

Une poétique phénoménologique et structurale Le rapport texte/musique chez Luciano Berio

par *Florivaldo Menezes*

“La vérité est un autre nom de la sédimentation.” Cette belle définition de Merleau-Ponty de vérité en tant que catégorie qui ne pourrait être conçue que comme un continuuel dépassement d’elle-même, ne résume-t-elle simplement pas de façon remarquable ce qu’on dénomme phénoménologie – l’étude de la perception en tant qu’appréhension de ce qui nous est donné à la conscience –, elle peut également être vue comme le lemme de la production bérienne.¹ En conformité avec ce mouvement changeant et ininterrompu des significations provenant de nos expériences, Berio écrit:

Non siamo mai perfettamente padroni dei mezzi che usiamo: non è mai perfettamente vero che forma e contenuto siano, nella coscienza dell’uomo, la stessa cosa.²

C’est par là aussi qu’on peut comprendre le refus de Berio à la théorisation, à la systématisation théorique des processus compositionnels, lorsqu’il dit à Umberto Eco:

A differenza di voi filosofi, non sono portato a cercare disperatamente il prolungamento del senso di un’esperienza nel senso di un’altra e a trasferire l’insieme delle esperienze e del loro senso in un sistema.

car ce qui est envisagé par lui, c’est davantage la composition d’une œuvre que la prescription de sa poétique, c’est-à-dire:

Formulare progetti e creare oggetti che sono allo stesso tempo concreti e ideali strumenti di conoscenza.³

Face à cette attitude, nul n’est besoin de se mettre longtemps à la recherche d’une exposition théorique, de la part du Berio-compositeur, absolument sédimentée et l’on constate, après un coup d’œil sur sa bibliographie, qu’on a affaire plutôt à des petits textes ou à un amas d’entretiens. Une cohérence d’idées et de propositions se dégage pourtant de ces textes, au cours de cette trajectoire éminemment pragmatique, et ses considérations sur le rapport texte/musique deviennent dans ce contexte particulièrement révélatrices, dirons-nous, de cette approche phénoménologique de la composition.

Seulement trois parmi tous les écrits de Berio traitent analytiquement ses propres réalisations: “Aspetti di artigianato formale” (de 1956, sur *Allelu-*

jah I); “Poesia e musica – un’esperienza” (de 1959, sur *Thema [Omaggio a Joyce]*); et finalement “A-Ronne” (de 1985, sur la pièce du même titre). On voit qu’il y a, entre les deuxième et troisième textes, une lacune de vingt-six ans. Mais en définitive, ce n’est que dans ce dernier texte que Berio situe le plus clairement son approche du rapport texte/musique en face de l’histoire de la musique.

Selon Berio, on peut observer historiquement trois tendances fondamentales. La première, qui couvre la période du treizième au dix-septième siècle, se caractérise surtout par la mise en œuvre musicale de textes universellement connus; la connaissance préalable du texte par les auditeurs aurait permis aux compositeurs une très grande “liberté acoustique” face à celui-ci, tout en aboutissant à des “régions musicales d’une grande densité et complexité”⁴; on voit qu’il s’agit là de la phase du plein développement de l’écriture polyphonique et de la sédimentation du système modal.

En ce qui concerne la deuxième tendance, particulièrement aux dix-septième et dix-huitième siècles, on assiste à une vraie coïncidence isomorphique (Berio précise: “coincidenza metrica, prosodica, retorica, formale ed espressiva”⁵) entre littérature et musique, à une corrélation absolue entre forme littéraire (verbale) et forme musicale; le rapport Schumann/Heine est donné par Berio comme modèle de cette interpénétration des codes; l’élaboration musicale aurait tendance, en abandonnant l’emploi des textes préalablement connus, à prendre comme modèles littéraires des textes de plus en plus complexes qui, à leur tour, deviennent presque inidentifiables dans le contexte musical – et cela même à ceux qui les connaîtraient auparavant, la condition de leur reconnaissance dépendant circonstanciellement du contexte musical où ils sont employés. Dans notre siècle, une des conséquences évidentes et particulièrement radicales de cette entreprise se manifeste dans la conception, dans la musique, du texte comme “centre et absence” chez Boulez.

La troisième tendance, dans laquelle Berio s’inscrit lui-même, ne se caractérise pas nécessairement par l’exclusion des tendances précédentes, mais en tout cas par le fait que la musique devient instrument d’analyse du texte dont les divers niveaux de signification deviennent plus ou moins explicites selon l’inflexion musicale à laquelle le texte est assujéti dans l’œuvre musicale. C’est donc le rapport extrêmement complexe entre le son et le sens du langage qui est mis en lumière. Berio le définit ainsi:

Usare la musica come strumento di analisi e di riscoperta di un testo (letterario o no, non importa). Penso alla possibilità di far percorrere e far scoprire in tante maniere diverse, a chi ascolta coscientemente la musica, quel meraviglioso itinerario che c’è fra il suono e il senso.⁶

A cette dernière tendance correspondent trois “traits distinctifs” fondamentaux, dont la compréhension nous aide beaucoup à définir – et par conséquent à aboutir à cette “écoute consciente” de sa musique – la poétique

bérienne. Le premier trait ou caractéristique fondamentale concerne l'édification, dans une seule œuvre, de plusieurs niveaux de lecture. On voit par là combien le parcours créatif de Berio est indissolublement lié au développement littéraire de ce siècle, sa compréhension passant nécessairement par la connaissance des poétiques d'auteurs tels que Joyce, Eco, Sanguineti. L'œuvre musicale ne doit donc pas déjà épuiser toutes ses potentialités expressives lors d'une première écoute. Elle doit être, par contre, d'une complexité telle qu'elle permette à l'auditeur de la "redécouvrir" à chaque nouvelle audition. Elle n'est donc pas un objet fermé, un modèle de vérité, mais plutôt une création ouverte susceptible de se prêter à un processus continu de sédimentation.⁷

