

QUADERNI DI M/R 30\*

PREMIO INTERNAZIONALE LATINA DI STUDI MUSICALI 1990

---

Flo Menezes

**UN ESSAI SUR LA COMPOSITION  
VERBALE ÉLECTRONIQUE  
VISAGE DE LUCIANO BERIO**



---

MUCCHI EDITORE

*MR*

QUADERNI

30\*

## Quaderni di M/R

- n° 1 *Informatica: musica/industria - Pensiero compositivo, ricerca, didattica, sviluppo industriale*; (a cura di Nicola Sani)
- n° 2 *Bartók e la didattica musicale*; (a cura di Franco Masotti)
- n° 3 *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*; (a cura di Luigi Pestalozza)
- n° 4 *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*; (a cura di Enrico Fubini)
- n° 5 *Musorgskij - l'opera, il pensiero*; (a cura di Anna Maria Morazzoni)
- n° 6 *Musica e sistema dell'informazione in Europa: ricerca, produzione, consumo*; (a cura di Francesco Rampi)
- n° 7 *La musica che si consuma - Una ricerca de l'Orchestra*; (diretta da N. Ala, F. Fabbri, U. Fiori, E. Ghezzi)
- n° 8 *What is Popular Music? - 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno*; (a cura di Franco Fabbri)
- n° 9 *Wagner: la lingua, la musica*; (a cura di Ferrucci Masini e Luigi Pestalozza)
- n° 10 *Stravinskij oggi*; (a cura di Anna Maria Morazzoni)
- n° 11 *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*; (a cura di Sergio Sablich e Rossana Dalmonte)
- n° 12 *I Lieder di Johannes Brahms*; (a cura di Guido Salvetti)
- n° 13 *Metamorfosi della musica del Novecento: Bach, Händel, Scarlatti*; (a cura di Antonio Trudu)
- n° 14 *Musica e tecnologia: industria e cultura per lo sviluppo del mezzogiorno*; (a cura di Carlo Acreman, Immacolata Ortosecco, Fausto Razzi)
- n° 15 *La musica e il suo spazio*; (a cura di Raffaele Pozzi)
- n° 16 *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi*; (a cura di Daniela Tortora)
- n° 17 *Bach tra '700 e '900 - Aspetti tecnici e teorici*; (a cura di Daniela Iotti)
- n° 18 *La "Ciaccona" di Bach. Saggio di storia dell'interpretazione*; (a cura di Piero Rattalino)
- n° 19 *La musica nel tempo di Dante*; (a cura di Luigi Pestalozza)
- n° 20 *Maurice Ravel tra scommessa e impegno*; (a cura di Roberto Pagano)
- n° 21 *"I consigli del vento che passa". Studi su Debussy*; (a cura di Paolo Petazzi)
- n° 22 *Mahler a Dobbiaco - Mahler in Toblach*; (a cura di Hubert Stuppner)
- n° 23 *Musiche/Realtà - Generi Musicali / Media / Popular Music*; (a cura di Franco Fabbri)
- n° 24 *Federico García Lorca nella musica contemporanea*; (a cura di Antonio Trudu)
- n° 25 *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti*; (a cura di Carlo Piccardi)
- n° 26 *Poesia e musica nella Francia di fine '800*; (a cura di Guido Salvetti)
- n° 27 *L'analisi musicale*; (a cura di Rossana Dalmonte, Mario Baroni)
- n° 28 *La musica e l'infanzia*; (a cura di Teresa Camellini, Roberto Favaro)
- n° 29 *La musica dal vivo nel territorio regionale lombardo* (di Francesco Leprino)
- n° 30 *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali 1990*; (di Giovanni Giuriati, Flo Menezes, Innocenzo De Gaudio, Keith Falconer)

"Musica/Realtà" è chiamato l'insieme delle attività musicali che dal 1973 vengono organizzate a Reggio Emilia dal Comune e dalla Provincia, con particolare attenzione alla diffusione, alla promozione e allo studio della musica moderna.

La rivista *Musica/Realtà* è nata nel 1980 nel quadro di queste attività, ed è pubblicata dall'Editore Mucchi di Modena. Alla rivista compete in particolare l'ideazione e la direzione dei convegni e seminari che si tengono a Reggio Emilia nell'ambito delle iniziative di "Musica/Realtà". Seminari e convegni sono organizzati anche in collaborazione con altre città o istituzioni. La collana dei "Quaderni" si affianca alla rivista e rientra nel progetto culturale complessivo di "Musica/Realtà".

Regione Lazio  
Assessorato alla Cultura

Campus internazionale  
di musica

PREMIO INTERNAZIONALE LATINA DI STUDI MUSICALI 1990

Flo Menezes

## UN ESSAI SUR LA COMPOSITION VERBALE ÉLECTRONIQUE VISAGE DE LUCIANO BERIO

Mucchi editore

KATAWOG

Quaderni di Musica/Realtà  
diretti da Luigi Pestalozza

redazione di Roberto Favaro

Premio Internazionale Latina di Studi Musicali 1990  
Direzione Scientifica di Raffaele Pozzi

I lavori vincenti del Premio Internazionale Latina di Studi Musicali 1990, realizzato dal Campus Internazionale di Musica di Latina in collaborazione e con finanziamento della Regione Lazio - Assessorato alla Cultura, sono pubblicati con il contributo dell'Associazione Industriali della Provincia di Latina.

ASSINDUSTRIA LATINA 

In copertina: M. Nizzoli, *Vele* (1914).

© MUCCHI editor s.r.l.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form of by any means, electronic, mechanical photocopying or otherwise, without the prior permission on the MUCCHI editor s.r.l. - Via Emilia Est, 1527 - 41100 Modena (Italia).

Printed in Italy by MUCCHI - 41100 Modena (Italia).

November 1993

REGIONE LAZIO  
Assessorato alla Cultura

Campus Internazionale di Musica  
Associazione Circe Eurora

PREMIO INTERNAZIONALE LATINA  
di studi musicali  
Latina, 31 maggio 1989 - 27, 28, 29 settembre 1990

**Sotto l'Alto Patronato  
della Presidenza della Repubblica**

#### PATROCINIO

Presidenza del Consiglio dei Ministri  
Ministero del Turismo e dello Spettacolo  
Ministero della Pubblica Istruzione  
Ufficio per l'Italia delle Comunità Economiche Europee  
Società Italiane di Etnomusicologia  
Società Italiana di Musicologia  
Fondazioni Camillo e Roffredo Caetani

#### COMITATO D'ONORE

Francesco Cossiga, Presidente della Repubblica Italiana  
Giulio Andreotti, Presidente del Consiglio dei Ministri  
Carlo Tognoli, Ministro del Turismo e dello Spettacolo  
Gerardo Bianco, Ministro della Pubblica Istruzione  
Rodolfo Gigli, Presidente della Giunta Regionale del Lazio  
Antonio Signore, Presidente del Consiglio Regionale del Lazio  
Teodoro Cutolo, Assessore Regionale alla Cultura  
Giovanni Orefice, Prefetto di Latina  
Delio Redi, Sindaco di Latina  
Antonio Migliaccio, Questore di Latina

Antonio Corona, Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Latina  
 Guido Bernardi, Senatore  
 Maurizio Calvi, Senatore  
 Rodolfo Carelli, Deputato  
 Vincenzo Recchia, Deputato  
 Filippo D'Urso, Consigliere  
 Federico Fauttilli, Consigliere Regionale  
 Giuliano Masci, Consigliere Regionale  
 Laura Scalabrini, Consigliere Regionale  
 Raniero Spazzoni, Consigliere Regionale  
 Paolo Cerilli, Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo  
 Ezio Lucchetti, Presidente della Camera di Commercio  
 Angelo Bellini, Assessore Comunale alla Cultura  
 Paolo Nocera, Provveditore agli Studi

#### COMITATO PROMOTORE

Nino Pirrotta, Presidente onorario  
 Alberto Basso, Diego Carpitella, Riccardo Cerocchi, Raffaele Pozzi,  
 Pietro Vitelli

#### DIREZIONE SCIENTIFICA

Raffaele Pozzi

#### Table de matières

9	<i>Saluto delle Autorità</i>
13	<i>Presentazione di Raffaele Pozzi</i>
17	<i>A. Introduction: sur l'origine de l'œuvre</i>
23	<i>B. Une analyse formelle de Visage</i>
23	1. <i>Le rôle fondamental du mot parole dans la structure formelle de l'œuvre</i>
26	2. <i>Les textures électroniques</i>
26	2.1. Textures itératives
33	2.2. La forme cyclique provenant des textures itératives
35	2.3. Les textures d'impulsions
42	3. <i>Les textures vocales</i>
42	3.1. <i>La construction du langage: la constitution du mot en tant qu'origine du langage dans Visage (première et deuxième textures vocales)</i>
44	3.1.1. <i>Le niveau sémantique: pour une pluralité de lecture</i>
44	3.1.1.1. Allusions sémantiques
51	3.1.1.2. La référence à James Joyce
67	3.1.1.3. La constitution du mot en tant que moment d'une <i>émotivité synchronique</i> ; le mot comme <i>épiphanie</i>

71	3.1.1.4. Le signifié ambigu du mot <i>parole</i>
74	3.1.1.5. L'anticipation formelle de la structure globale de l'œuvre au moment de la constitution du mot
76	3.1.2. <i>Le niveau phonologique: du bruit blanc à l'articulation ponctuelle</i>
76	3.1.2.1. Le rôle du phonème /s/ dans <i>Visage</i>
78	3.1.2.2. L'apparition du triangle vocalique, le rôle des consonnes et la constitution phonologique du mot <i>parole</i>
87	3.1.2.3. La <i>parole</i> comme une espèce de <i>chant virtuose</i>
91	3.1.2.4. Le niveau onomatopéique et les événements réalistes dans l'œuvre
98	3.2. <i>La constitution du discours: du mot isolé à un pseudo-discours; la simulation d'un conte (troisième texture vocale)</i>
110	3.3. <i>La déconstruction du langage: l'aphasie comme la texture la plus longue de l'œuvre (quatrième texture vocale)</i>
120	3.4. <i>L'apothéose de la prosodie: le chant et la poésie en tant qu'apogée de l'expression verbale; la référence à la prière hébraïque (cinquième et sixième textures vocales)</i>
125	C. <i>La forme dans sa globalité</i>
128	D. <i>Parallèles avec les autres compositions de Berio</i>
131	<i>Appendice</i>
131	"Quelques visages de <i>Visage</i> " (Luciano Berio parle de l'œuvre à Flo Menezes)
141	Bibliographie
153	Partition d'écoute de <i>Visage</i>

## Saluto delle Autorità

Iniziata con il Convegno internazionale di studi su "La musica come linguaggio universale. Storia e genesi di un'idea", tenutosi a Latina nell'autunno del 1987, la collaborazione tra l'Assessorato alla Cultura della Regione Lazio – con l'allora Assessore Teodoro Cutolo, e il Campus Internazionale di Musica di Latina, presieduto dall'Arch. Riccardo Cerocchi, con il concorso dell'Associazione Circe-Eurora di Latina, presieduta dal Consigliere regionale Pietro Vitelli – ha visto un crescendo di iniziative che attraverso l'istituzione del Premio Internazionale Latina di Studi Musicali e lo svolgimento del parallelo Convegno internazionale di studi su "Tendenze e metodi nella ricerca musicologica" tenutosi nell'autunno del 1990, è giunta, nel 1992, alla seconda edizione del Premio Latina e alla fondazione, nel 1991, di un Centro regionale che di questa collaborazione può considerarsi il punto più avanzato: l'Istituto di Studi Musicali di Latina.

Di questo cammino in felice ascesa raccogliamo oggi ulteriori frutti con la pubblicazione dei quattro lavori vincenti della prima edizione 1990 del Premio Latina, risultato di un attento lavoro di selezione operato da parte di tre giurie – una per la musicologia storica, la seconda per l'etnomusicologia, la terza per la musicologia sistematica e per la musica contemporanea – composte da studiosi di alto livello internazionale.

Come attuale Assessore alla Cultura della Regione Lazio esprimo apprezzamento per la pubblicazione dei lavori vincitori del Premio e la piena soddisfazione dell'Assessorato per il lavoro competente che

gli organizzatori del *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali* hanno svolto, andando a incentivare la ricerca musicologica di giovani studiosi al di sotto dei trentacinque anni di età. Impresa meritoria e necessaria alla quale rinnovo il sostegno per una sempre più proficua ed efficace collaborazione.

L'Assessorato si sente quindi impegnato a dare piena attuazione alla Legge Regionale del 23 settembre 1991 n. 59 concernente la costituzione dell'Istituto di Studi Musicali di Latina, consapevole che questo Istituto, le cui finalità scientifiche sono a tutt'oggi uniche in Italia e raramente riscontrabili all'estero, possa così divenire un punto di riferimento internazionale per gli studi musicali.

*Michele Svidercoschi*  
Assessore Regionale Alla Cultura

L'Associazione Industriali della Provincia di Latina, ormai prossima al cinquantésimo anniversario della fondazione, ha tra i suoi scopi statutari la promozione di tutte quelle attività di alto livello culturale che possano favorire il progresso civile e un'armonica crescita complessiva delle comunità pontine.

In tal senso la collaborazione, relativa alla pubblicazione dei lavori vincenti dell'edizione 1990 del *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali*, con la Regione Lazio e con un'associazione musicale che da oltre vent'anni opera nella Provincia, il Campus Internazionale di Musica, realizza pienamente, visto il livello dei lavori selezionati da una autorevole e prestigiosa giuria internazionale, una delle nostre finalità associative più qualificanti.

Ci sembra infatti che il libero sviluppo e una auspicabile espansione dell'imprenditoria industriale pontina debba attuarsi in dialogo con gli organismi e le rappresentanze più vive e prestigiose della Provincia, contribuendo alla formazione, in una giovane comunità quale quella pontina, di una società aperta, moderna e culturalmente fondata.

Salutiamo pertanto questi quattro giovani vincitori dell'edizione 1990 del *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali*, con l'auspicio che il premio apra loro brillanti prospettive future, le stesse che è lecito attendersi per il territorio che ne ha ospitato le "opere prime".

ASSINDUSTRIA LATINA  
Il Presidente  
*Ing. Umberto Klinger*

## Presentazione

di Raffaele Pozzi

La pubblicazione dei lavori vincenti del *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali 1990* – come atto conclusivo di un lungo iter progettuale e organizzativo iniziato a seguito del Convegno Internazionale di Studi su “La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un’idea” svoltosi a Latina nell’autunno 1987 – ci invita oggi a un primo bilancio di questa iniziativa.

Nato come primo premio italiano di respiro internazionale consacrato agli studi musicali, tra una miriade di concorsi dedicati alla esecuzione e alla composizione musicale, il *Premio Latina*, per volontà dei promotori, è stato indirizzato a giovani studiosi al di sotto dei trentacinque anni allo scopo di incoraggiare l’avvio di un cammino professionale più che celebrarne i maturi risultati. La risposta a questa scelta – unitamente all’articolazione del Premio nei tre settori di musicologia storica, etnomusicologia, musicologia sistematica e musica contemporanea, ciascuno operante con una propria giuria di alto livello internazionale – è stata positiva e ha raccolto consensi provenienti dalle massime Istituzioni dello Stato, dal mondo accademico, da autorevoli personalità della cultura e dell’informazione.

Altrettanto positivi possono considerarsi i dati riguardanti la partecipazione al Premio. Alla scadenza imposta dal bando di concorso sono pervenuti alla segreteria del Premio 39 lavori provenienti da Cecoslovacchia, Italia, Francia, Jugoslavia, Polonia, Repubblica Federale di Germania, Repubblica Democratica Tedesca, Stati Uniti, Ungheria.

Quanto al contenuto scientifico dei lavori, le giurie dell’edizione 1990 del Premio Latina hanno unanimemente sottolineato il buon

livello complessivo espresso dai partecipanti. Più specificamente, la giuria della sezione di musicologia sistematica e musica contemporanea, presieduta da Mario Baroni (Università di Bologna), e formata da Enrico Fubini (Università di Torino), Michel Imberty (Université de Paris X - Nanterre) e Jan Steszewski (Università di Poznan), ha così verbalizzato l'assegnazione del Premio:

Il giorno 26.IX.1990, alle ore 16, si è riunita la Commissione del Premio Internazionale Latina di Studi Musicali per la sezione di Musicologia Sistematica e Musica Contemporanea. Erano presenti Mario Baroni, presidente, Enrico Fubini, Michel Imberty e Jan Steszewski commissari.

La commissione dopo aver discusso sui criteri generali da adottare nella scelta del vincitore, ha preso in esame ad uno ad uno i dodici lavori pervenuti per un giudizio comparativo. Dopo ampia discussione la commissione ha deciso unanimemente di considerare meritevole del premio il lavoro di Florivaldo Menezes Filho dal titolo *Un essai sur la composition verbale électronique "Visage" de Luciano Berio*.

La commissione segnala anche il lavoro di Lucia Aletti, *Musica e dramma ne "Il Prigioniero" di Luigi Dallapiccola* come degno di essere pubblicato.

La commissione desidera pure segnalare la prima parte (analisi del testo poetico) del lavoro di Carlo Lo Presti, *La genesi del senso nel Lied schubertiano*, per la pubblicazione su una rivista specializzata.

Alla soddisfazione per l'esito ci sia consentito aggiungere un caloroso ringraziamento a tutti coloro che hanno reso possibile questa prima edizione 1990 del Premio Latina, dall'Assessorato alla Cultura della Regione Lazio all'Assindustria di Latina, che ha contribuito alla presente pubblicazione dei lavori vincenti, dai membri del comitato promotore presieduto da Nino Pirrotta fino allo staff di segreteria del Campus Internazionale di Musica di Latina che ha svolto un lavoro silenziosamente essenziale.

Infine, un ricordo riconoscente va a Diego Carpitella, membro del comitato promotore ed entusiasta sostenitore del Premio Latina che purtroppo non è più con noi. La sua scomparsa, nell'agosto del 1990, ha lasciato un grande vuoto nella cultura musicale italiana, vuoto che però deve incoraggiare tutti coloro che gli furono vicini a proseguire con tenacia nel solco tracciato dal suo vitale amore per la conoscenza della musica.

Raffaele Pozzi  
Direttore scientifico  
del Premio Latina

La première version de ce travail a été rédigée en juillet 1989 en allemand sous le titre *Ein Ansatz zur elektronischen Sprachkomposition Visage von Luciano Berio*. Cette version allemande a été présentée comme thèse pour l'obtention du diplôme de Composition Électronique (*Künstlerische Reifeprüfung*) auprès de l'École Supérieure de Musique de Cologne, R.F.A. La thèse a été soutenue le 26 septembre 1989 (Jury de thèse: Mauricio Kagel, Hans-Werner Henze, Johannes Fritsch, Hans Ulrich Humpert).

Cette version française, développée à partir de la version allemande, fait partie de la thèse de Doctorat sur l'œuvre de Luciano Berio auprès de l'Université de Liège, Belgique (Orientation: Henri Pousseur).

