poe	51
2 - déplacements	52
3 - une parabole de la création	53
B - DRAMATURGIE	57
I - Commentaire : <i>Hiéronimo</i> (1971)	58
1 - texte	58
2 - scénographie	62
3 - musique	64
II - Distanciation : <i>Sports et rebondissements</i> (1974)	66
1 - le parodique	66
2 - mécanique	68
III - Dédoublément : <i>Liebestod</i> (1981)	72
1 - deux femmes, huit voix	73
2 - une lecture lyrique	74
DEUXIEME PARTIE : LES STYLES DU RÉCITATIF	77
A - LES RECITATIFS RECTO TONO	83
I - Le style plat	89
II - Le style haché	94
B - LES RECITATIFS ETIRES	101
I - Le style narratif	103
1 - les récitatifs amples	103
2 - les récitatifs agités	109
II - Le style dramatique	114
1 - le récitatif outré	115
2 - les récitatifs écartelés	121

C - LES RECITATIFS ARRONDIS	131
I - Le récitatif expressif	132
II - <i>L'arioso</i> lyrique.....	140
 TROISIEME PARTIE : LES FIGURES DE L'EPAISSEUR	 150
A - LES FIGURES DE STAGNATION.....	161
I - Vaines agitations, murmures brodés	162
II - Vagues et arches	172
III - Quelques arabesques.....	180
 B - LES FORMULES DE DEPLACEMENT	 188
I - Les déplacements conjoints	189
1 - petits intervalles, grands mouvements	189
2 - quelques <i>leitmotive</i>	193
3 - petits intervalles, mouvements masqués	198
II - Les déplacements disjoints	201
1 - soubresauts, balancements, va-et-vient	202
2 - glissements	207
 C - LES FORMULES DE SCANSION.....	 213
I - Scansions élémentaires	214
II - Ostinatos	219
III - Discours scandés.....	225
 QUATRIEME PARTIE : L'IMPUR DU SON	 236
A - L'ALTERATION DU SON	244
I - La souillure	245
1 - son vocal et souffle	245
2 - respirations	249
3 - les accidents du souffle	252
4 - souffle et son instrumental	258
II - La dénaturation	260
1 - comportements vocaux.....	260
2 - impuretés instrumentales.....	266
3 - textes défigurés	271
III- La contrefaçon	279
1 - imitation	280
2 - substitution	284
3 - textes défigurés	290
III- La contrefaçon	298
1 - imitation	299
2 - substitution	303
3 - parallélisme.....	309
 B - DE QUELQUES SONS D'AFFECTS	 313
I - Chuchotements, murmures, prière	314
1 - le chuchoté - le chuchoté agressif.....	314
2 - murmures.....	317
3 - comme une prière.....	319
II - Cris et appels.....	322
III - Soupirs, plainte, pleurs, sanglots	329
IV - Le rire.....	334

CINQUIEME PARTIE : LE JEU DE LA FORME.....	345
A - LA PERTURBATION DU MESSAGE.....	356
I - L'altération.....	357
1 - perturbations.....	357
2 - fragmentations.....	364
II - Le style d'imitation.....	372
1 - canon resynchronisé, canon tronqué.....	372
2 - canon triangulaire, canon à l'envers.....	376
B - LES SCHEMAS FORMELS.....	384
I - Les séries simples.....	387
1 - l'accumulation progressive droite.....	387
2 - l'accumulation progressive rétrograde.....	394
II - Les séries composées.....	402
1 - les schémas d'accumulation mixte.....	403
2 - les schémas d'accumulation composites.....	411
CONCLUSION.....	421