Le deuxième trait consiste en une fréquente redondance textuelle. Pour que le texte puisse être continûment réinterprété par la musique, et pour que l'auditeur en puisse saisir la complexité d'articulation, le texte sera souvent répété. Pensons par exemple à *Thema, Circles* (avec la reprise des deux premiers poèmes de e. e. cummings), *Sequenza III, Sinfonia* (avec les allitérations appliquées aux citations de Lévi-Strauss), *Opera, A-Ronne* (où le texte de Sanguineti est répété à peu près une vingtaine de fois, *La vera storia* (où le texte de Calvino de la deuxième partie est essentiellement le même que celui de la première), et même à *Visage* (où le seul mot intelligible – "parole" – est répété six fois).

Le troisième trait, enfin, se traduit par une certaine "indifférence" de la musique face au texte:

[...] I think it is important, occasionally, to suggest a certain indifference in relation to a text, to keep a certain musical distance from it.⁸

De ce point de vue, cette distanciation – brechtienne, pourrait-on dire – de la musique en face du texte implique une relative autonomie de ces systèmes de signes, et une élaboration syntaxique plus ou moins indépendante doit se produire afin de favoriser cette polysémie de la relation musique/texte:

Lavorando, musicalmente, su diversi livelli di comprensibilità di un testo e sulla possibilità di istituire un rapporto sempre mutevole fra una stessa dimensione poetica ed acustica di un testo e un processo musicale generatore di significati sempre diversi è spesso decisiva la possibilità di poter contare su un testo privo di ovvie intenzioni musicali. Ho una speciale avversione per i testi 'musicali'. Mi attraggono invece i testi che vengono da lontano, da regioni non musicali, e che diventano musica attraverso un lungo e complesso percorso...⁹

Loin d'être "arbitraire", le rapport texte/musique doit néanmoins se fonder sur cette distanciation réciproque, dont la nécessité préside pourtant à leur rapprochement (conflictuel) et peut-être même étendue à la conception bérienne du théâtre musical. C'est ainsi qu'à propos de *Votre Faust* Berio expose à Henri Pousseur son attitude vis-à-vis du rapport musique/texte/théâtre:

Il pourrait être assez intéressant de développer une action, une musique et un texte qui sont indifférents l'un vers l'autre - mais à condition que ces trois couches indépendantes aient une articulation expressive très claire. [...] Le problème d'un rapport texte - musique a toujours existé, évidemment mais pas sur le plan d'une insoutenable égalité mais sur le plan d'une re-structuration réciproque. [...] Tu parles comme si l'obsession de Verdi pour "la parola scenica" n'a jamais existé, ou comme si l'obsession de Wagner pour un rapport nouveau entre les gestes du discours et la "mélodie orchestrale" [...] n'ont rien à faire avec le rapport texte-musique: c'est-à-dire avec une structure narrative qui se lie, par une nécessité quelconque, avec une structure musicale. Ce qui n'est pas clair dans Votre Faust c'est exactement la perception d'un rapport de nécessité entre texte et musique. Ces deux choses là ne créent pas une troisième chose ni produisent un conflit significatif.¹⁰

On voit bien en quoi consiste la poétique bérienne: la dichotomie présente au sein même de chaque acte de signification en tant que réalité antinomique, où le rapport signe/concept ne se réalise que par une identité en même temps que par une différence de l'un par rapport à l'autre, se voit extériorisé - ce qui se trouve en pleine corrélation avec le concept bérien de geste musical - aussi dans le rapport musique/texte, et cela explique le caractère fort dramatique de son œuvre. Une poétique bien opposée, par exemple, à celle de Nono ou de Scelsi: le son en soi ne pourra jamais intéresser Berio s'il n'est pas mis en rapport avec quelque chose qui le relativise, et cette différenciation structurale (condition élémentaire d'une sédimentation continue) se reflète de façon particulièrement privilégiée dans texte/musique, autrement dit, dans le rapport musique/langage, dont "les différences syntaxiques", pour Berio, "sont irréductibles".¹¹

- 1 Berio décrit en 1962 la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty - d'où nous extrayons la citation liminaire - comme une des œuvres qui ont laissé en lui une trace profonde; cf. "Entretien avec Luciano Berio: Propos recueillis par Maurice Faure", dans: *Les lettres nouvelles* 10 (1962), p. 131.
- 2 "Eugenetica musicale e gastronomia dell'«impegno»", dans: *Il convegno musicale* 1/2 (1964), p. 128.
- 3 "Eco in ascolto: Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio", dans: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Bâle 1986, p. 329.
- 4 Cf. "A-Ronne", dans: *Fonè: La voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, Florence 1985, p. 272.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Berio écrit: "The real enriching experience is to be able to perceive processes of formation, transformation - of changing things - rather than solid objects" ("Luciano Berio on New Music: An Interview with David Roth", dans: *Musical opinion*, septembre 1976, p. 549).
- 8 Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, trans. and ed. by David Osmond-Smith, New York/London 1985, p. 142.
- 9 "La musicalità di Calvino", dans: *Il Verri: Rivista di letteratura* 1988, p. 11.
- 10 Lettre inédite à Henri Pousseur, du 23 décembre 1983, Collection Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung. Nous avons respecté la syntaxe du texte original, en apportant de légères corrections à l'orthographe approximative de certains mots.
- 11 Cf. "Eco in ascolto..." (op. cit.), p. 334.