Mai 1990

*Avis au lecteur:*

- Toutes les citations ont été préservées dans leurs langues originales;
- toute citation sera suivie par des [ ], à l'intérieur desquels le lecteur pourra trouver des indications précises sur sa source littéraire. Le numéro entre ( ) se réfère au numéro dans la bibliographie (à la fin de ce travail) du texte de l'auteur cité;
- toute intervention de l'auteur de ces lignes à l'intérieur d'une citation sera rendue comme telle par des [ ];
- pp... signifie: partition page, tout en se référant aux pages de la partition d'écoute de *Visage* à la fin de ce travail, développée par l'auteur de ces lignes;
- toute indication temporelle concernant l'œuvre *Visage* sera précédée par *ca.*;
- on doit observer, en ce qui concerne les abréviations:
  - TV = texture(s) vocale(s)
  - TP = texture(s) principale(s)
  - TI = texture(s) d'impulsions
  - MT = microtexture(s)

Je tiens, en ce début de travail, à remercier les institutions suivantes:

- \* CNPq, institution publique brésilienne, pour la bourse d'étude sans laquelle il n'aurait pas été possible la réalisation de ce travail;
- \* Internationale Sommerakademie Mozarteum, à Salzbourg, qui m'a invité à participer aux activités didactiques de Luciano Berio comme *composer in residence* dans le cadre des Cours 1989, où j'ai pu réaliser l'entretien sur *Visage* avec le compositeur.

De même, je tiens à remercier chaleureusement à Luciano Berio, pour son aimable disponibilité à l'égard de notre entretien.

## A. Introduction: sur l'origine de l'œuvre

Cet essai est dédié à mon père Florivaldo Menezes, poète de la poésie visuelle, qui m'a montré *Visage* plusieurs fois déjà comme une forme de "*teatro per gli orecchi*", quand j'étais encore un petit enfant.

*"La musique devient utile dans l'immédiat, elle permet de faire redécouvrir un autre aspect des réalités trop connues. On s'habitue à voir toujours la même chambre, à entendre toujours la même voix. Il faut inviter l'auditeur à découvrir ce qu'il y a derrière, à découvrir l'autre face de la lune ou, mieux encore, d'un visage"* [Berio (16), p. 88-89]

Si nous comparons entre eux les moyens de communication d'aujourd'hui – ou mieux, les moyens de communication de masse, qui à vrai dire ne témoignent d'aucune différence essentielle par rapport à ceux des années soixante, malgré l'énorme progrès technologique toujours en cours (disque, radio, cinéma, télévision, journal) –, nous constatons qu'il n'y a guère entre tous ces véhicules de la communication un moyen si autoritaire à l'égard de la réception de ses énonciations que la radio. S'il y a d'un côté – pour les disques, le film, la télévision et le journal – au moins la possibilité, dans le sens d'une autonomie du récepteur<sup>1</sup>, d'une détermination de l'énoncé transmis par le moyen de communication, ainsi que de l'instant de réception, de l'autre côté la réception des énonciations verbales (ou non) émises par la radio se concrétise non simplement de façon arbitraire mais aussi, et principalement, hasardeuse. Certes, on pourrait objecter que la possibilité de sélection de la part du récepteur lors de la réception d'un message est la même pour tous les moyens auxquels nous nous référons: le récepteur est en principe toujours capable d'interrompre la transmission du message. On peut cependant d'une manière tout à fait évidente constater une hiérarchie de son autonomie potentielle. Certes, on écoute seuls les disques que l'on veut écouter; on regarde les films que l'on a choisis à l'avance; de la même

<sup>1</sup> J'utilise ici l'expression fondamentale de Karl Bühler dans son ouvrage *Sprachtheorie*, employée lors de l'élaboration de son *Organon-Modell* du langage, pour lequel *Empfänger* = récepteur [V. Bühler, (1), p. 28].

façon, nous lisons un journal de notre préférence, et les articles et les nouvelles dont les titres ont soulevé notre curiosité et notre intérêt; finalement, on écoute un émetteur radiophonique pour lequel nous manifestons une préférence accentuée. En tout cas, en ce qui concerne le contenu de l'énoncé, on constate clairement que tant les disques que les films offrent au récepteur un pouvoir de détermination beaucoup plus grand par rapport à la réception du message que les autres moyens. Déjà dans le cas du journal, on observe que malgré la préférence manifeste à lire tel ou tel journal et telle ou telle nouvelle, on ne peut jamais déterminer le vrai contenu du message perçu, étant donné la liaison patente d'un énoncé journalistique avec la réalité la plus récente. Ici le degré d'imprévisibilité, d'arbitrarité et de hasard s'est déjà élevé de façon évidente. Il devient cependant encore plus prononcé dans le cas de la télévision; mais de toute façon, celle-ci permet au récepteur de s'apercevoir continûment et de façon rapide et efficace des informations transmises à travers les données ou les artifices visuels. Dans le cas de la radio, pourtant, c'est en général le pur hasard qui opère d'une manière prépondérante dans le déroulement temporel. L'absence totale de quelque information visuelle (en opposition à tous les autres moyens de communication), la dépendance absolue du facteur temporel (en opposition au journal), et finalement la contrainte déterminée par les circonstances sociales à l'égard de la nécessité de transmettre de façon ininterrompue dans le flux temporel quelque sujet, quelque message ou énoncé (ce qui rend la radio à ce point de vue seulement comparable à la télévision) — tout cela contribue énormément au fait que la radio coure le risque de destituer le langage de son expression en présentant le mot comme remplissage du temps, en neutralisant les potentialités prosodiques de l'expression verbale, en rendant par conséquent presque impossible d'envisager une *spéculation* poétique — d'autant plus *concrète* qu'on ne peut la prévoir — sur l'expression du langage au moyen de la prononciation.

Réalisée en 1961 au *Studio di Fonologia Musicale* de la R.A.I. à Milan, la composition électronique *Visage* (dont le titre a été choisi dans le sens "*d'un visage vocal d'une personnalité: celle de Cathy Berberian*") [Berio (31)]<sup>2</sup> a été conçue *au sein* de la radio, avec les

<sup>2</sup> Berio nous donne encore l'explication suivante sur l'origine du titre: "De même qu'un peintre fait des *visages* de certaines personnes, j'ai voulu faire un *visage sonore, vocal, musical* d'une personnalité" [Berio (31)]. C'est dans ce sens qu'on peut encore y

moyens de la radio mis à disposition des compositeurs dans ce studio électronique (fondé par Berio et Bruno Maderna en 1955), et comme un manifeste *contre* la radio<sup>3</sup>. Le fait que Berio ait assumé cet instrument de communication de masse tout en se proposant de réfléchir sur la fonction *musicale* — dans l'acception la plus large du mot — dont celui-ci peut se charger, nous démontre que le compositeur ne s'opposait pas au moyen de communication en soi, mais plutôt à la manière selon laquelle le langage verbal est généralement diffusé par la radio<sup>4</sup>.

Vu sa destination, l'œuvre a été volontairement conçue pour deux pistes<sup>5</sup>. La musique électronique ayant son origine dans le cadre de la radio — ce qui nous montre la liaison originale très organique du point de vue de la technique entre la "*radiophonie*" et la composition électronique —, Berio écrit déjà en 1957 de façon tout à fait consciente: "La musique électronique est en train de transformer profondément la réalité musicale, non seulement par la nature même de son message, mais aussi bien par l'aspect pratique de ses manifestations, qui s'insèrent dans le cadre productif de la nouvelle industrie radiophonique" [Berio (4)]. Mais justement en vertu de sa vision de plus en plus lucide à propos de l'objectif principal du compositeur qui, à la radio, s'occupe de composition électronique, c'est-à-dire

ajouter le commentaire suivant de Gentilucci: "Per l'autore di *Visage* la vocalità non è che un modo di prendere possesso della varietà comportamentistico-fenomenologica dell'essere umano..." [Gentilucci (2), p. 69]. Berio emploie le terme français *visage*, pour le titre de l'œuvre, en lui conférant, nous le constatons, le sens du mot français *portrait*.

<sup>3</sup> L'œuvre peut être vue aussi comme l'adieu de Berio à la radio [V. aussi Berio (31)] — où à l'époque elle n'a jamais été diffusée intégralement... [V. Stolanova (2), p. 71]: *Visage* est la dernière composition réalisée au Studio de Milan avant son départ pour les États Unis au début des années soixante.

<sup>4</sup> Berio fait référence non pas à sa simple négation, mais plutôt à la *fonction* du moyen de communication, lorsqu'il dit: "Il est vain de s'en prendre aux *mass media*, ils sont une réalité comme les avions ou le téléphone. Il est plus utile par contre de contribuer à créer les conditions nécessaires pour que les *mass media* ne soient pas fétichisés à outrance, mais acceptés au contraire et utilisés pour ce qu'ils sont essentiellement, une structure d'information (et, partant, d'éducation) et un moyen d'évasion, et non pas seulement comme il advient trop souvent, comme un instrument d'abrutissement au service du pouvoir" [Berio (26), p. 48-49].

<sup>5</sup> En 1972, Berio a élaboré un *commentaire* musical sur *Visage* destiné à la salle de concert: *Après Visage* (23') pour orchestre et bande magnétique (exécuté cette même année aux Pays-Bas). Après cette exécution, le compositeur a cependant retiré l'œuvre de son catalogue. Berio m'a raconté à ce propos: "Il y avait un chorégraphe hollandais qui voulait faire une pièce chorégraphique sur *Visage*. Étant donné que je ne voulais pas le faire avec la bande magnétique seule, j'ai donc ajouté l'orchestre, des sons d'orchestre à la bande. Mais ça n'a pas marché..." [Berio (31)].

révéler “une profonde connexion dialectique entre les moyens de production et la conscience qui les organise” [Berio (4)], Berio a bientôt, et sévèrement, pu critiquer la manière de laquelle la radio s’occupe en général du mot<sup>6</sup> ou, autrement dit, de la *parole*<sup>7</sup>. Dans ce sens la radio frôle le plus souvent les limites du superflu, ce qui nous explique le commentaire de Berio sur *Visage*: “Pour moi, *Visage* constitue aussi mon tribut à la radio, qui est la dispensatrice la plus généreuse de mots inutiles” [Berio apud Lyotard/Avron (1), p. 44; ou encore Berio (31)].

De cette façon, *Visage* nous révèle une forte cohérence de l’œuvre bérien — y compris la composition électronique radiophonique précédente *Ritratto di Città*, réalisée en 1954 en collaboration avec Maderna (également au *Studio di Fonologia*), et qui a incité Prieberg à affirmer que “die Stärke der Musikelektronik liegt in ihrer Verbindung mit dem Wort” [Prieberg (1), p. 195] — en ce qui concerne l’exploitation profonde et très fréquente de la voix (ici une fois de plus grâce à la voix exceptionnelle de Cathy Berberian, voix qui a été pour Berio “une sorte de second Studio de phonologie” [Berio (26), p. 125]) et par conséquent de ses formes d’expression les plus diverses, où le mot doit toujours être compris comme l’entité sémantique fondamentale. Symptomatiquement, le seul mot à être prononcé dans l’œuvre (outre quelques rares allusions sémantiques), quasiment transfiguré lors de chacune de ses apparitions, c’est précisément le mot italien *parole* (pluriel de *parola* = *mot*). Mais si le signifié verbal s’est dans sa forme la plus consistante placé dans le *mot* comme structure de base pour la construction de la langue, on ne doit pas sous-estimer le rôle décisif et extrêmement important de la *prosodie* dans la constitution sémantique du langage. Étant donné le

<sup>6</sup> De la même façon, il a été possible à Berio de reconnaître dix ans après le texte qui vient d’être cité (partant en mai 1967) la contradiction entre les *moyens de réalisation* dont on dispose à la radio pour produire une composition électronique et la *diffusion radiophonique*, tout en faisant dans ce sens une comparaison entre la musique électronique et le *rock and roll*: “Avec le son du rock manipulé électroniquement, on est dans une situation assez semblable à celle de la musique électronique: si la fidélité de la reproduction est sacrifiée, le contenu de l’enregistrement en souffre de façon disproportionnée parce que ce qui se perd ne peut pas être compensé par l’auditeur et se trouve irrémédiablement perdu. Il arrive que le rock, comme la musique électronique — tous deux créatures de la radio et de sa machinerie de masse — soient paradoxalement incompatibles avec les moyens de diffusion qui en ont provoqué le développement” [Berio (15), p. 59]. *Visage* nous paraît être une prise de conscience pratique de cette contradiction antérieure à ce commentaire.

<sup>7</sup> Dans le sens de *parole* opposée à *langue* [V. Saussure (1), pp. 23-32].

fait que la radio subjugue précisément sous cet aspect, à travers sa fonction “communicative”, les possibilités d’expression verbale aux normes et aux règles de la “bonne communication”, la *prosodie* devient, comme une forme d’opposition à la production radiophonique, le centre de la composition *Visage*. Toute la composition est caractérisée aussi bien dans le processus d’apparition du mot *parole* qu’entre ses diverses répétitions par une diversification prégnante de l’expression verbale. On y a la présence de deux extrêmes du phénomène linguistique, c’est-à-dire tant de la constitution que de la déconstruction du langage: la *constitution* et l’*aphasie linguistiques* se présentent donc comme s’il s’agissait d’un *drame non-rédigé* concrétisé par un pseudo-discours. Cette association à un drame imaginaire s’est produite dans la pensée du compositeur parce que sa concrétisation au moyen de l’écriture serait impossible. Car si la prosodie dans l’écriture est déterminée par des conventions linguistiques et par la sphère sémantique du mot ou de la phrase, et si elle peut être ainsi suggérée à la personne qui lit, elle ne pourrait guère être présentée ou transmise au moyen d’une “écriture-non-sens” ou d’un pseudo-discours rédigé. L’inexistence d’informations visuelles (images ou écriture) dans la transmission radiophonique a ouvert à Berio la voie acoustique le menant à la métaphore verbale, phonétique et phonologique. C’est pourquoi Berio écrit: “*Visage*... est un travail pour un programme de radio, une piste sonore pour un drame non écrit. Sa destination n’est donc pas absolument la salle de concerts. Basé sur des symboles sonores: gestes vocaux et inflexions contenant des “images signifiantes” permettant toutes sortes d’associations et de représentations, *Visage* peut être entendu aussi comme une série de procédés vocaux ouverts à la métaphore” [Berio (19), p. 78]. La métaphore verbale y est réalisée par les opérations que Berio effectue au niveau de la prosodie.

Outre quelques commentaires sporadiques, il n’y a jusqu’à présent aucune étude sur l’œuvre dans la littérature musicologique. J’ai pu réaliser un entretien avec le compositeur dans lequel il m’a révélé des informations fondamentales sur *Visage* (parmi lesquelles je voudrais citer, par exemple, les références à Joyce et à une prière hébraïque, incluses dans la composition). Étant conçue comme composition électronique basée sur la voix enregistrée et très peu transformée de Berberian (comme “eine Art Portrait von sich selbst und ihren Stimmungen” [Humpert (1), p. 179]) et sons électroniques, où les sons verbaux sont “constamment mis en rapport avec les sons pro-

duits électroniquement” [Berio (19), p. 78], *Visage* existe seulement sur bande magnétique ou gravée sur disque<sup>8</sup> (tout récemment sur disque compact). Il n’en existe ni partition de réalisation, ni partition d’exécution. Afin de permettre une analyse aussi précise que possible de l’ensemble de l’œuvre (d’une durée d’environ 21 minutes), j’ai réalisé une *partition d’écoute* servant d’outil à l’analyse qui suit.

<sup>8</sup> Déjà deux ans auparavant (donc en 1959), Berio écrivait au sujet de *Thema (Omaggio a Joyce)*: “... Je suis... certain que... le contraste entre musique enregistrée (c’est-à-dire musique électronique) et musique réellement exécutée (instruments, voix chantée et parlée)... pourra bientôt être dépassé” [Berio (8), p. 33]. Les conditions pour supprimer cette opposition ont été remplies dans *Visage*, car la voix, malgré qu’elle soit enregistrée et ne soit pas visible au moment de l’écoute de l’œuvre, coexiste sur la bande comme produit final *unique* avec le sons électroniques.

## B. Une analyse formelle de *Visage*

### 1. Le rôle fondamental du mot *parole* dans la structure formelle de l’œuvre

Aussi bien le mot *parole*, en tant que principal élément verbal doté d’une fonction de démarcation formelle, que ses répétitions plus ou moins transformées du point de vue phonologique jouent un rôle crucial pour une perception phénoménologique dans l’élaboration structurelle de la forme de l’œuvre entière. Mais si nous entendons ce mot capital six fois pendant la composition, ce sont toutefois seulement quatre de ses apparitions qui acquièrent du point de vue de la forme une fonction nettement délimitative, tantôt comme la fin d’une section, tantôt comme le début d’une autre.

Le moment où le mot *parole* est prononcé pour la première fois (d’environ 3’37” à environ 3’44”) délimite la première section de l’œuvre, laquelle se présente comme section la plus importante du point de vue du potentiel “sémantique” ou *ectosémantique*<sup>9</sup>. La caractéristique principale de cette section est la perception tout à fait évidente d’une directionnalité à la constitution du mot *parole*, chuchoté comme s’il s’agissait d’un secret, d’un signifié caché, révélé après un effort singulier en tant que culmination de quelques allusions sémantiques sporadiques. Cette première apparition du mot

<sup>9</sup> En utilisant le concept d’*ectosémantique*, je me réfère à la conception de Werner Meyer-Eppler, selon laquelle on doit entendre par *ectosémantique* la sphère émotionnelle, non-verbale de la communication linguistique [V. Meyer-Eppler (2), p. 7-8]. Étant donné que l’œuvre *Visage* ne se développe pas au moyen d’une langue existente, mais plutôt au moyen d’une *pseudo-langue*, ce concept nous paraît beaucoup plus approprié que celui de *sémantique*. Ce qui est, à nos yeux, décisif dans *Visage*, ce sont précisément les flexions *individuelles, personnelles* de Cathy Berberian, déterminées par la prosodie.

*parole* peut être vue comme symbole de l'origine du langage même (partition page [pp] 6).

A ca. 6' le mot *parole* est prononcé – également chuchoté – pour la deuxième fois: le dernier phonème /e/ n'y est pas réalisé comme tel, mais plutôt comme sa variante /ə/. Cette répétition, dans laquelle on ne peut guère percevoir la différence de prononciation, provoque après environ 10" (à ca. 6'10") la répétition pratiquement immédiate, de caractère obstiné, du mot de plus en plus transfiguré: cette fois-ci on n'entend plus la dernière syllabe du mot (pp. 9). Ces deux répétitions du mot *parole* présentent une liaison structurelle si étroite, que l'on ne perçoit qu'une seule délimitation formelle: elle se situe (à ca. 6'20") après un filtrage d'une configuration sonore électronique de caractère semblable à un complexe de sons sinusoïdaux.

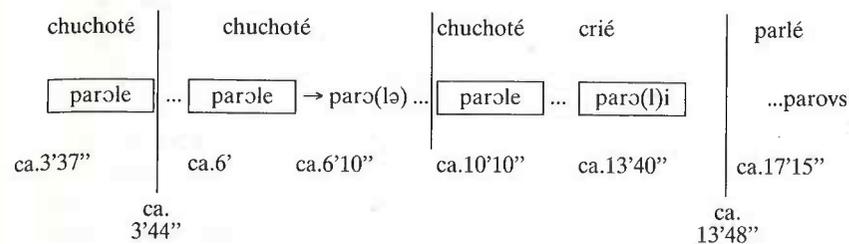
Le lieu où le mot *parole* est prononcé pour la quatrième fois (à ca. 10'10") – de nouveau chuchoté, mais totalement restitué du point de vue phonologique –, marque le début d'une nouvelle section (pp. 12), à partir de laquelle se développe une texture électronique complexe et écartelée en étroite connexion avec la gestualité vocale fragmentaire conduisant à l'avant-dernière réalisation du mot (la cinquième) à ca. 13'40" (pp. 13). Cette fois-ci, le mot *parole* est cependant crié et transformé de façon très perceptible: le dernier phonème /e/ n'est plus réalisé ni comme tel, ni dans sa variante /ə/, mais substitué par le phonème /i/, qui, à son tour, s'allonge jusqu'au chant. Par ailleurs, le phonème /l/ est à peine perceptible.

Le mot *parole* est prononcé une sixième et dernière fois à ca. 17'15". C'est ici le moment où ce mot capital, malgré qu'il soit relativement rehaussé par son caractère déclamatoire et du fait de ne plus être chuchoté, se fond d'une manière tout à fait naturelle avec la pseudo-langue. Il y est aussi le plus fortement transfiguré: le phonème /ə/ est réalisé en tant que /o/, et la dernière syllabe /le/ est substituée par deux consonnes, à savoir /vs/. Au lieu de /pa'rɔle/, on entend donc /pa'rov̩s/. Quoique impressionnante du point de vue du flux prosodique de la dernière phrase prononcée dans l'œuvre, cette dernière apparition de *parole*, fortement transformée, ne marque aucune nouvelle section de la composition. Au contraire, elle montre que ce mot fondamental n'est plus capable d'assumer quelque fonction délimitative au cours de l'œuvre. La fusion entre voix et sons électroniques devient à partir de cet instant irréversible.

Si donc nous observons le mot *parole* à travers ses répétitions dans

l'œuvre, nous constatons qu'il a provoqué dans la globalité de la forme au moins quatre subdivisions:

### Exemple 1



Mais en considérant les diverses textures distinguables au cours de la composition, déterminées soit par les sons électroniques, soit par la voix, nous pouvons constater que d'autres sections formelles se démarquent dans l'œuvre. Nous pourrions de même constater que le découpage opéré par le mot *parole* ne correspond pas toujours aux sections les plus importantes en ce qui concerne la perception structurelle et phénoménologique de la forme.

Afin de pouvoir présenter la globalité de la forme tout en la justifiant de façon convaincante, il faut d'abord examiner ces textures en détail. Car la seule présentation de la constitution formelle de l'œuvre ne pourrait nous aider efficacement dans sa perception concrète. Comme dans un processus d'induction analytique, la perception de cette constitution formelle doit provenir de faits constitutifs les plus élémentaires.

## 2. Les textures<sup>10</sup> électroniques

### 2.1. Textures itératives

Au cours de la composition, on peut constater cinq *textures principales* [TP] de sons électroniques basées sur des configurations sonores itératives. Si nous considérons les deux méthodes les plus fondamentales du point de vue technique, au moyen desquelles on peut constituer une structure itérative d'une durée relativement longue – c'est-à-dire, d'une côté, l'utilisation de sons semblables, répétés de façon plus ou moins périodique; de l'autre côté, la répétition continue, toujours susceptible de transformation, d'une configuration sonore déterminée à l'aide de *boucles* de bande magnétique –, nous constatons en face de leurs caractéristiques que ces TP ont été réalisées probablement de la façon suivante: 1<sup>ère</sup> TP = sons semblables itératifs; 2<sup>ème</sup> TP = boucles de bande; 3<sup>ème</sup> TP = sons semblables itératifs; 4<sup>ème</sup> TP = boucles de bande; 5<sup>ème</sup> TP = boucles de bande.

La première TP (de ca.0" à ca.1'55" – pp 1-3) possède essentiellement le caractère propre au bruit blanc ou, en considérant l'univers des sons du langage, aux *consonnes chuintantes* (principalement aux phonèmes /s/ et /ʃ/). Ce fait incite la voix à prononcer le /s/ comme le premier phonème de toute la composition. Ce qui est typique de

<sup>10</sup> L'observation d'Elmar Bozzetti sur le concept de *texture* dans son analyse de l'œuvre électronique *Gesang der Jünglinge* de K. Stockhausen (lequel est utilisé par le compositeur lui-même), nous paraît très opportune aussi bien par rapport à son signifié que par rapport à son application à propos de *Visage*: "Im Wort 'Textur' (frz. texture = Gewebe) kommt zum Ausdruck, daß graphische Darstellungen permutierender Parameterordnungen gewebeähnliche Strukturen zeigen" [Bozzetti (1), p. 404].

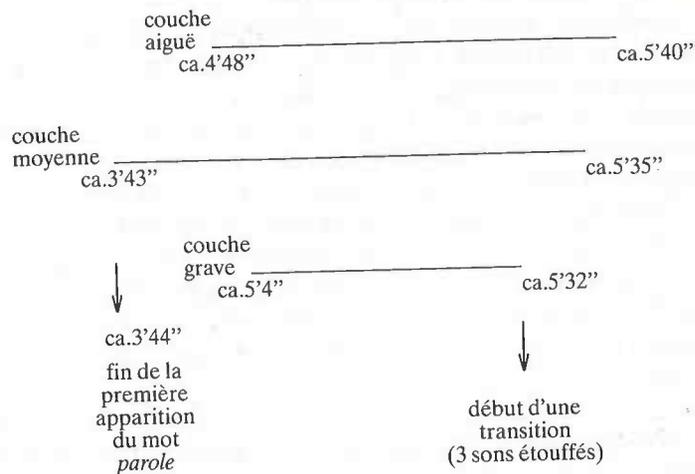
cette TP, c'est la durée relativement longue du régime transitoire initial des sons (c'est-à-dire de leurs attaques), comme s'il s'agissait d'un vaste *continuum* musical qui se développe du silence aux inflexions verbales et musicales. Cependant, l'élargissement du répertoire phonétique et acoustique, occasionné dès ca.10" par les inflexions vocales – au moyen de l'opposition binaire *occlusives sourdes vs occlusives sonores*: /t/ vs /d/; /k/ vs /g/ (pp 1, entre 10" et 20") – a pour conséquence l'affluence dans la texture de sons de plus en plus durs (c'est-à-dire de sons dotés d'une attaque beaucoup plus précise). Le premier son possédant une telle caractéristique – malgré que son régime transitoire final soit encore nettement allongé –, se trouve à ca.25" et renferme en soi les germes de la destruction de cette première TP. (Comme nous verrons, ce pouvoir destructif vis-à-vis des TP caractérise les *textures d'impulsions*).

La deuxième TP, caractérisée par des sons itératifs dérivés de l'emploi de boucles de bande magnétique, commence à la fin de la première apparition du mot *parole* à ca.3'43" et expire à ca.5'32" avec l'événement basé sur trois sons proportionnellement étouffés et caractérisés par une attaque plus dure (pp 9). Ces trois sons sont comme anticipés par quelques coups sonores très discrets entre 4'34" et 4'44" (pp 7), et préfigurent en quelque sorte la texture d'impulsions suivante (à ca.6'58", pp 10). Outre quelques événements sporadiques, cette TP est principalement caractérisée par l'existence de trois couches sonores continues et nettement séparées en trois registres distincts. La première couche, située dans le registre moyen, coïncide avec la fin de la première apparition du mot *parole* à ca.3'43" (pp 6), tout en expirant à ca.5'35" (pp 9). Sa caractéristique la plus remarquable consiste dans la présence par deux fois d'un motif mélodique basé sur l'intervalle de triton *sol-do dièse* (à ca.3'55", pp 6; et à ca.4'45", pp 8). La deuxième couche, plus aiguë et plus ponctuelle que les autres, commence entre 4'44" et 4'54" après le mot /vu'ɔɔhta/ (c'est-à-dire pratiquement après la fin de la deuxième apparition du motif de triton – pp 8) et s'étend jusqu'à ca. 5'40" (pp 9). La troisième couche, plus grave que les autres – et dans laquelle intervient une modulation de fréquence –, commence conjointement avec le mot /u'usta/ à ca.5'4" (pp 8) et expire à ca.5'32" (avec l'avènement du premier des trois sons étouffés cités ci-dessus – pp 9).

Les deux TP suivantes sont si liées l'une avec l'autre<sup>11</sup>, qu'il semble

<sup>11</sup> Elles sont les textures sans doute les plus difficiles à présenter graphiquement.

## Exemple 2: Texture Principale 2



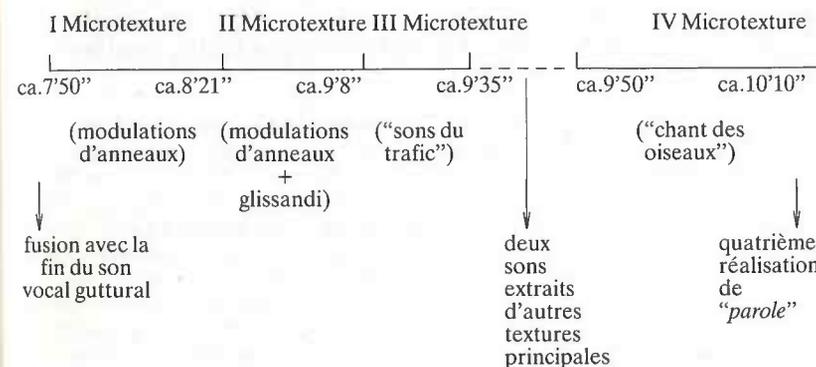
s'agir à vrai dire d'une seule texture. C'est comme si la quatrième TP n'était qu'une variation de la troisième. Toutes les deux possèdent un caractère très fragmenté, très statique; on peut continuellement y entendre des blocs sonores fort distincts les uns des autres, ce qui nous donne l'impression d'une grande *apériodicité* sonore. De toute façon, on peut distinguer ces deux textures du fait que la constitution sonore des blocs est beaucoup plus différenciée dans la troisième TP que dans la quatrième. Si d'une part la quatrième TP se présente également comme fragmentée, d'autre part elle s'avère beaucoup plus homogène à l'égard du caractère sonore que la troisième. En effet, on peut distinguer quatre *microtextures* [MT] nettement différenciées à l'antérieur de la troisième TP.

La troisième TP commence entre 7'34'' et 8'21'' après l'écho du son vocal guttural qui s'est développé à partir d'un éclat hystérique de rire (pp 10); elle se termine à ca.10'10'' conjointement avec la fin de la quatrième apparition de *parole*. Les quatre MT qu'on entend au cours des 2'20'' de cette TP peuvent être résumées de la façon suivante: la première MT, fortement marquée par l'emploi des modulations en anneau, commence après le son guttural cité ci-dessus et s'étend jusqu'à ca.8'21'' (pp 10); la deuxième MT se fond à vrai dire avec la MT antécédente, possédant le même caractère que celle-ci, mais elle rehausse, contrairement à la première MT, quelques *glissandi* dérivés de la modulation en anneau. Elle commence à

ca.8'21'' et expire à ca.9'8'' (pp 11). La troisième MT, précédée par un complexe sonore grave et bruyant, sonne de ca.9'8'' à ca.9'35'' avec un caractère fortement semblable à des sons du trafic. On y entend basiquement deux types de son: d'un côté, des sons qui possèdent un régime transitoire initial beaucoup plus lent (autrement dit: une attaque beaucoup plus douce) que celui des autres événements de cette TP, tout en ayant un régime transitoire final très court, très coupé (c'est-à-dire qu'ils s'éteignent d'une manière très abrupte); de l'autre côté, des sons très ponctuels et très courts qui se groupent le plus souvent autour de l'intervalle de tierce. Enfin, la quatrième MT sonne de ca.9'50'' à ca.10'10'' (pp 11) après l'apparition de quelques sons dérivés d'autres textures précédentes<sup>12</sup>, tout en révélant une similarité avec le chant des oiseaux, lequel est, à son tour, accompagné par deux sons plus graves. La fin de la troisième TP ressemble comme à une *émancipation* des sons semblables au chant des oiseaux, qui, de ca.6'55'' jusqu'à ca.7'17'' (pp 10), avaient été réprimés, voire "massacrés" par une bande d'impulsions.

La quatrième TP commence juste après la quatrième apparition de *parole* à ca.10'16'' (pp 12) et se termine à ca.13'30'' (pp 13) totalement submergée par une texture d'impulsions (pp 13). Si nous considérons la quatrième prononciation de *parole*, assez sensuelle, comme une

## Exemple 3: Texture Principale 3



<sup>12</sup> On peut y percevoir deux sons (pp 11): le premier (de ca.9'38'' à ca.9'44'') est semblable aux sons de la deuxième couche (la plus aiguë) de la deuxième TP; le second son (de ca.9'44'' à ca.9'50''), à son tour, participe à nouveau du caractère des consonnes chuintantes propre au début de la pièce.

espèce de *césure* par rapport aux sons électroniques, nous pouvons d'une certaine façon considérer cette quatrième TP comme la cinquième MT de la troisième TP. Dotée d'abord d'un caractère clairement fragmenté – où nous nous trouvons devant une affluence de silences assez courts –, cette quatrième TP, imprégnée de la modulation d'amplitude, placée le plus souvent dans le registre aigu, et caractérisée par une densité remarquable, acquiert au cours de ces ca.3'15" un caractère insistant par son flux temporel de plus en plus continu, de plus en plus dramatique. Ce flux continu sera, cependant, totalement réprimé par la texture d'impulsions entendue dès ca.12'20". En conséquence de cette répression si massive et dramatique à la fois, à ca.13'40", le mot *parole* (pp 13) est crié.

Après une *texture épisodique*<sup>13</sup> qui s'étend de ca.13'48" à ca.16'18" et qui accompagne le chant énoncé par la voix – et dont le début est démarqué par un coup semblable au son d'une cloche<sup>14</sup> –, sonne alors la cinquième et dernière TP. Elle s'étend de ca.16'18" (du début donc de la récitation déclamatoire de la voix – pp 13) à la fin de la composition à ca.21'15" (pp 15), tout en devenant de plus en plus dense. Cette TP est caractérisée par des sons statiques très similaires aux sons verbaux, comme s'il s'agissait de sons dérivés tantôt des voyelles, tantôt des consonnes nasales sonores à peine transformées (/m/, /n/ – dont la présence est renforcée par les deux derniers mots prononcés dans l'œuvre: /dam/ et /dimm/)<sup>15</sup>. Ces configurations sonores pareilles aux sons verbaux, réalisées probablement au moyen de boucles de bande magnétique, se situent dans un registre de fréquences relativement large. La mutabilité graduelle, continue de

<sup>13</sup> Cette texture est, malgré sa durée relativement considérable, nommée par nous de *texture épisodique*, parce qu'elle se présente d'une façon totalement dépendante de la texture vocale énoncée en même temps par la voix de Berberian (c'est-à-dire qu'elle est totalement dépendante du *chant*); elle n'est donc dotée d'aucune autonomie au cours de cette texture vocale. Si une autonomie est en quelque sorte ébauchée à ca.15'32" (pp 13), elle garde en tout cas un caractère d'accompagnement toujours très prononcé, comme s'il s'agissait d'un *Lied*. Cette impression est confirmée par les coups sonores électroniques qui caractérisent ce moment, lesquels semblent à vrai dire être dérivés de sons de piano transformés par des moyens électroacoustiques. Cependant, Berio nous affirme à ce propos: "Mais tout est strictement électronique. J'ai beaucoup appris en faisant cette oeuvre!" [Berio (31); v. aussi à l'égard de cette dernière phrase Berio (25), p. 63].

<sup>14</sup> Ce qui n'est d'autre chose qu'une référence sémantique très importante dans l'œuvre, car il s'agit là, comme nous le verrons, d'une référence musicale à une *prière*.

<sup>15</sup> Toutefois, Berio m'a dit très clairement quand je lui ai posé la question si ces sons étaient en quelque sorte dérivés de la voix: "Jamais de la voix!", en insistant partant sur la provenance purement *électronique* des sons qui s'opposent aux sons de la voix.

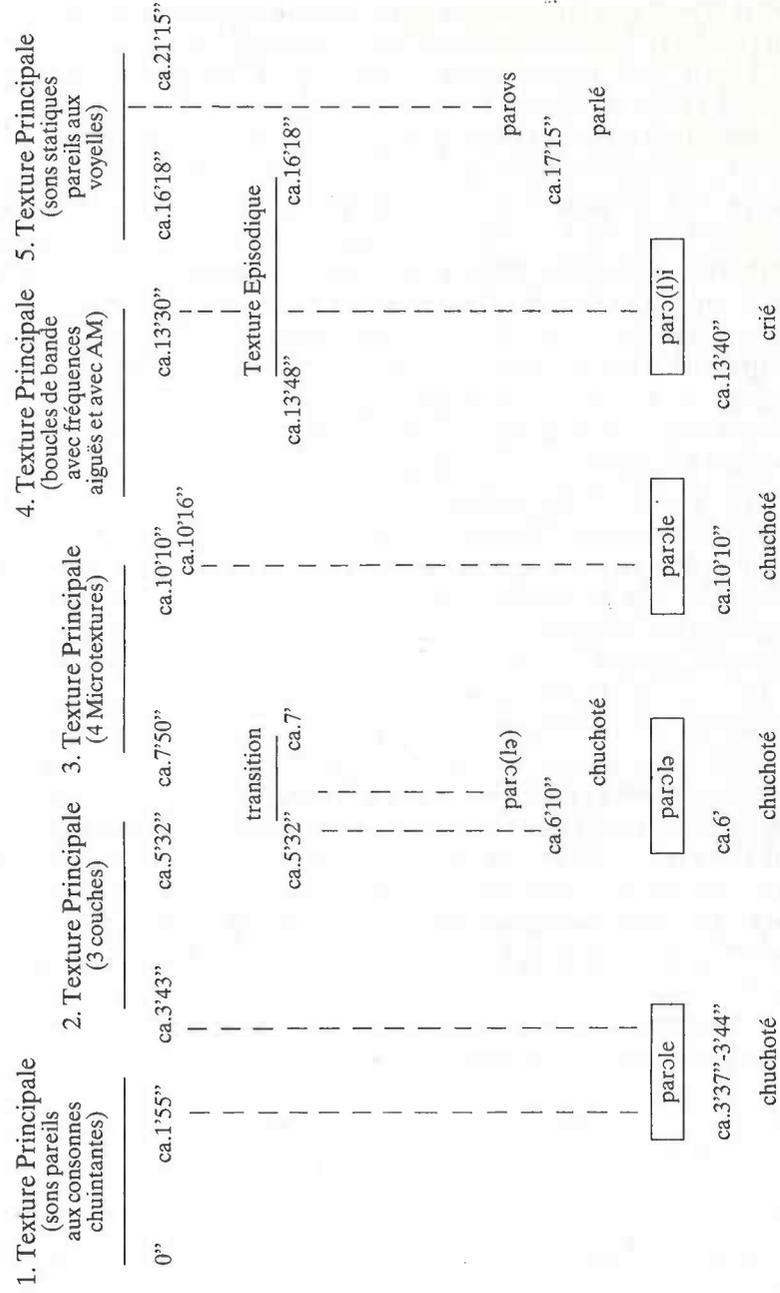
l'état acoustique à l'intérieur de ce registre rapproche la fin de *Visage* du caractère "caléidoscopique" de la composition *Lux aeterna* (1966) de Ligeti, pour chœur mixte à seize voix. C'est dans ce sens que le commentaire de Clytus Gottwald sur cette pièce de Ligeti, dont la composition démontre une possible influence de *Visage*, peut aussi servir à interpréter la fin de *Visage*: "Harmonische Gebilde kristallisieren sich in andere aus, der Weg von einem Ton zum anderen realisiert sich in bestimmten Stadien von Trübung. Die Stimmen verlieren allmählich ihren Halt, der Ausgangston geht in seinen Nebentönen verloren" [Gottwald (1), p. 20]. De cette façon, Gentilucci décrit la fin de *Visage* en soulignant son caractère "ligétien", suspensif: "Questo suono che sfocia nell'infinito, la cui lega s'imparenta con il coro o l'orchestra ligetiana, è rilevante proprio nella chiusa sospensiva di *Visage*, che segue immediatamente i fascinosi incastri fonemati e vocali" [Gentilucci (2), p. 70]. Certes, le parallèle avec la sonorité ligétienne devient assez clair, mais tandis que chez Ligeti ce processus devient en soi-même un style, il n'est chez Berio qu'une des facettes qui composent la globalité de sa conception musicale. Car la pluralité du matériau musical a pour Berio une signification fondamentale et acquiert à travers sa propre gestualité *multifonctionnelle* une importance capitale<sup>16</sup> dans son œuvre.

Bien que ces derniers sons évoquent une voix masculine plutôt que féminine, la fin de *Visage*, tout en se développant à travers un grand et continu *crescendo-decrescendo*, ne fait rien d'autre que supprimer définitivement l'opposition *voix (de femme) vs. sons électroniques*. Le mélange entre ces deux sources sonores y trouve sa condition la plus idéale, dans la mesure où la voix se fond au moyen d'une intonation descendante et concluante avec les sons électroniques. A partir de ca.18'12", on n'entend plus la voix de Cathy Berberian, et la cinquième TP assume donc la fonction d'une *coda* étendue (d'une durée de ca.3").

L'exemple quatre nous montre tant les textures électroniques principales que les apparitions du mot *parole*.

<sup>16</sup> Dans ce sens, il est très symptomatique que Berio ait dit, en se référant à la Seconde École Viennoise: "... Je pense qu'on peut s'exprimer seulement à condition qu'on propose des variables, des différences, des alternatives. ...La référence organique à une cellule de base empêche le pluralisme et la prolifération. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est le chemin inverse à celui des Viennois: c'est-à-dire l'expérimentation avec une multitude de choses, la recherche d'une différenciation illimitée...", [Berio apud Stoianova (2), p. 374].

## Exemple 4: Les cinq Textures Principales électroniques et les réalisations du mot "parole"



## 2.2. La forme cyclique provenant des textures itératives

Si nous observons les structures des textures électroniques analysées ci-dessus, nous constatons la mise en œuvre d'une information fondamentale au niveau de la forme. Les textures électroniques extrêmes (c'est-à-dire la première et la dernière) se ressemblent beaucoup pour ce qui est de leur *caractère sonore*: elles manifestent une similarité acoustique avec les sons verbaux et, par conséquent, avec la voix. Certes, cette similitude, ce parallélisme ou même cet *isomorphisme* assez claire du point de vue de la structure sonore entre la voix et les sons électroniques est déjà présente à d'autres moments de la composition – particulièrement dans la structure sonore absolument dramatique, écartelée de la quatrième TP, laquelle se développe d'une manière assez semblable à la fragmentation phonétique et prosodique des gestes vocaux (pp 12-13). Toutefois, aussi bien au début qu'à la fin de l'œuvre, cette affinité entre sons électroniques et sons verbaux n'est pas établie *structurellement* (comme dans le cas, par exemple, de l'isomorphisme présent dans la quatrième TP), mais sera plutôt déterminée par sa nature *matérielle*, c'est-à-dire par le *matériau musical* lui-même, conditionnée par le *caractère sonore*.

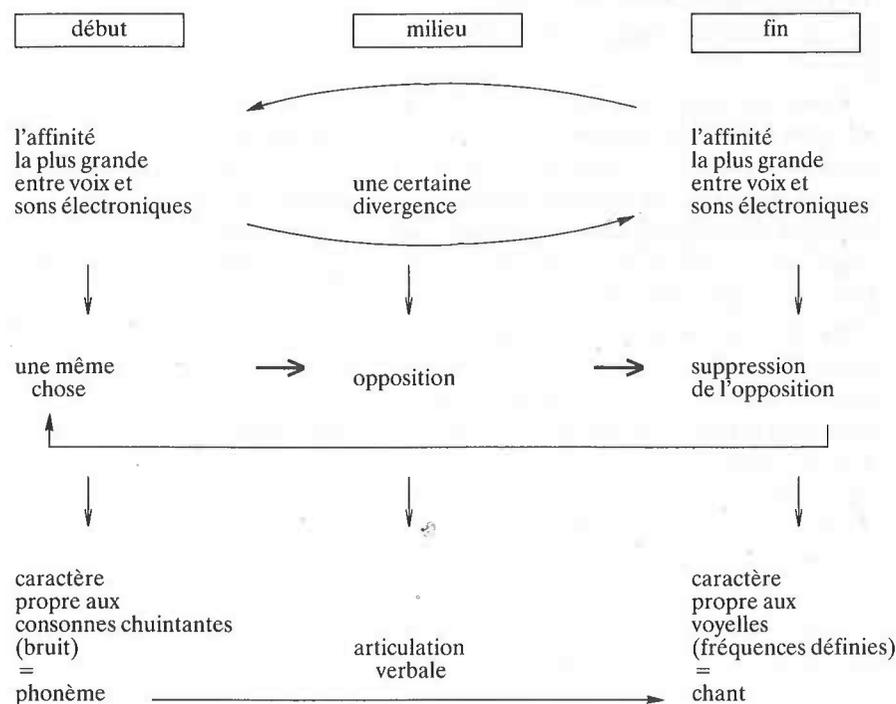
Dans ce sens, nous sommes poussés à considérer l'œuvre dans sa structure globale comme un *cycle*. Elle se présente comme si elle surgissait du silence absolu au moyen d'une profonde identité entre son électronique et langage verbal, en rehaussant de plus en plus une certaine divergence entre ces deux sources sonores distinctes. Ceci se concrétise au moment où la sphère sémantique du langage est mise le plus en avant (sans être *arbitraire* pour autant): c'est-à-dire au moment de l'apparition du mot *parole*. Après un développement assez vaste des potentialités tant verbales qu'électroniques, au cours duquel la grande affinité sonore du début de l'œuvre n'est cependant plus reproduite (au moins jusqu'au point culminant de la quatrième TP, de ca.12'15" à ca.13'30" – pp 12-13), l'opposition éventuelle entre voix et sons électroniques sera à nouveau supprimée au cours de la dernière texture électronique. La pièce se termine donc cycliquement dans le silence en nous présentant le même caractère avec lequel elle a été dévoilée environ 21' auparavant.

C'est ainsi qu'il y a, dans *Visage*, tantôt une *opposition*, tantôt un phénomène de *contiguïté* entre *voix* et *sons électroniques*, ce qui s'avère possible à cause de l'intention principale de Berio concernant

la conception de l'œuvre: "J'avais pour but justement cette problématique: développer la voix, envelopper la voix dans une structure qui, elle, était uniquement faite au moyen des oscillateurs" [Berio (31)]. Nous sommes alors devant une *opposition* "en ce qui concerne le concept de l'opposition; mais à vrai dire il s'agit plutôt d'un phénomène, d'une relation de *contigüité*. C'est justement là où réside la question..." [Berio (31)]. Une certaine suprématie du phénomène de la contigüité face à celui de l'opposition entre voix et sons électroniques est donc due aux moments extrêmes de l'œuvre, c'est-à-dire à la manière de laquelle elle naît et meurt ou, autrement dit, au moyen de laquelle elle devient d'un côté *réalité* et, de l'autre côté, *silence*, en s'évanouissant.

Si donc au niveau du matériau, se trouve l'idée d'une forme cyclique, les moments extrêmes diffèrent si profondément au niveau du *caractère phonique* que cette idée formelle semble contredite par une directionnalité, développée du début de l'œuvre jusqu'à sa fin,

#### Exemple 5:



du caractère propre aux *consonnes chuintantes* à celui propre aux *voyelles*. La perception globale de la pièce se présente donc comme une directionnalité allant du *bruit* au *son* le plus défini, directionnalité dont le processus trouve, lui aussi, une forte corrélation avec les gestes vocaux dans leur globalité: comme nous pourrions le constater bientôt, la voix se développe du *phonème* le plus absolu au *chant* articulé (entendu dès ca.13'50" et déterminé par des fréquences bien plus définies).

En considérant ce tableau, où l'on observe l'existence, d'une part, d'un mouvement cyclique mais, d'autre part, d'une directionnalité qui va du début à la fin de l'œuvre, on constate déjà un très haut niveau d'élaboration sémantique dont l'apparition ici n'est aucunement la seule dans la pièce tout entière. Car, comme nous allons le voir, ce tableau trouve son miroir — dans une dimension toutefois plus réduite, plus condensée dans le temps — dans l'organisation des cinq éléments réalistes dans l'œuvre: d'un côté, le caractère cyclique présent dans les premier et dernier éléments réalistes (*première texture d'impulsions* et *texture épisodique*, respectivement: il s'agit là des deux références sémantiques les plus importantes dans *Visage*); de l'autre côté, la directionnalité vers le métalangage présente dans le déroulement de ces éléments réalistes dans l'œuvre (V. à ce propos l'exemple 18).

### 2.3. Les textures d'impulsions

Le fait que les troisième et quatrième TP puissent être perçues comme *une* seule texture n'est pas seulement dû au caractère fortement fragmenté commun à ces deux textures — malgré l'opposition entre l'hétérogénéité de la troisième et l'homogénéité de la quatrième. (Leur fragmentation, en tout cas, sera de plus en plus atténuée à cause du changement du caractère sonore général au cours de la quatrième texture, qui s'avère à la fois de plus en plus continue et dramatique). Cette tendance à les écouter en tant qu'*une* seule texture est donc également due à une caractéristique structurelle fortement présente dans la constitution formelle globale de l'œuvre: à l'exception de la dernière TP, qui s'éteint dans le silence, toutes les autres TP seront réprimées jusqu'à leur anéantissement par une puissante *texture d'impulsions* [TI] déterminée. Or, la TI devant

interrompre et s'opposer à la troisième TP est comme déplacée à la fin de la quatrième TP, d'où la continuité plus grande entre les deux TP.

Nous dénommons ces événements acoustiques, présents en trois moments différents de la composition, *textures d'impulsions*, parce qu'ils sont assez semblables à l'impulsion électronique dérivée du générateur d'impulsions (appareil qui a joué un rôle capital dans la première phase de la musique électronique, les années 50 et 60, durant laquelle l'œuvre *Visage* a été réalisée): ils sont constitués ou bien par des *impulsions* même, ou bien par des coups sonores si courts que l'on ne peut y percevoir aucune ordonnance du point de vue des hauteurs (fréquences).

La première TI contamine peu à peu la première TP. Elle est la TI la plus longue de la pièce et commence déjà à ca.25'' (pp 1) avec un seul son qui possède encore un régime transitoire final assez long. On perçoit graduellement l'affluence de ces coups sonores dans la première TP. A partir de ca.1'40'', ils gagnent en consistance et sont rendus beaucoup plus denses, jusqu'à causer la suppression absolue de la première TP qui ne peut par conséquent plus être perçue comme telle dès ca.1'55''. Cette TI devient particulièrement puissante à partir de ca.2'50'' (pp 5), et atteint son point culminant à ca.3'25'' (pp 6), où elle est soudainement interrompue. Comme conséquence de cette césure dans les sons électroniques, la voix est incitée à émettre avec un grand cynisme des éclats de rire débouchant sur la première apparition du mot *parole*.

En se référant au point culminant de cette première TI, Berio le décrit de la façon suivante: "... La voix de Cathy est submergée par une espèce d'explosion, de coups sonores très brusques" [Berio (31)]. S'il emploie le mot *explosion*, en accordant à ce moment un caractère assez réaliste, ce n'est nullement par hasard: Berio a voulu y faire une référence concrète à l'explosion des *feux d'artifice*. Il s'agit ici, comme nous le verrons bientôt, d'une des deux références sémantiques capitales de *Visage*, c'est-à-dire la référence à un chapitre de *Ulysses* de James Joyce. Étant donné sa liaison organique avec les gestes vocaux de la deuxième *texture vocale* (de laquelle nous parlerons ensuite, et qui renferme le plus haut niveau de référentialité sémantique de l'œuvre), nous aborderons cette référence lors de l'étude des textures vocales. Nous nous permettons pour le moment, toutefois, de souligner le potentiel sémantique inhérent à toutes les TI, acquis à partir de cette charge sémantique si marquante propre à

la première TI. En effet, après son apogée, les deux autres apparitions des textures d'impulsions assument chacune au moins une partie de cette vaste gamme de significations: un phénomène de "transposition sémantique" s'y fait présent, à travers lequel on sent, à chaque nouvelle répétition des TI, une trace sémantique de l'*émotivité* propre à la première apparition de ce type de texture.

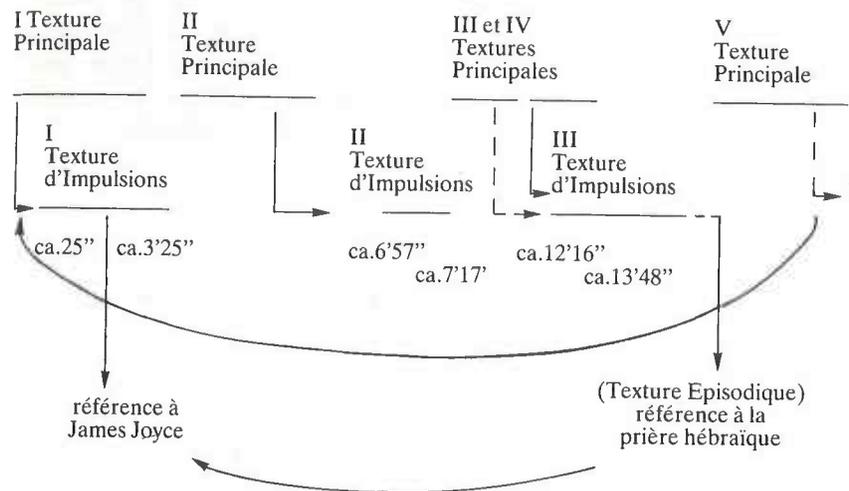
La deuxième TI est d'une certaine façon précédée soit par les trois sons étouffés cités ci-dessus à ca.5'32'', soit par quelques impulsions très graves à ca.6'23'' (pp. 9). C'est cependant seulement à partir de ca.6'57'' que cette texture prend forme, aussi d'une façon nettement réaliste, ressemblant à des tirs au vol; elle se termine à ca.7'17''. Aux éléments semblables à des tirs des armes à feu s'opposent des sons également réalistes, très proches du chant des oiseaux (pp 10). De même qu'à la fin de la première TI on entend un geste prosodique tout seul émis par la voix (un éclat de rire), de même on entend, comme résultat de cette deuxième TI, une énonciation vocale non-accompagnée, très gestuelle, qui sonne aussi comme une espèce de commentaire sur celle-ci. Cette fois, cependant, il ne s'agit d'aucun éclat — quoique cynique — de rire: on est plutôt devant des pleurs convulsifs, désespérés, qui résultent de la violence présente dans l'opposition entre des tirs d'armes à feu et des chants des oiseaux, entre l'artifice et la nature (ou encore, si l'on veut, de l'opposition même — ou divergence sonore — entre les sons électroniques et la voix, agacée à ce moment-là de la pièce). Pour ce qui est de la gestualité vocale à la fin de la première TI, on peut aussi y reconnaître une opposition plus ou moins évidente: l'*éclat de rire* face aux *pleurs désespérés*, dont la référentialité sémantique est éclaircie par le geste vocal subséquent. Car il s'agit là également d'un éclat de rire, cette fois cependant d'un caractère absolument hystérique et effrayant à la fois, débouchant sur des sons gutturaux qui deviennent à leur tour le geste vocal le plus transformé électriquement — au moyen de la réverbération — de toute la pièce (pp 10). Par cette reprise de l'éclat de rire — quoique profondément transfiguré par les opérations électroacoustiques —, la liaison entre ces deux TI devient assez claire. Étant donné d'un côté la césure formelle présente à la fin des sons semblables aux tirs, et de l'autre côté le déroulement structurel écartelé qui en résulte dans les énonciations vocales, en allant des pleurs à l'éclat hystérique de rire, la fin de cette deuxième TI à ca.7'17'' constitue aussi la fin de la deuxième TP. (Malgré que celle-ci se soit totalement éteinte déjà à ca.5'40'' — pp 9 —, s'y

enchaînant à la transition dont le matériau est évidemment issu d'elle).

Enfin, en ce qui concerne la troisième et dernière TI, nous constatons qu'elle n'opprime point la *troisième*, mais plutôt la *quatrième* TP. Elle sonne à partir de ca.12'16" (pp 12) avec une séquence d'impulsions graves qui s'étendent peu à peu à d'autres régions du registre jusqu'à ca.13'48", débouchant sur la *texture épisodique* qui accompagne le chant de Berberian – pp 13 [v. à ce propos la note 13 de ce chapitre]. Ces impulsions peuvent déjà être entendues antérieurement (plus précisément à ca.10'37" – pp. 12, première ligne). Cette apparition étant si courte, nous ne pourrions guère affirmer qu'il s'agit là d'une espèce d'anticipation structurelle de cette texture. De même que la première TI renferme la première référence sémantique fondamentale de l'œuvre (c'est-à-dire la référence aux *feux d'artifice* de l'épisode joycien), de même cette dernière TI cause à son tour la deuxième et dernière référence sémantique capitale de la pièce, car le chant qui en résulte constitue, comme nous le verrons, une allusion très importante du point de vue de la sémantique de l'œuvre (particulièrement en ce qui touche ses relations avec la référence au passage de *Ulysses*) à une *prière hébraïque*.

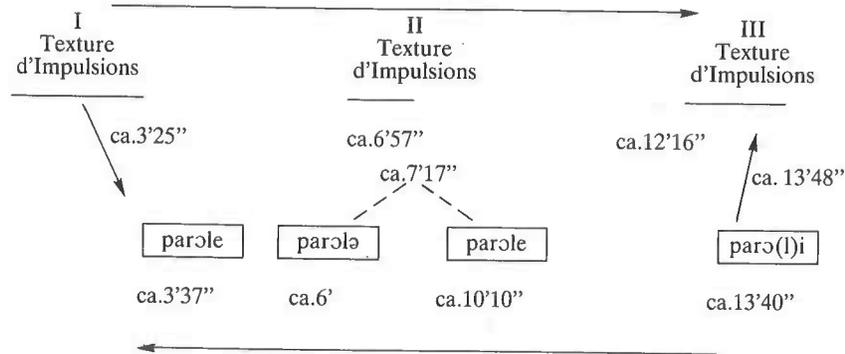
Si nous regardons maintenant les TI dans la globalité de l'œuvre, nous constatons là aussi une certaine ordonnance structurelle dans la forme. Malgré le fait que la troisième TI soit certes plus courte que la première, mais en tout cas beaucoup plus longue que la deuxième TI (la première a une durée de ca.3'; la deuxième seulement de ca.20"; et la troisième de ca.1'32") – ce qui relève une *non-linéarité* de la forme par rapport à ces événements capitaux –, tantôt l'omission de quelque TI à la fin de la troisième TP, tantôt son respectif *déplacement* à la fin de la quatrième TP assurent, du point de vue phénoménologique, la perception d'une certaine disparition graduelle des TI au cours de ces 21'. L'absence de quelque TI également à la fin de la dernière (cinquième) TP (c'est-à-dire tout à la fin de l'œuvre) accentue l'impression de cette disparition des TI. De la même façon, la perception d'un certain caractère cyclique de la forme globale s'avère, à travers cette absence, renforcée davantage: c'est comme s'il s'agissait là aussi d'une *transposition temporelle*, d'un *déplacement* de cette *texture d'impulsions absente*, cette fois pourtant cycliquement vers la fin de la *première* TP. Par ailleurs, cette perception cyclique est tout à fait confirmée par le contenu sémantique qui lie les TI extrêmes.

*Exemple 6: Déplacement graduel de plus en plus grand des Textures d'Impulsions (processus de disparition des TI)*



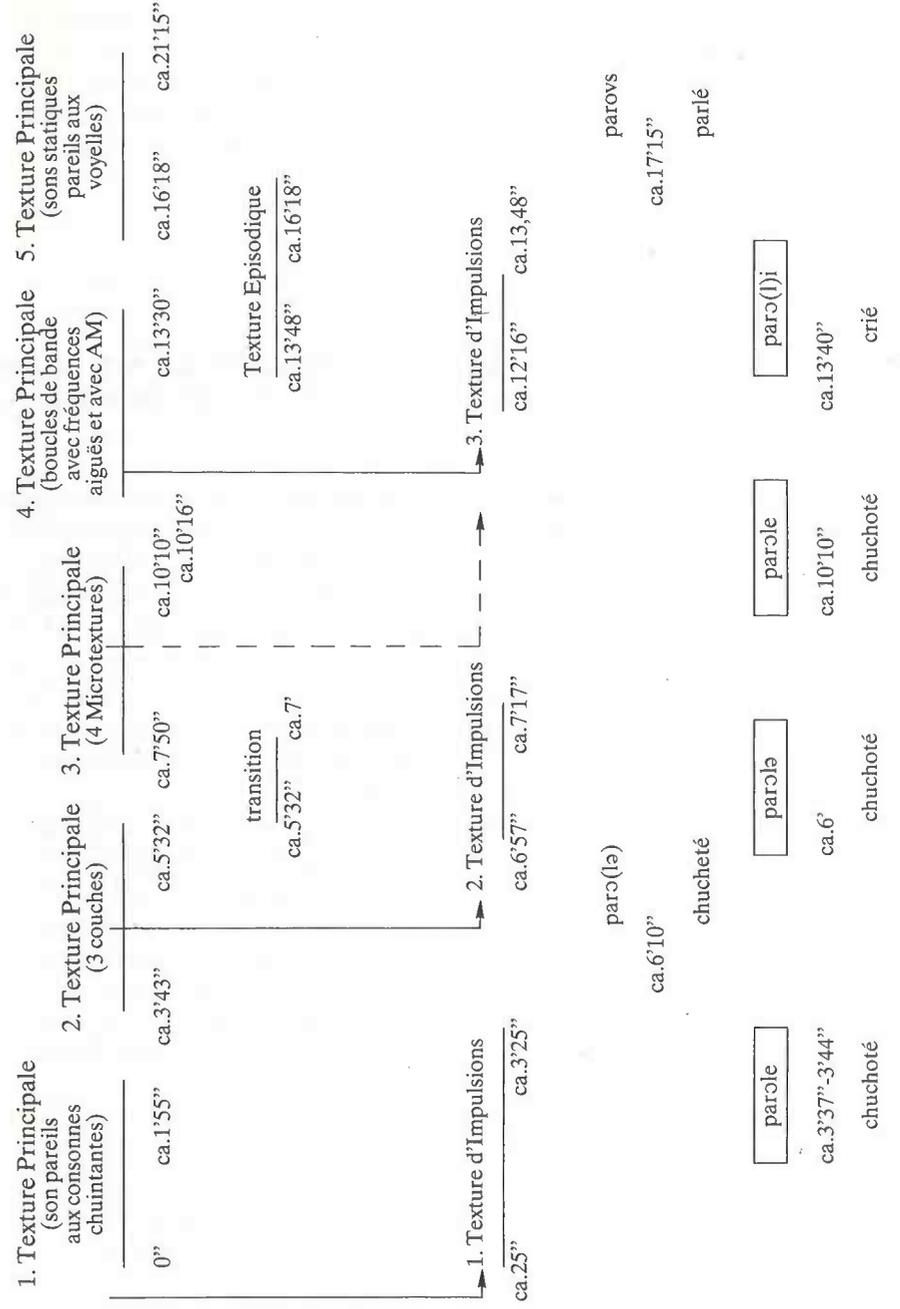
Il est aussi très intéressant de s'apercevoir que ce processus de transposition des TI constitue également un déplacement par rapport aux quatre apparitions principales du mot *parole* (encadrées déjà dans notre premier exemple), comme nous montre l'exemple suivant:

*Exemple 7*



Etant donné la fonction très nettement *délimitative* des TI à l'égard des TP, ces TI jouent un rôle vraiment fondamental pour la perception de la forme dans sa globalité. A cause de leurs propriétés délimitatives, elles déterminent, pour ainsi dire, cette perception globale. La forme de l'œuvre nous devient, de cette façon, plus évidente. Il convient maintenant de présenter le tableau général du quatrième exemple d'une manière quelque peu plus détaillée.

Exemple 8: Textures Principales, Textures d'Impulsions et les réalisations du mot "parole"



### 3. Les textures vocales

#### 3.1. La construction du langage: la constitution du mot en tant qu'origine du langage dans *Visage* (première et deuxième textures vocales)

Pour ce qui est de la gestualité vocale qui se développe de façon fortement diversifiée au cours de ces 21', on peut également constater quelques *textures vocales* [TV] ou, pour utiliser l'expression de Cathy Berberian, quelques *situations* nettement reconnaissables. À partir de leur nombre, il pourrait nous sembler s'agir ici d'une certaine équivalence ou correspondance de ces textures avec les six apparitions du mot *parole*. Toutefois, la "répartition" de ces textures particulières n'est pas accomplie de manière mécanique, ce qui rehausse une fois de plus, grâce au principe d'une *non-linéarité*, le niveau élevé d'informations dans l'œuvre.

Jusqu'à la première apparition du mot *parole*, on perçoit déjà la constitution de deux textures vocales à peine distinguables entre elles, et qui possèdent un caractère très défini: il s'agit là d'une espèce de *construction du langage*. Dans ce processus extrêmement important tant pour la compréhension que pour le déchiffrement sémantique de l'œuvre dans sa globalité, à travers lequel la voix développe un parcours qui va du phonème le plus absolu jusqu'au mot nettement constitué – plus précisément jusqu'au mot *parole* (= *mots*) –, on tend à associer directement les flexions émises par Berberian avec le langage infantin (ou avec les premiers stades du développement linguistique de l'enfant). Toutefois, on ne s'y trouve devant aucun processus linéaire: le phonème fricatif /s/, que l'enfant n'intègre à son répertoire phonologique que relativement tard, constitue, comme déjà dit ci-dessus, le premier phonème prononcé dans l'œuvre.

La première TV sonne du début de la pièce (pp. 1)<sup>17</sup> à ca. 2'35" (pp. 4), où l'on entend alors le début de la deuxième TV. Celle-ci s'étend jusqu'à ca. 3'44" (pp. 6), c'est-à-dire jusqu'à la fin de la première prononciation, chuchotée, du mot *parole*.

La distinction entre ces deux TV est due à un certain *décalage* relativement net à ca. 2'35" de ce qui s'avérait presque être un discours (ou mieux, un *pseudo-discours*) et qui se développait dès le début de la première TV. Si, d'une part, la première TV présente une directionnalité assez reconnaissable du phonème le plus absolu aux mots plus ou moins constitués – lesquels peuvent être entendus de façon de plus en plus évidente à partir de la première allusion sémantique à ca. 2' (pp. 4) –, la deuxième TV, d'autre part, se caractérise par un nouveau écartèlement du matériau phonétique. Celui-ci a lieu juste après l'allusion sémantique /e'rot/ à ca. 2'35". Grâce à cet écartèlement, les gestes prosodiques – également écartelés – deviennent en quelque sorte plus présents jusqu'à l'apparition du mot *parole*. Ce décalage ne cause cependant aucune rupture du développement dramatique propre à cette première partie.

Cette première partie n'est ni qualitativement supérieure, ni plus diversifiée que les autres que nous allons analyser; comme nous le verrons encore, la quatrième TV (la partie C de *Visage* selon notre analyse), qui constitue la déconstruction du langage et qui du point de vue sémantique s'oppose directement à cette première partie, témoigne d'une grande complexité. En tout cas, la première partie de *Visage* s'avère très importante et fondamentale pour le déchiffrement sémantique de l'œuvre et se présente comme une espèce d'*exposition* ou – en établissant un parallèle avec la composition électronique *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) – comme une espèce de *thème*.

Dans ce processus vers l'apparition du mot *parole*, nous reconnaissons deux niveaux musicaux différents à ces deux premières TV: d'un côté, le développement qui va du bruit blanc, très continu, à l'articulation ponctuelle, fragmentaire; de l'autre côté, la construction du langage proprement dit à travers la constitution du *mot* en tant qu'élément linguistique fondamental, résultat sémantique de ce dé-

<sup>17</sup> A vrai dire, la première TV commence à ca. 9". Cette TV étant la première de toute la composition et présentant une affinité extrême avec les sons électroniques chuintants du début de la pièce, nous la considérons néanmoins commencer dès 0".

veloppement vers l'articulation verbale. De cette façon, nous nous trouvons devant, d'une part, le déroulement *phonologique* vers le langage articulé et, d'autre part, l'affluence *sémantique* du signifié verbal dans l'œuvre. A partir de ces deux niveaux, nous constatons, en outre, plusieurs faces du parcours de la pièce dans ces ca. 3'44" contribuant certainement à cet impact si impressionnant auquel l'auditeur se voit soumis au premier contact avec *Visage*.

3.1.1. *Le niveau sémantique: pour une pluralité de lecture.* 3.1.1.1. *Allusions sémantiques.* Afin que la *simulation* d'une pseudo-langue puisse être assurée dans *Visage*, une démarche extrêmement difficile et délicate devrait s'y accomplir: la *neutralisation absolue du mot et de la parole à l'égard des connotations lexicales*<sup>18</sup>. Les flexions verbales, entonnées d'une façon magistrale par C. Berberian, devraient de toute façon s'éloigner de chaque *association* avec n'importe quelle langue existante. En effet, Berio écrira plus tard: "La totalité expressive est d'une nature telle qu'elle se situe souvent au-delà d'une langue spécifique" [Berio (27), p. 142]. Selon Berberian, cette proposition n'a été réalisée qu'avec beaucoup de difficultés: "...J'improvisais en essayant de produire la situation. Et c'était difficile car je devais penser pas seulement au geste vocal, à l'émission que je devais cristalliser vocalement, mais aussi à la neutralisation totale des mots: il ne fallait pas qu'il y ait de vrais mots...; Parfois, je disais quelque chose et il (Berio) disait: 'Oh, non, c'est trop allemand comme son' ou 'c'est trop italien, ça ne vas pas!' C'était difficile à neutraliser la parole" [Berberian apud Stoianova (2), p. 69].

Ce n'est même pas par hasard que les conditions pour cette neutralisation étaient tellement difficiles à remplir: évidemment obligé à y chercher un point de repère, Berio a voulu employer, comme sédiments-de-base aptes à fournir à Berberian les fondements articulatoires pour ses inflexions, des modèles de langues les plus diverses qui, malgré leur diversification, apporteraient en tout cas à l'intérieur de l'œuvre un potentiel associatif incontestable déjà au moment de sa première écoute.

De cette façon, il y a dans *Visage* une espèce d'*opposition* entre deux tendances: d'un côté, la tendance de la part de celui qui écoute la pièce à l'*association sémantique*, voire *lexicale*, due à la présence

<sup>18</sup> Berberian a dit à ce propos: "... Dans *Visage*, chacun écoute ce qu'il a envie d'entendre" [Berberian apud Stoianova (2), p. 70].

dans l'œuvre de modèles linguistiques divers (langage télévision, langue turque, slave, arménienne, hébraïque, dialecte napolitain, etc.); de l'autre côté, la tendance, survenue au moment même de la réalisation de la pièce et opposée à la première, à éviter l'association directe au moyen des inflexions de Berberian dont l'intention principale était, partant, la *neutralisation du mot*. Berio nous dit à ce propos: "Vu qu'il s'agissait de l'élaboration d'un processus musical, je voulais simplement éviter que l'anecdote trop évidente, trop élémentaire eût lieu dans l'œuvre. Il fallait choisir des gestes vocaux déterminés, puis les intégrer à la structure musicale, tout en écartant l'anecdote trop élémentaire, trop simple" [Berio (31)]. A la voie de l'association libre – due à la présence des modèles linguistiques auxquels on s'attache inévitablement au moment de l'écoute de l'œuvre pour y chercher, selon l'ambitus de son propre répertoire linguistique, des traits ou traces sémantiques propices à un certain déchiffrement des flexions verbales –, s'oppose donc l'attitude qui "avait comme but l'écart d'anecdotes trop banales. Les associations devaient en tout cas se mouvoir à un niveau beaucoup plus élaboré, beaucoup plus subtil" [Berio (31)].

On peut se demander si cette neutralisation *totale*<sup>19</sup> a lieu dans *Visage* au moment de son écoute; en regard de la relativité de la réception linguistique au moment de l'écoute de la pièce, cette question ne peut être que difficilement tranchée. De même que nous tendons à interpréter un système phonologique étranger selon celui de notre langue maternelle<sup>20</sup>, de même nous inclinons à associer les mots simulés par Berberian avec des mots existants dans une langue quelconque qui nous est familière. Ce pouvoir d'association, cette "pluralité de lecture" si marquante dans *Visage* est justement renforcée par la présence de ces modèles linguistiques assez variés sous la forme d'une simulation linguistique. Certes, ils sont plus identifiables dans certains passages plutôt que dans d'autres, le degré de leur "reconnaissabilité" étant donc variable soit selon le passage où l'on se trouve au cours de la pièce, soit selon le répertoire linguistique de

<sup>19</sup> Cette neutralisation n'ayant rien à voir, bien entendu, avec celle des *traits prosodiques*, qui est (comme nous le verrons au point 3.1.2.3.) intentionnellement refusée par Berio.

<sup>20</sup> Troubetzkoy écrit à ce propos: "Überall, wo wir in einer fremden Sprache ein Lautgebilde hören, das in unserer Muttersprache nicht vorkommt, sind wir geneigt, es als Lautverbindung zu deuten und als Realisation einer Phonemverbindung unserer Muttersprache zu werten" [Troubetzkoy (1), p. 58; v. aussi à ce propos p. 47-50].

celui qui l'écoute. Mais ils y sont. Berio a dit, lui-même, à ce propos: "En effet, derrière chaque articulation vocale dans *Visage*, il y a le modèle d'une langue (hébreu, napolitain, anglais, langage télévision, etc.), qui est projeté avec le développement électro-acoustique; c'est très gestuel" [Berio (25), p. 63].

C'est dans cette contradiction apparente entre ces deux tendances que reside la réussite de la simulation linguistique dans l'œuvre: d'une part, l'intention de présenter les inflexions verbales de la manière la plus neutre possible, si bien qu'aucune association *réelle* ne devrait avoir lieu; d'autre part, le décodage potentiel, *virtuel*, de ces flexions soit au moyen des modèles suggérés par les articulations phonatoires – qui servent à l'état latent de support pour les simulations verbales –, soit par la tendance inévitable de l'auditeur à conférer à ces inflexions privées de sens un certain *champ de significations*. Dans la mesure où l'association concrète n'est pas *réelle* et le décodage *virtuel*, l'opération concernant la simulation linguistique y vient au jour d'une façon tout à fait convaincante.

Dans ce processus, un autre aspect assez instigateur attire notre attention: l'opération psycho-linguistique qui consiste à établir un certain "*semblant d'ordre*" linguistique – pour employer une expression de Lyotard/Avron [V. Lyotard (1), p. 36]<sup>21</sup> – est par conséquent partiellement assumée d'une manière plus ou moins consciente, par l'auditeur. A cause de la relativité ou subjectivité de la réception linguistique, les divers *degrés d'intelligibilité* (en allemand: "*Verständlichkeitsgrade*") face aux articulations verbales dans la musique – particulièrement dans la musique électronique dans son processus de "concrétisation" à travers l'emploi de la voix –, auxquels on aspirait tellement à la fin des années 50 et au début des années 60 (notamment par K. Stockhausen et H. Eimert), se font donc présents sous la forme la plus optimale dans *Visage*.

De cette façon, les associations sémantiques ne peuvent aucunement être exclues de la pièce. De ce point de vue, nous pouvons appliquer le commentaire suivant du compositeur à *Visage*: "J'ai toujours été très sensible, trop peut-être, à la surabondance de connotations qui caractérisent la voix, quoi qu'elle fasse. La voix, du bruit le plus insolent au chant le plus sublime, signifie toujours

<sup>21</sup> Ce "*semblant d'ordre*" étant, selon les auteurs, la deuxième étape fondamentale, après la "*déconstruction*" phonologique, de la simulation linguistique [V. Lyotard (1), p. 36].

quelque chose, elle renvoie toujours à autre chose qu'elle-même et crée une gamme d'associations très large: associations culturelles, musicales, quotidiennes, émotives, physiologiques, etc." [Berio (26), p. 125]. Si aucun *signifié* – au sens le plus étroit du mot – ne sera insinué par les inflexions de Cathy Berberian, au moins on perçoit constamment un *sens* gestuel, métaphorique, dans chaque phonème prononcé. Cela converge pleinement avec la définition que Berio donne du langage: "Le langage est 'la maison de la vie' et aussi, comme tout le monde le sait, une merveilleuse machine qui produit inlassablement du sens"<sup>22</sup> [Berio (26), p. 155]. Face au potentiel associatif de l'œuvre, la voix de Berberian sort de la sphère *ectosémantique* pour pénétrer dans celle de la *sémantique* proprement dite.

Le but de la composition *Visage* est donc une *apothéose de la signification* sans toutefois la présence du signifié déterminé ou, mieux encore, pré-déterminé. Cela est rendu possible par la simulation linguistique dont le processus, malgré qu'il ne soit pas totalement nouveau dans le domaine de la phonétique expérimentale<sup>23</sup>, est élaboré d'une manière originale pour la première fois dans la musique.

Dans ce contexte, on ne peut sous-estimer la probable influence de la composition *Dimensioni II* de Bruno Maderna (aussi appelée *Invenzione su una voce*, réalisée en 1960 également au *Studio di Fonologia* et dont la version la plus étendue a une durée de 18'58") sur la conception de *Visage*. Pour cette pièce, basée sur une séquence

<sup>22</sup> On peut y percevoir une référence au texte de Markus Kutter employé dans la composition *Sequenza III*: "give me a few words / for a woman to sing / a truth allowing us / to build a house / without worrying / before night comes" (nous soulignons). Il est en outre très curieux d'établir un parallèle entre ces deux références et la suivante définition saussurienne du *mot*: "Le mot est comme une maison dont on aurait changé à plusieurs reprises la disposition intérieure et la destination" [Saussure (1), p. 252].

<sup>23</sup> Dans le domaine de la linguistique, il est intéressant de remarquer que ce processus concernant la simulation, selon Fónagy, a déjà été employé avant la réalisation de *Visage* afin d'obtenir le même résultat (c'est-à-dire l'évocation des *sens* sans l'emploi des *signifiés* au moyen d'une vérification du potentiel métaphorique des phonèmes d'une langue déterminée). Dans ce sens, Fónagy cite les expériences menées par l'humoriste hongrois Frigyes Karinthy (1887-1938) dans le domaine de la poésie, en tirant les conclusions suivantes: "Il est possible de construire, sans trop de difficulté, des poèmes de deux ou trois strophes en français ou en hongrois *probabilitaire*: pur non-sens, mais respectant la structure syntagmatique (les distributions de diagrammes et trigrammes) de la langue en question" [Fónagy (1), p. 77]. A propos de la valeur suggestive des phonèmes qui peut s'établir à partir de ce processus, Fónagy écrit: "En poursuivant ce jeu au-delà des frontières linguistiques, on pourrait vérifier toute hypothèse concernant la valeur suggestive des différentes voyelles et consonnes dans des langues non apparentées" [Fónagy (1), p. 79].

de phonèmes élaborée par le poète allemand Hans G. Helms, et dont le sous-titre nous suggère une corrélation étroite avec *Visage* (“*musica elettronica e voce femminile su fonemi di H. G. Helms*”), Maderna a utilisé – comme dans le cas de *Thema (Omaggio a Joyce)* de Berio, réalisé deux ans auparavant – la voix de Cathy Berberian. Outre cet aspect, la corrélation entre les deux compositions peut être notamment vérifiée d’un autre point de vue, beaucoup plus fondamental: de même que *Visage* exclut le *signifié littéral* du verbe, de même *Dimensioni II* a pour but l’exclusion absolue du signifié verbal. C’est dans ce sens que nous lisons chez l’auteur des phonèmes, lorsqu’il se réfère à son texte: “Questo testo fu composto con l’intenzione di escludere qualsiasi senso esplicativo della parola (sema); soltanto i suoni vocali (fonemi) avrebbero costituito il materiale del testo, così come di tutto il lavoro musicale. Il testo ha un significato unicamente fonetico.... Sarebbe perciò vano cercare eventuali equivalenti (vocaboli) in una qualche lingua, anche se il testo può qua e là favorire una certa fantasia associativa” [Helms apud Tiziano Popoli in Maderna (1), p. 229]. La base pour les inflexions de la voix dans *Dimensioni II* est donc la séquence des *phonèmes*, qui devraient susciter à Berberian des motivations diverses pour un comportement vocal varié. Popoli décrit ce processus: “Secondo il racconto di [Cathy Berberian] il compositore [Maderna] le diede l’incarico di leggere la sequenza dei fonemi con intonazioni varie suggerite dal testo stesso e dalla fantasia della dicitrice” [Popoli in Maderna (1), p. 229]. Aussi du point de vue des articulations vocales fort diversifiées, issues de ce processus, cette pièce de Maderna établit irrévocablement des liens assez étroits avec *Visage*. Mais de toute façon, il faut observer – malgré tous les points communs aux deux œuvres – une divergence fondamentale entre elles: tandis que *Dimensioni II* a comme base pour l’articulation vocale un *texte* composé exclusivement de *phonèmes*, *Visage* renonce au *texte* tout en faisant appel, outre les phonèmes, aux *pseudo-mots* constitués en tant qu’entités sémantiques capitales pour son élaboration signifiante – et cela donc de façon encore inédite dans le domaine musical.

Sans prétendre écarter quelque degré de subjectivité, ce qui est impossible dans ce contexte, nous pouvons donc esquisser quelques *allusions sémantiques* dans cette première partie, particulièrement si nous considérons les langues les plus importantes (du moins les plus employées par Berio dans son parcours créatif) pour l’œuvre bérien: à savoir l’italien, l’anglais, le français et l’allemand.

On peut d’une certaine façon détecter, dans cette première partie de l’œuvre – qui s’avère à cet égard beaucoup plus importante que les autres sections de la composition, vu qu’il s’agit de la constitution du langage –, la présence de cinq allusions sémantiques plus ou moins nettes. D’un autre côté, on constate que seules trois des quatre langues citées ci-dessus ont été employées dans l’élaboration de ces allusions: le français est dans ce processus *partiellement* exclu.

La première allusion, à l’anglais, se trouve à ca. 2’ (pp. 4) et acquiert une grande signification dans le domaine sémantique (c’est-à-dire qu’elle renvoie à un *signifié* précis dans ce contexte): *first word* (= *premier mot*) se réfère sans aucun doute à l’apparition imminente du premier (et unique) mot vraiment incontestable en tant que tel – à cause de sa place bien établie dans un répertoire linguistique déterminé –, à savoir le mot *parole*. L’impression d’un premier stade de constitution linguistique, celui du langage enfantin, est renforcée de manière tout à fait insistante par cette allusion. C’est pourquoi celle-ci est stratégiquement ponctuée: à partir de cette allusion (la seule dans toute la première TV), un processus de “densification phonétique” dans le temps a lieu d’une façon beaucoup plus évidente.

La deuxième allusion sémantique démarque le début de la deuxième TV. Dans celle-ci, les allusions s’accumulent au point de finalement déboucher sur le mot *parole*, notre seule *vérité* incontestable (bien qu’elle nous renvoie, à cause de son propre signifié, à ces autres *mots* pré-existants que nous dénommons pour l’instant *allusions sémantiques*...). Le mot /e’rct/ à ca. 2’35” (pp. 4) fait nettement allusion au mot italien *erotico* (= *érotique*). À partir de cette allusion, la sensualité des flexions verbales, modelée par la gestualité vocale prosodique, vient au jour d’une manière tout à fait tangible. La proximité acoustique de l’état vocal et de l’orgasme s’établit irréfutablement; elle sera encore plus étroite lors de la troisième allusion sémantique. Celle-ci se trouve entre 2’50” et 3’ (pp. 5), où les autres deux allusions peuvent également être perçues. Après le mot allemand “so” (= *de cette manière*), prononcé avec une telle sensualité qu’on a l’impression qu’il s’agit quasiment d’un commentaire en conformité avec quelque attitude sexuelle d’un compagnon imaginaire – en simulant donc nettement un comportement sexuel<sup>24</sup> –,

<sup>24</sup> À propos de cette association avec l’orgasme, Cathy Berberian a dit une certaine fois, en se référant aux situations sémantiques dans *Visage*: “...On simulait une rencontre par hasard, par exemple, de personnes qui ne se connaissent pas; puis une conversation

l'état acoustique vocal subit une soudaine métamorphose acquérant le caractère d'une bataille entre la vie et la mort. Les allusions aux mots "müde" en allemand (= fatigué) et "morte" en italien (= mort) se suivent donc immédiatement. C'est comme si nous écoutions les flexions vocales d'une femme qui est en couches. L'accouchement, la naissance, y présentée à vrai dire comme une espèce de mort (l'allemand ayant un terme beaucoup plus approprié pour cette circonstance sémantique: *Entbindung*), est en effet celle du mot qui est dévoilé comme un secret au moyen d'un effort extraordinaire entre vie et mort.

Comme nous le verrons tout de suite, ce n'est pas un hasard que cette association au sexe et à l'orgasme ait lieu dans l'œuvre: il s'agit à ce moment précisément de la référence au passage de *Ulysses* de Joyce, dans lequel l'orgasme constitue le pivot sémantique du chapitre respectif. Cette référence, d'ailleurs, peut nous expliquer la présence de l'anglais en tant que première allusion sémantique ("first word"), notamment si nous observons la présence du langage enfantin comme un des éléments principaux du chapitre joycien.

Après l'apparition du mot *parole*, on n'entend pratiquement plus aucune allusion sémantique. (A vrai dire, on peut entendre une possible allusion, assez sporadique, seulement à ca. 7'25" (pp. 10), c'est-à-dire pratiquement vers le centre de la pièce: les mots/non te posso/ se réfèrent aux mots italiens "non te posso" (= je ne te peux) et peuvent être entendus, malgré leur obscurité sémantique, comme manifestation d'une certaine impuissance justement au moment consacré à l'aphasie linguistique).

En observant toutes ces étapes menant à l'apparition du mot *parole*, on constate qu'on se trouve devant un processus commenté par Berio dans un autre contexte de la façon suivante: "Je m'intéresse pour ma part à une musique vocale qui imite et en un certain sens décrit ce prodigieux phénomène qui est l'aspect central du langage: le son qui devient sens" [Berio (26), p. 156, nous soulignons]. En d'autres termes, il ne s'agit que du processus de *décodage*, à travers lequel chaque énonciation verbale acquiert dans l'œuvre un vaste potentiel symbolique. Car on lit chez Roman Jakobson: "En gros, le processus d'encodage va du sens au son, et du niveau lexico-grammatical au

un peu exploratoire, puis la naissance d'un intérêt pour la personne, puis un jeu de séduction qui devrait conduire à des choses plus sérieuses..." [Berberian apud Stoianova (2), p. 69].

niveau phonologique, tandis que le processus de *décodage* présente la direction inverse – du son au sens, et des éléments aux symboles" [Jakobson (4), pp. 93-94, nous soulignons].

3.1.1.2. *La référence à James Joyce*. Ce qui caractérise un chef-d'œuvre musical, en dehors d'une réalisation technique accomplie – soit au niveau de l'écriture musicale, soit, dans le cas des réalisations purement électroniques, au niveau de l'emploi des ressources mises en jeu par la technologie –, c'est certainement l'existence d'un potentiel sémantique indéniable et indissolublement lié à cette même technique, aux lois propres de l'écriture musicale – dans le sens le plus vaste du mot. Si la réalisation technique est chargée d'assurer la réussite de l'œuvre de point de vue strictement phénoménologique concernant le résultat sonore immédiat, la sémantique de l'œuvre doit, en principe, favoriser une *dégustation* plus pluraliste de la part de l'auditeur, en lui permettant une ouverture, au sens de "l'œuvre ouverte" chez U. Eco, à travers une gamme de significations possibles, vers une "pluralité de lecture" vis-à-vis de ses énoncés. De cette façon, l'œuvre réussie arrive à la perception phénoménologique, au niveau le plus immédiat, de façon au moins convaincante; mais au moment d'une première écoute, c'est-à-dire au premier contact avec l'auditeur, elle ne prétendra lui transmettre toutes les significations possibles, inhérentes en quelque sorte à sa constitution. Dans un certain sens, elle recèle en elle au moins une partie de ces lectures possibles, pouvant se renouveler à chaque écoute; du moins elle permettra à l'auditeur, au moyen de sa constitution potentiellement pluraliste, de projeter sur sa propre structure des vues nouvelles à des moments différents. Un déchiffrement absolu déjà au moment de sa première réception constitue sans doute un signal d'une certaine pauvreté de l'œuvre.

Si *Visage* se présente à nous de façon étonnante déjà au premier abord, produisant sur nous un grand impact, soit au niveau de sa réalisation technique, soit au niveau des informations ou significations provenant des inflexions verbales émises magistralement par Berberian, la révélation qui est venue à ma connaissance par le compositeur lui-même concernant la référence au chapitre XIII de *Ulysses* de James Joyce dans la première partie de la pièce rend son contenu sémantique encore plus riche.

Nous nous demanderions si *Visage* a, en regard de l'utilisation d'un passage de *Ulysses* comme structure sémantique pour une de ses

situations, quelque liaison avec la composition *Thema (Omaggio a Joyce)*, dans laquelle Berio a employé le thème du chapitre XI du même ouvrage. Le compositeur nous a dit pourtant: "Pas directement. Mais de même que *Omaggio a Joyce* est basée sur un chapitre de *Ulysses* de Joyce (sur le chapitre XI, le chapitre des sirènes), de même *Visage* utilise, pour l'élaboration d'un de ses moments, un épisode anecdotique de cette œuvre de Joyce, provenant cette fois cependant du chapitre XIII. Il s'agit de l'épisode des feux d'artifice. A la tombée du jour, le personnage Leopold Bloom se trouve à la plage auprès d'un groupe de personnes, parmi lesquelles il y a deux frères jumeaux (Tommy et Jacky), qui jouent beaucoup, deux femmes (Cissy et Edy) avec un petit bébé, et finalement une petite fille, très jeune, qui s'appelle Gerty (abréviation de Gertrud MacDowell). Peu à peu, on perçoit une trame qui se développe entre cette jeune fille un peu coquette et Monsieur Bloom, qui la regarde fixement<sup>25</sup>. A un certain moment, il y a dans le ciel l'explosion des feux d'artifice, attirant l'attention des tous les personnages en question à l'exception de Gerty et de Bloom, qui restent symptomatiquement à leur place. Gerty, en essayant de voir les feux d'artifice mais en provoquant à la fois Monsieur Bloom, s'incline beaucoup, lui montrant toutes ses jambes... Alors Monsieur Bloom, avec la main dans la poche, se masturbe: cela se passe parallèlement à l'explosion des feux d'artifice. Tout le monde crie, en regardant les feux: «O! O! Ah!»; et Joyce, avec une virtuosité incroyable, ne fait à vrai dire d'autre chose que décrire d'une façon exceptionnelle l'orgasme de son personnage" [Berio (31)]. En précisant le passage dans lequel cette situation sémantique a été employée dans *Visage*, Berio nous dit: "C'est quand la voix de Cathy est submergée par une espèce d'explosion, de coups sonores très brusques" [Berio (31)]. Il s'agit évidemment de la première partie de l'œuvre (c'est-à-dire des deux premières TV), et "les coups sonores brusques" auxquels Berio se réfère ne constituent autre chose que notre première TI.

Toute le chapitre de Joyce se développe autour de l'épisode des feux d'artifice servant d'élément symbolique à partir duquel une trame d'ordre sexuel entre le personnage Bloom et la jeune Gertrud MacDowell (Gerty), âgée de dix-sept ans, est exposée de façon

<sup>25</sup> La liaison de ce passage avec la situation simulée à laquelle Cathy Berberian fait référence en se rapportant aux connotations avec l'orgasme dans l'œuvre, déjà citée auparavant, est évidente. (Voir à ce propos notre citation dans la note 24).

extraordinaire et avec beaucoup de *virtuosité* (ce qui s'avère très important, comme nous le verrons, pour la conception musicale de Berio). Afin de détecter plus concrètement le morceau du roman qui a servi de base à toute la situation touchant les deux premières TV, nous extrayons le passage relatif à l'explosion des feux d'artifice, symbolisée dans *Visage* d'une manière tout à fait réaliste par la première TI. C'est indiscutablement le moment de *l'orgasme*, de *l'éjaculation* du personnage principal de *Ulysses* qui est plus distinctement représenté dans l'œuvre, tout en coïncidant avec l'apogée de la première TI, les gestes vocaux émis dans ce moment, et la naissance même du mot *parole*.

Le voilà<sup>26</sup>:

— O, look, Cissy!

...

— It's fireworks, Cissy Caffrey said.

... She [Gerty] leaned back far to look up where the fireworks were and she caught her knee in her hands so as not to fall back looking up and there was no one to see only him and her when she revealed all her graceful beautifully shaped legs like that, supply soft and delicately rounded...

... and she said he used to do something not very nice that you could imagine sometimes in the bed.

... Besides there was absolution so long as you didn't do the other thing before being married ...

And Jacky Caffrey shouted to look, there was another and she leaned back and the garters were blue to match on account of the transparent and they all saw it and shouted to look, look there it was and she leaned back ever so far to see the fireworks and something queer was flying about through the air, a soft thing to and fro, dark.

... they were all breathless with excitement as it went higher and higher and she had to lean back more and more to look up after it, high, high, almost out of sight, and her face was suffused with a divine, an entrancing blush from straining back and he could see her other things too, nainsook knickers, the fabric that caresses the skin, better than those other pettiwidth, the green, four and eleven, on account of being white and she let him and she saw that he saw and then it went so high it went out of sight a moment and she was trembling in every limb from being bent so far back he had a full view high up above her knee no-one ever not even on the swing or wading and she wasn't ashamed and he wasn't either to look in that immodest way like that because he couldn't resist the sight of the wondrous revealment half offered like those skirt dancers behaving so immodest before gentlemen looking and he kept on looking,

<sup>26</sup> Les citations de *Ulysses* de Joyce se réfèrent toujours à l'édition indiquée dans la bibliographie [voir Joyce (1)].

looking. She would fain have cried to him chokingly, held out her snowy slender arms to him to come, to feel his lips laid on her white brow the cry of a young girl's love, a little strangled cry, wrung from her, that cry that has rung through the ages. And then a rocket sprang and bang shot blind and O! then the Roman candle burst and it as like a sight of O! and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all grenny dewy stars falling with golden, O so lovely! O so soft, sweet, soft!

Then all melted away dewily in the grey air: all was silent. Ah! She glanced at him as she bent forward quickly, a pathetic little glance of piteous protest, of shy reproach under which he coloured like a girl. He was leaning back against the rock behind. Leopold Bloom (for it is he) stands silent, with bowed head before those young guileless eyes" [p. 475-478].

Si la trame se développe très subtilement jusqu'à l'explosion des feux d'artifice, où alors l'intérêt sexuel de Monsieur Bloom pour Gerty s'avère incontestable, les évidences de l'éjaculation après ce passage sont nombreuses. Nous les trouvons tantôt sous la forme d'un récit neutre de l'auteur, tantôt comme rapport personnel du personnage Bloom lui-même. Nous pouvons y citer quelques-unes:

Anyhow I got the best of that. Damned glad I didn't do it in the bath this morning... [p. 479].

Ou encore:

"O, he did. Into her. She did. Done.

Ah!

Mr Bloom with careful hand recomposed his wet shirt" [p. 482].

Et enfin:

"There she is with them down there for the fireworks. My fireworks. Up like a rocket, down like a stick.

... Did she know what I? Course. Like a cat sitting beyond a dog's jump. ... Lord, I am wet" [p. 483-485].

Autour de cet élément capital (c'est-à-dire autour de l'orgasme du personnage Bloom), se trouve néanmoins une gamme d'éléments d'une importance cruciale pour l'élaboration sémantique globale de *Visage*. C'est comme si Berio avait utilisé cette référence sémantique pour y détoner une série de significations plus ou moins imbriquées,

plus ou moins évidentes, en établissant dans l'œuvre un potentiel sémantique d'un niveau assez élevé. En tout cas, ces éléments se font en quelque sorte déjà présents dans le chapitre joycien.

De cette façon, nous pouvons mettre en évidence dans *Visage*, l'orgasme servant de pivot sémantique, cinq *situations sémantiques* très importantes, présentes dans le chapitre XIII de *Ulysses*. Elles se rapportent plus ou moins directement à quelques éléments fondamentaux de l'œuvre bérienne:

- a - le langage enfantin → naissance;
- b - le conflit dans le langage → langage enfantin et aphasie;
- c - le son de la cloche → prière;
- d - l'affluence du français → ambiguïté de *parole*, sensualité;
- e - la révélation de Bloom → épiphanie.

Les voilà en détail:

a) Sur le langage enfantin:

Il y a dans la structure de cette première partie de *Visage* une correspondance absolue entre le niveau sémantique et le niveau phonologique, celui-ci constituant le véhicule à travers lequel les diverses significations sont mises en place. Sous cet aspect, nous verrons bientôt, à l'occasion de notre approche phonologique, l'importance structurelle du *langage enfantin* pour l'élaboration des gestes vocaux.

De toute façon, il est du point de vue sémantique bien symptomatique l'existence, dans le chapitre XIII de "*Ulysses*", de quelques passages relatifs aux tentatives de l'enfant de prononcer des mots.

Nous trouvons le premier de ces passages lorsque Joyce se réfère au bébé qui à la plage était laissé aux soins de Cissy Caffrey et Edy Boardman, tout au début du chapitre:

"He was but eleven months and nine days old and, though still a tiny toddler, was just *beginning to lisn his first babyish words*. Cissy Caffrey bent over him to tease his fat little pucks and the dainty dimple in his chin.

- Now, baby, Cissy Caffrey said. Say out big, big. I want a drink of water.

And baby prattled after her:

- *A jink a jink a jawbo*" [p. 450, nous soulignons].

Dans ce seul passage, se ressent déjà l'importance de tout ce chapitre pour l'élaboration sémantique *globale* de *Visage*! Car nous

venons d'analyser quelques allusions sémantiques perçues au cours des inflexions privées de sens de Berberian, dont la première suggère justement l'anglais "first word". Ne s'agirait-il pas d'une référence explicite au balbutiement d'un enfant? Les flexions verbales de Berberian au début de *Visage*, ne seraient-elles pas une simulation d'une situation dans laquelle Berberian, en paraphrasant Joyce, *lisps her first "babyish" words?*

Outre cette corrélation assez claire, un autre aspect très significatif y vient au jour. Comme nous aurons l'occasion de le vérifier, Berio emploie dans *Visage* le concept d'*onomatopée* de façon assez particulière. Tout en conférant à ce phénomène linguistique une connotation quasiment "inédite", Berio affirme qu'il y a dans l'œuvre, dans un certain sens, "une *onomatopée* du dialecte napolitain, de l'arménien, etc., puisqu'on n'emploie vraiment pas de mots napolitains ou arméniens" [Berio (31)]. Or, ne s'agirait-il pas, en ce qui concerne la dernière phrase de notre passage, justement de cette *forme* d'*onomatopée* – entendue donc dans un sens beaucoup plus large, beaucoup plus poétique –, cette fois par rapport à l'anglais? Il y a ici sans aucun doute référence, simulation d'événements concrets extérieurs au langage. Car la phrase: "A jink a jink a jawbo" n'est qu'une tentative de la part de l'enfant de prononcer la phrase en anglais que lui a été dite juste auparavant (c'est-à-dire: "I want a drink of water"). Il s'agit, en somme, de la même opération linguistique effectuée par Berio: nous nous trouvons devant une *onomatopée* de l'anglais. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre la référence très claire de Berio à Joyce lorsqu'il nous dit, tout en révélant sa source d'inspiration: "Joyce même, avec son niveau de complexité élevé, a beaucoup employé l'*onomatopée*". Ce qu'il n'a cependant pas précisé, c'est bien le fait qu'une telle opération dans le contexte extrêmement complexe de Joyce ne peut à vrai dire être définie comme *onomatopée* qu'avec une très grande marge de liberté. Ce que Berio dénomme *onomatopée* n'est pour être tout à fait exact qu'une *métaonomatopée*. Et c'est justement à partir de cet aspect – au contraire de la composition *Thema (Omaggio a Joyce)*, beaucoup plus centrée sur l'*onomatopée* en soi – que se développe *Visage*.

Dans un autre passage, on trouve le même processus de «sonorisation» de l'anglais au moyen du langage enfantin:

And then she told him to say papa.

– Say papa, baby. Say pa pa pa pa pa pa pa.

...  
– Haja ja ja haja.

...  
... Of course his infant majesty was most obstreperous at such toilet formalities and he let everyone know it:  
– Habaa baaaahabaaa baaaa [p. 464].

Dans ce cas, cependant, la démarche linguistique de l'enfant ("haja ja ja haja", en essayant d'imiter un mot qui se trouve aux frontières de l'*onomatopée* entendue au sens strict: *papa* – opposé phonologiquement en tant qu'émission plus neutre d'énergie au mot *mama*, doté, celui-ci, d'une très grande charge affective et indubitablement lié au mouvement des lèvres et au bruit de succion de l'allaitement maternel<sup>27</sup>), cette démarche linguistique, enfin, se fond symptomatiquement avec les sons des pleurs provenant d'un vomissement incontrôlé. (Et ne s'agirait-il pas dans ce cas également d'une forme d'*éjaculation*, cette fois liée pourtant à une sensation corporelle désagréable?). On se trouve donc devant une opposition entre des états émotifs distincts, puisque juste après la *métaonomatopée* du mot *papa*, privé d'une charge émotive énoncée, on a la présence d'une émission verbale tout à fait émotive, liée aux pleurs. Dans une certaine mesure, ce passage trouve, un peu plus tôt, son opposé lorsque Joyce se réfère au *rire* associé au langage enfantin:

And Edy Boardman laughed too at the quaint language of little brother [p. 450]

En effet, on constate une très nette corrélation entre l'approche joycienne du langage enfantin et le processus de simulation de ce langage dans *Visage*: soit dans *Ulysses*, soit dans l'œuvre bérienne, nous sommes en présence d'une espèce d'*émotivité synchronique*, de laquelle nous parlerons ensuite.

<sup>27</sup> Fónagy écrit à ce propos: "Le /m/ est la normalisation linguistique du mouvement de succion des lèvres, accompagnée de la relaxation du voile du palais; ce qui permet à l'enfant de respirer sans lâcher la mamelle et ce qui prête le timbre nasal au son *m*" [Fónagy (1), p. 123]. Ensuite, en se référant au texte de Jakobson intitulé "Why «mama» and «papa»" [in Jakobson, *Selected writings I*, The Hague, Mouton, 1971, p. 538-545], il dit que Jakobson "insiste, entre autres, sur le fait qu'on peut observer, à un certain stade de l'évolution, une coexistence des termes *mama* et *papa*, adressés à la mère, *mama* signalant un désir non-satisfait, *papa* dénotant simplement la personne de la mère sans fonction d'appel, après satisfaction du désir... Jakobson cite d'autres cas, où les enfants, à l'âge d'un an et demi, appellent le père par *mama ma-ma ma-ma-ma* pour lui demander de la nourriture" [Fónagy (1), p. 123; voir aussi à ce propos Jakobson (1), p. 98-100].

Outre ces éléments (à savoir: la simulation du *langage enfantin*, le processus concernant la *métaonomatopée*, et l'*émotivité synchronique*), il y a un dernier aspect lié en quelque sorte au langage de l'enfant et qui s'avère assez important à l'égard de l'affinité de l'œuvre de Berio avec sa "source d'inspiration", à savoir: la *naissance*.

Dans *Visage*, toutes les deux premières TV (autrement dit: toute la première partie de la composition) se développent vers la naissance du mot en tant qu'entité significative déjà existante dans un répertoire linguistique déterminé, débouchant sur l'apparition première du mot *parole*. C'est comme s'il s'agissait d'un *accouchement verbal*. Dans *Ulysses*, Joyce centre la thématique, dans le chapitre suivant (chapitre XIV), sur la *naissance* en soi-même. La *naissance* occupe la place centrale dans le chapitre suivant de même que l'*orgasme* constitue le pivot sémantique de tout le chapitre XIII. Nous pouvons donc percevoir une ordonnance très subtile en même temps que *diachronique* par rapport à la sémantique de l'œuvre: l'*orgasme* et la *naissance* s'enchaînent dans un parcours logique qui renferme en soi l'idée de la *conception*. Dans *Visage*, au contraire, le langage enfantin et la naissance – laquelle est pourtant symbolisée par des inflexions verbales – sont *synchronisés*. Toutefois, la référence à Joyce est à la fois explicite et magnifique, car Berio apporte dans un certain sens au sein de la musique – avec son déroulement temporel essentiellement diachronique – le synchronisme potentiellement présent dans le temps relativement libre de la lecture du roman.

#### b) Sur le conflit dans le langage:

Si nous avons d'une part constaté la présence d'une certaine *émotivité synchronique* associée au langage enfantin dans le chapitre joycien, nous pouvons la vérifier, d'autre part, dans l'*intention linguistique* antérieure à la concrétisation des flexions verbales proprement dites. Dans le passage suivant, nous sommes devant un exemple de cet état psychologique, qui se réfère à l'indignation de Gerty face aux insinuations de ses amies quant à son comportement amoureux:

She was about to retort but something checked the words on her tongue. Inclination prompted her to speak out: dignity told her to be silent [p. 454].

Dans ce cas, le conflit entre la manifestation verbale et le silence, entre les mots en tant que "décharge émotive" et la réticence ne sera

plus associé aux premiers stades linguistiques de l'enfant, mais plutôt au langage déjà établi. Les mots sont vus dans ce contexte comme résultat d'un état émotif incontrôlé, comme réponse émotive à une situation d'outrage. A cette indignation s'oppose donc le silence, l'abstention, la réticence. (Cela nous montre, à ce point de vue, un lien très étroit avec la pensée bérienne, pour laquelle le mot se traduit essentiellement en tant que *geste*).

C'est dans ce sens que les gestes prosodiques trouvent leur place dans le langage, du fait que les manifestations vocales ne s'y insèrent en tant que système, tout en se faisant cependant présentes comme des gestes sonores dotés d'une signification précise, dénotés à quelque état expressif par leur constitution purement sonore. En effet, elles nous renvoient à une réalité expressive univoque qui les a causées. C'est dans ce sens que nous lisons, peu après le passage que nous venons d'analyser, les lignes suivantes, où ce conflit, associé aux pleurs, est étendu au domaine des gestes non-linguistiques:

... she could have a good cry and relieve her pentup feelings [p. 456].

Si dans ces deux passages il n'y a, d'un côté, aucune manifestation verbale concrète, mais plutôt des intentions psychologiques qui évoquent certains gestes vocaux – autrement dit: s'il n'y a dans ces passages aucun geste linguistique concret qui pourrait servir à Berio de référence sémantique pour l'élaboration des gestes vocaux –, de l'autre côté, l'influence de leur contenu sémantique dans la conception dramatique de *Visage* est – particulièrement en ce qui concerne cette première partie de l'œuvre – incontestable. La démarche effectuée par Joyce au moyen des commentaires narratifs (au moyen de la fonction narrative) sera concrétisée dans *Visage* à l'aide des inflexions verbales et prosodiques de Berberian. Le conflit autour du langage, auquel Joyce se réfère, est rendu concret dans l'œuvre bérienne (dans la mesure où il y est réalisé au moyen des sons du langage) par des gestes vocaux. Ce fait peut être nettement observé soit dans la séquence d'états émotifs bien diversifiés dans un tout petit espace de temps au cours de la première partie de l'œuvre (notamment dans la deuxième TV), soit par l'affluence des pleurs dans celle-ci, particulièrement de ca. 3'10" à ca. 3'25" (pp. 5-6).

De cette façon, nous sommes en présence d'un phénomène psycholinguistique (c'est-à-dire le conflit autour du langage) qui peut être vérifié soit l'apprentissage du langage de la part de l'enfant, soit

dans le processus de perte de la maîtrise linguistique de la part de l'aphasique – ce dernier processus n'étant que le miroir du premier. La première partie de *Visage* étant consacrée, sous la forme de la simulation linguistique, à l'acquisition du langage par l'enfant, nous constatons qu'il y a, pour l'aphasie, une espèce d'anticipation sémantique à l'égard des autres sections de la composition. Car, comme nous le verrons, l'aphasie occupe une place centrale dans la troisième partie de l'œuvre. (Cette anticipation s'avère trop complexe pour que nous l'analysions en détail dès à présent, puisqu'elle utilise d'autres éléments touchant toute la structure formelle de la pièce: cette première partie constitue en effet une *anticipation globale* de toutes les autres sections formelles de *Visage*).

c) Sur le son de la cloche:

Il faut maintenant considérer un aspect d'une importance tout à fait fondamentale par rapport à la sémantique globale de la pièce: la référence sémantique aux éléments religieux présents d'une manière assez insistante et évidente dans l'œuvre joycienne. A partir de cet élément, nous pourrions tracer des parallèles soit entre la référence à Joyce et l'autre référence sémantique capitale de *Visage*, soit entre *Visage* et *Thema (Omaggio a Joyce)*.

On perçoit très clairement dans le chapitre de *Ulysses* qu'il y a, comme contrepartie "polyphonique" à la trame d'ordre *sexuel* entre Monsieur Bloom et Gerty MacDowell, un élément sémantique d'ordre *moral, religieux*; dans un certain sens, il acquiert une fonction répressive à l'égard des intentions sexuelles de ces deux personnages<sup>28</sup>: il s'agit de la référence au culte religieux, à une *prière* dans l'église au côté de la plage où se trouvent nos personnages. Déjà dans le premier paragraphe, on peut lire:

... last but not least, on the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness *the voice of prayer*... [p. 449, nous soulignons].

Un peu plus tard, ce motif contrapuntique revient avec insistance et nous renvoie plus explicitement aux sons vocaux émis lors de la prière:

<sup>28</sup> Ce caractère répressif devient très claire lorsque Joyce écrit au milieu du passage concernant l'explosion des feux d'artifice, tout en se référant à la morale religieuse par rapport à la trame sexuelle de Bloom et Gerty: "Besides there was absolution so long as you didn't do the other thing before being married..." [p. 476].

And then there came out upon the air *the sound of voices* and the pealing anthem of the organ [p. 460, nous soulignons].

Après ces deux passages, le *motif de la prière* sera toujours symbolisé par le *son de la cloche* de l'église, auquel nous trouvons dans ce même chapitre les deux références suivantes:

... just then *the bell rang* out from the steeple over the quiet seashore... [p. 473, nous soulignons].

Et enfin, tout à la fin du chapitre:

Far in the grey *a bell chimed* [p. 499, nous soulignons].

Si d'un côté cette référence sonore apporte l'image, opposée à l'orgasme, de la répression sexuelle (à laquelle *Visage* fait face en quelque sorte, dans la mesure où la pièce souligne l'orgasme, élevé au rang de pivot sémantique de sa première partie), de l'autre côté elle évoque toujours le son des voix, l'expression des gestes vocaux dans un culte religieux, ou le rite sonore de la prière.

A partir de ces données, Berio élabore tout un réseau de relations significatives dont les références assument des directions les plus diverses, allant du renvoi à l'autre référence sémantique capitale de *Visage* à une référence plus ou moins directe à *Omaggio a Joyce*.

Pour ce qui est de la composition électronique *Thema (Omaggio a Joyce)*, entièrement basée sur un fragment du chapitre XI de *Ulysses* – le fragment initial, constituant pour Berio le "thème" du chapitre –, nous constatons la présence, dans un paragraphe du passage employé par le compositeur, d'une référence au *son de la cloche*, régigée en français<sup>29</sup> (laquelle s'avère de ce point de vue être une anticipation du chapitre XIII):

<sup>29</sup> Cette référence au son de la cloche devient même un motif dans le chapitre XI, réapparaissant à des circonstances diverses [outre à la page 329, voir aussi aux pages 343, 353, 356 et 374]. Il est intéressant de vérifier qu'à la page 343, ce motif sera entouré par une phrase impérative (*go on!*), déjà présente à la page 342 et en quelque sorte transformée à la page 344, qui nous rapporte immédiatement au troisième mouvement de la *Sinfonia*. Dans ce mouvement, nous entendons fréquemment la phrase extraite de Beckett: "Keep going!"; aussi bien que la phrase "go on" (à une mesure avant la section E de la partition). Est-ce qu'il pourrait s'agir d'une référence, à l'intérieur de la *Sinfonia*, à *Thema (Omaggio a Joyce)*? Nous savons, en tout cas, que Joyce est également présent dans ce mouvement de la *Sinfonia*...

«Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye! [p. 329].

Il est assez symptomatique qu'il y ait quelques mots dont la connotation avec la sensualité ou la thématique sexuelle s'avère très évidente. Il s'agit d'une référence très claire à ce qui se passera au chapitre XIII. On peut même risquer de dire que Joyce a pratiquement résumé, dans un seul paragraphe et de façon extraordinaire, toute la trame du chapitre XIII entre Bloom et Gerty. De ce point de vue, *Visage* se présente comme la conséquence de *Thema* (*Omaggio a Joyce*).

En tout cas, cette lecture ne sera possible que si nous considérons donc la liaison sémantique du son de la cloche avec la deuxième référence sémantique capitale de *Visage*, où il sera concrétisé de façon réaliste, à savoir: la référence à la prière hébraïque dans la dernière partie de la pièce (plus précisément dans la cinquième TV de ca. 13'48" à ca. 16'18" – pp. 13). Dans l'apogée de la dernière TI à ca. 13'48", nous entendons un son, probablement produit par des générateurs d'ondes sinusoïdales, très proche du son d'une cloche; il ponctue le début de la dernière partie de l'œuvre, en constituant une allusion réaliste claire au culte religieux. Cette allusion est suivie d'un chant qui n'est autre chose qu'une référence au chant d'une prière. En rachetant l'expressivité musicale d'une expérience personnelle – l'écoute donc d'une prière hébraïque –, Berio a constitué un tissu sémantique, presque cyclique, vu que cette dernière référence sémantique renvoie à la première référence, relative au passage du chapitre de *Ulysses*. Dans *Visage*, le son de la cloche, si présent dans le chapitre joycien, se trouve par conséquent déplacé, parce qu'il ne sera concrètement entendu que dans la référence à la prière hébraïque à la fin de l'œuvre.

Au moyen de ce déplacement d'accent, nous percevons le mécanisme qui est propre à ce réseau de significations: d'un côté, la présence de la prière dans le chapitre de *Ulysses* opposée à l'orgasme et à la conception; de l'autre, la référence à la prière hébraïque à la fin de *Visage*, qui peut aussi être vue comme la prière de l'église du chapitre XIII de *Ulysses*, mais qui est, ici, déplacée par rapport à la simulation de l'orgasme dans la première partie de l'œuvre bérienne. (C'est comme si cette prière avait été dépourvue de son potentiel répressif:

il ne nous reste que son expressivité musicale en tant qu'*apothéose de la prosodie*). Il est en outre très symptomatique d'avoir, d'une part, l'anticipation du chapitre XIII justement dans le passage du chapitre XI de *Ulysses* employé par Berio dans *Omaggio a Joyce*, liant en quelque sorte les deux œuvres; et, d'autre part, cette référence au son de la cloche dans le chapitre XI, rédigée en français, et dont l'affluence dans le chapitre XIII, comme nous le verrons ensuite, s'avère très significative pour l'élaboration sémantique de *Visage* (notamment en ce qui concerne le mot principal *parole*).

#### d) Sur l'affluence du français:

Il y a un autre aspect qui attire notre attention: la présence de plus en plus marquante des mots français au cours du chapitre XIII de *Ulysses*. Comme nous avons vu précédemment, la langue française est exclue du processus touchant aux allusions sémantiques dans *Visage*. C'est justement cette langue, toutefois, qui s'avère de plus en plus présente dans le chapitre joycien. Nous soupçonnons que cette procédure joycienne ait exercé une certaine influence sur la pensée bérienne.

En effet, si nous analysons plus en détail cette affluence du français dans le chapitre de *Ulysses*, nous nous apercevons rapidement qu'il n'est pas la seule langue à être insérée d'une manière insistante dans son parcours sémantique. A la langue française s'oppose le latin. La religion, symbolisée par la prière dans l'église proche de nos personnages, joue un rôle très important dans ce chapitre. Cela se caractérise précisément par une surveillance morale prononcée à l'égard des intentions sexuelles de Monsieur Bloom et de Gerty MacDowell. De ce point de vue, la langue latine, fortement connotée avec le culte religieux, assume le caractère moral propre à la religion. Elle s'oppose évidemment aux mots français, qui sont presque toujours associés à la *sensualité*.

Signalons donc les passages où ces mots français apparaissent:

There was an innate refinement, a languid queenly *hauteur* about Gerty which was unmistakably evidenced in her delicate hands and higharched instep [p. 453].

(Edy Boardman prided herself that she was very *petite* but she never had a foot like Gerty MacDowell, a five, and never would ash, oak or elm) [p. 455].

... she could not see whether he had an aquiline nose or a slightly *retroussé* from where he was sitting [p. 465].

*Tableau!* That would have been a very charming *exposé* for a gentleman like that to witness [p. 468, nous soulignons].

The slight *contretemps* claimed her attention... [p. 473].

*Lingerie* does it. Felt for the curves inside her *deshabillé*.

... *Tableau!* O, look who it is for the love of God! [p. 480].

*Amours* of actresses [p. 482].

A partir de cette constatation, nous pouvons détecter l'origine d'un des traits expressifs de la prononciation du mot *parole* au moment de sa première apparition. Chuchoté comme s'il s'agissait d'une révélation, le mot *parole* est prononcé pour la première fois avec une certaine *sensualité*, qui devient encore plus évidente dans sa quatrième apparition à ca. 10'10" (pp. 12). Sa sensualité est due à un aspect assez important et curieux: le vocable *italien* acquiert une plus grande richesse de connotations, tout en se rapportant à son signifié linguistique en *français*, c'est-à-dire *parole* en tant qu'opposition à *langue*. Nous y constatons une influence plus ou moins directe du caractère associé à la langue française dans le chapitre joycien (c'est-à-dire l'influence de la *sensualité* associée à cette langue) dans la réalisation de ce mot capital. Si la langue française est exclue du processus concernant les allusions sémantiques, elle exercera par contre son influence justement sur le mot capital de *Visage*. A l'affluence du français dans le chapitre joycien, correspond donc l'afflux d'une certaine ambiguïté à l'intérieur du mot *parole* face à son signifié en français. Au niveau le plus tangible, cette référence au caractère sensuel de la langue française dans *Ulysses* sera concrétisée au moyen de la sensualité avec laquelle le mot *parole* sera prononcé au moins en deux de ses apparitions au cours de l'œuvre bérienne.

Dans cette première réalisation du mot, le dernier lien sémantique entre *Visage* et *Ulysses* que nous désirons souligner, apparaît clairement.

#### e) Sur la révélation de Bloom:

Il y a un aspect qui s'avère même fondamental dans le chapitre joycien, et sur lequel nous n'avons jusqu'à présent rien dit. Si nous observons pratiquement dès le début du chapitre qu'une trame

d'ordre amoureux se développe entre Gerty et l'homme qui se trouve à ses côtés, il n'est qu'après le moment connoté à l'orgasme (c'est-à-dire juste après l'explosion des feux d'artifice) que son identité sera précisée. C'est donc seulement à ce moment que nous percevons indubitablement qu'il s'agit du personnage principal du roman, Leopold Bloom. Voilà le passage où son nom est énoncé:

*Leopold Bloom (for it is he)* stands silent, with bowed head before those young guileless eyes [p. 478, nous soulignons].

Ce passage constitue donc une *révélation* face à la question qui restait en suspens dans l'épisode, autrement dit, face à l'identité de l'homme pour lequel Gerty se montrait un peu coquette.

Si nous observons maintenant la première apparition du mot *parole* dans *Visage*, juste après l'apogée de la première TI (symbolisant l'explosion des feux d'artifice), nous ne pouvons nier le caractère fortement *révélateur* avec lequel ce mot capital est prononcé, comme s'il s'agissait de la révélation d'un secret, d'un mystère. Le chuchotement, le susurrement, associé à l'isolement expressif de ce mot, ne fait que le rendre encore plus significatif. En effet, un autre passage vient renforcer dans le roman cette signification, presque à la fin du chapitre:

That's the way to find out. Ask yourself who is he now. *The Mystery Man on the Beach*, prize titbit story by Mr Leopold Bloom [p. 490].

Il y a donc une correspondance très efficace entre, d'un côté, la révélation de l'identité de Monsieur Bloom après l'orgasme, et, de l'autre côté, la révélation du signifié principal et incontestable de tout le parcours concernant les deux premières TV de *Visage* (à savoir: *mots*; mais aussi, comme nous le verrons, *parole*), énoncé après l'apogée de la première TI.

En élaborant cette correspondance logique, Berio ne fait qu'évoquer un autre concept fondamental de l'œuvre joycien: le concept d'*épiphanie*, dont il sera question au point suivant. Tant la révélation de l'identité de Bloom dans l'épisode joycien que la première apparition du mot *parole* dans *Visage* évoquent le concept d'*épiphanie*. Chacun de ces deux moments constitue un *moment épiphanique*.

Comme nous voyons, les données sémantiques principales de *Visage* (soit dans cette première partie, soit dans les autres sections

de la composition) sont en quelque sorte présentes dans le chapitre XIII de *Ulysses*. Si Berio emploie, au niveau le plus concret, l'épisode des feux d'artifice pour l'élaboration d'un des moments ou d'une des situations de la pièce, cela ne veut pas dire que les rapports avec l'œuvre joycienne soient restreints à ce moment particulier de *Visage*. Bien au contraire: en employant cet épisode comme point de repère, Berio élabore à vrai dire toute une gamme de signifiés, plus ou moins éloignés de cet épisode en soi, associés plus ou moins directement à lui, plus ou moins évidents, enfin, dans l'œuvre.

Si nous acceptons la thèse de Nicolas Ruwet [voir à ce propos le deuxième chapitre de son livre *Langage, musique, poésie* (2)], selon laquelle la musique vocale peut être vue comme un cas particulièrement réussi parmi les systèmes signifiants qui constituent notre Culture, parce qu'elle apporte au sein d'une seule *temporalité* deux systèmes signifiants fort différents – à savoir le *système musical* et le *système linguistique* –, *Visage* peut donc être vu comme un cas privilégié parmi les musiques vocales: car en annulant la distance entre ces deux systèmes distincts dans la mesure où *les mots, la parole et le langage* (quoique dans un état de simulation) constituent l'objet même de la musique – ils instituent, autrement dit, le propre *système musical* auquel l'œuvre se circonscrit –, *Visage* a le mérite d'avoir effectué la symbiose de deux systèmes différents dans un même déroulement temporel. La distance entre *musique* et *parole* étant supprimée, cette symbiose devient possible à travers la référence à *l'œuvre littéraire*, concrétisée par des liens sémantiques exposés dans la composition. Si, en général, l'intention *musicale* – ici entendue dans un sens plus large – incorpore le langage dans son état le plus concret (au moyen de ce qu'on pourrait appeler la *réalisation phonologique* du langage), l'univers *linguistique* – ici entendu au sens strict – a toujours préservé son "intégrité" au moyen de *l'écriture*. A celle-ci, le compositeur ne peut que se référer. La symbiose – jamais, pourtant, une *fusion* – ne s'avère par conséquent être possible que dans le domaine sémantique. C'est pourquoi Berio choisit toujours très bien ses modèles: il s'agit, dans *Visage*, encore une fois de James Joyce<sup>30</sup>!

De ce point de vue, nous pourrions affirmer que le travail de Berio au *Studio di Fonologia* à Milan, de 1954 à 1961, n'est en gros qu'une

<sup>30</sup> Joyce, dans le chapitre XI de *Ulysses*, résume d'une certaine façon toute cette question: "Words? Music? No: it's what's behind" [Joyce (1), p. 354].

lecture de *Ulysses* de Joyce. *Ritratto di Città* (1954) constitue un portrait acoustique d'une journée qui pourrait être celle de Monsieur Bloom; la composition *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) est basée sur le chapitre XI; *Visage* (1961) se développe à partir du chapitre XIII. C'est comme si chacune de ces œuvres était centrée sur une étape de cette lecture, en effectuant ce que le compositeur italien, lui-même, désigne par *commentaire musical*.

3.1.1.3. *La constitution du mot en tant que moment d'une émotivité synchronique; le mot comme épiphanie.* Nous aurons encore la possibilité d'aborder l'aspect à la fois virtuose, condensé et conflictuel de la parole telle que Berio l'emploie dans son œuvre. Mais il s'agit, à ce moment, de rehausser un aspect psychologique fondamental dans le processus relatif à la constitution du mot dans *Visage: l'émotivité synchronique* ou, pour emprunter le terme de Lyotard/Avron, la *simultanéité émotionnelle*.

Ces auteurs ont écrit les lignes suivantes à propos de *Sequenza III*, qui pourraient pleinement se référer à *Visage*: "La polyvalence affective des différentes sonorités vocales proférées par Cathy Berberian se contracte au moyen de condensations; elle produit une sorte d'espace de *simultanéité émotionnelle* qui est un défi à la rhétorique des sentiments, elle contribue ainsi à suggérer ce que peut être l'a-temporalité des processus inconscients" [Lyotard/Avron (1), p. 40, nous soulignons].

Si nous considérons à présent notre partition d'écoute, dans laquelle nous avons essayé de présenter les différents comportements émotionnels et psychologiques de la *gestualité* vocale au moyen de quelques expressions verbales<sup>31</sup>, nous constatons dans cette première partie de l'œuvre un très grand nombre d'émotions distinctes. Etant donné la cadence élevée à laquelle elles se succèdent, ces émotions se trouvent pratiquement dans un même axe de la perception phénoménologique, à savoir dans celui de la *synchronie*:

- pp. 1: *débarassant, en expérimentant;*
- pp. 2: *fatigué, nerveux, hésitant, délivré, rafraîchi, presque paralysé;*
- pp. 3: *réussi, expiration joyeuse, douloureux, indicatif, douloureux;*

<sup>31</sup> Dans la partition de *Sequenza III*, 44 expressions verbales ont de même été employées par Berio afin de préciser les différents aspects vocaux de la composition. Ces aspects très diversifiés, Berio les a dénommés "suggestions émotives" ou encore "suggestions d'états émotifs" [Berio (26), p. 128-129].

- pp. 4: *narratif;*
- pp. 5: *comme dans un orgasme, étonné, fâché, respiration alarmée, rires hystériques, sensuel, fatigué, honteux, cris à la mère, cris désespérés;*
- pp. 6: *en cherchant la mère, en pleurant, peureux, rires cyniques, rires ironiques, en dévoilant, en confiant un secret*

Si nous désirons maintenant présenter de façon encore plus évidente chacun de ces “états émotifs”, qui se cachent derrière chacune de ces indications verbales, constituant l’état psychologique global jusqu’à la première apparition du mot *parole*, il en résulte le tableau suivant (à partir de la page 5, le moment exact où apparaît chacun des états émotifs n’est plus spécifié; en raison de leur caractère éphémère, nous avons choisi de simplement préciser le “système” ou la ligne [L] de la partition dans laquelle ils apparaissent):

*Exemple 9: Etats émotifs dans la première partie de Visage*

- pp. 1 émancipation; expérimentation (0”→40”)
- pp. 2 fatigue (45”) → nervosité (50”) → hésitation (50”→1’) → délivrance (1’) → rafraîchissement (1’10”) → paralysie (1’13”→1’25”)
- pp. 3 réussite (1’25”) → soulagement (1’30”) → réussite (1’32”) → douleur (1’45”) → insinuation (1’55”) → douleur (1’58”)
- pp. 4 récit (2’5”→2’35”)
- pp. 5 orgasme (déjà à partir de 2’35”, pp. 4) → étonnement (L I) → impétuosité (L I) → épouvante (L I) → hystérie (L I) → sensualité (L II) → fatigue (L II) → honte (L II) → tristesse (L II) → orgasme (L III) → peur (L III) → ironie (L III) → besoin d’affect (L IV) → désespoir (L IV)
- pp. 6 insécurité (L I) → désir maternel (L I) → pleurs (L I) → peur (L I) → cynisme (L I) → ironie (L I/II) → révélation (L II, avec le mot “*parole*”)

Face à ce tableau démonstratif, nous observons que l’alternance de ces états émotifs très différenciés se comporte, pour ce qui est du temps qui les sépare, exactement de la même façon que les articulations verbales: plus l’apparition du mot-révélation *parole* est proche, plus les articulations verbales et les divers états émotifs présentés à l’aide des traits prosodiques se resserrent. Là non plus, nous ne nous trouvons aucunement en face d’un processus linéaire: de ca. 2’5” à 2’35” (pp. 4), l’intervention de plus en plus agacée des différents états émotifs est en quelque sorte neutralisée par ce que nous pouvons définir comme une *quasi-récit*. Ce n’est qu’à partir de la deuxième TV (à partir donc de ca. 2’35”) que la succession des états psychologiques diversifiés sera reprise jusqu’à l’apparition du mot *parole*.

Si d’un côté l’état psychologique tout au début de la pièce s’avère linéaire, constant, de l’autre côté, il devient tout à fait dynamique au cours des premières trois minutes. La linéarité temporelle du début sera d’une certaine façon compensée peu à peu par une perception temporellement non-linéaire, synchronique. La *perception temporelle* donne lieu petit à petit à une *perception d’ordre émotif*. Celle-ci se caractérise à son tour non plus par la *succession* de différents états émotifs, mais plutôt par l’*expérience pratiquement simultanée* de ces états psychologiques distincts, parfois antinomiques. Il s’agit justement de ce que Lyotard/Avron ont appelé “l’a-temporalité des processus inconscients”.

Le mot capital *parole* s’avère donc être le résultat d’une synchronie émotionnelle ou d’une émotivité synchronique dont l’a-temporalité a été empruntée à l’inconscient. Dans la mesure où ce mot capital est prononcé pour la première fois d’une manière tout à fait révélatrice et *consciente* – ce qui est confirmé, d’une part, par le chuchotement avec lequel le mot est réalisé, et, d’autre part, par son extension temporelle assez prononcée –, il acquiert, à l’instant de son apparition, un caractère nettement *épiphanique*. *Parole* est perçu, partant, comme une forme d’*épiphanie*. Celle-ci doit être entendue non pas dans son sens religieux, mais plutôt dans le sens joycien, au moyen duquel *Visage* s’approche de la composition *Epifanie*, composée également en 1961. Selon Ellmann, “eine Epiphanie [war] für Joyce nicht die Manifestation einer Gottheit... Epiphanie war für ihn die plötzliche «Offenbarung der Washeit eines Dinges», der Augenblick, in dem uns «die Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes... zu erstrahlen scheint»” [Ellmann apud Dreßen (1), p. 107]. Il est en outre très symptomatique que Berio s’intéresse non pas seulement, en termes saussuriens, aux *faits de langue*, mais encore aux *faits de parole*, laquelle s’avère “par sa propre substance phonique... un moyen propre à absorber la libido narcissique, orale, anale, urétrale, et génitale”, ce qui “explique également le plaisir visible que donne la conversation gratuite” [Fónagy (1), p. 157, nous soulignons] –, les morceaux de *conversation gratuite* étant une constante de la gestualité vocale bérienne (par exemple – que ce soit au niveau purement suggestif – dans le troisième mouvement de *Sinfonia* (1968/69), ou dans *A-Ronne* (1974/75)); comme l’on sait d’ailleurs, le cahier dans lequel Joyce annotait ses pensées occasionnelles, ses observations circonstanciées ou des *morceaux de conversations* portait le titre “*épiphanies*”.

A propos de la composition *Epifanie*, Piero Santi écrit que “questa estesa composizione è informata al concetto joyciano di epifania, quale emersione dell’immagine dall’indeterminato all’esperienza diuturna”. Il ajoute à cette description du phénomène de l’*epifanie* la définition suivante: “...Il momento inopinato in cui la totalità fluente si sorprende come evento sonoro...” [Santi apud Gentilucci (1), p. 73]. Dans *Epifanie*, dont l’ordre formel de l’exécution est variable mais qui ne peut symptomatiquement pas se conclure avec un morceau vocal, on doit voir l’*affluence de textes littéraires* (y compris le deux textes de Joyce) ou de la *voix* comme des *épiphanies* au cours des morceaux purement orchestraux antérieurement composés (lesquels sans les pièces avec des textes doivent maintenir le titre original: *Quaderni*). Pour ce qui est de *Visage*, cependant, l’*épiphanie* se traduit non pas en tant qu’un discours, un texte ou même une phrase; ce n’est que le *mot* en soi qui acquiert le caractère épiphanique, plus précisément dans sa première apparition, constituant un *dévoilement de la sémantique*. C’est dans ce sens qu’on peut entendre le commentaire de Dreßen sur *Epifanie* également dans le contexte de *Visage*: “In der musikalischen Umsetzung wird die Semantik so zu einem konstitutiven Element, sie wird selbst zu einer «Erscheinung»” [Dreßen (1), p. 111]. La *dénotation irrévocable* d’un mot constitue, dans le cas de *Visage*, l’*épiphanie* en soi.

Il est intéressant d’y ajouter une autre définition d’*épiphanie*, cette fois de C. Giedion-Welcker à propos de *Ulysses* de Joyce, dont les rapports avec cette première et révélatrice apparition du mot *parole* dans *Visage* s’avèrent assez étroits: “Es ist die Überblendung eines belanglosen realen Geschehens mit dem Licht einer höheren Einsicht, wodurch eine mystische Union zwischen dem Alltäglichen und dem Grandiosen geschaffen wird. ... Diese innere Durchleuchtung eines alltäglichen Phänomens und die Entdeckung eines Außergewöhnlichen in seinem Kern ist das Wundermittel, mit dem Joyce die äußere Realität verwandelt, vertieft und von innen her öffnet” [Giedion-Welcker (1), p. 820-821, nous soulignons]. Si nous regardons les *mots* et la *parole* comme éléments du quotidien, particulièrement considérant l’emploi du *Verbe* – dans le sens le plus large du terme –, dans les émissions radiophoniques, alors nous comprenons bien les liens assez étroits entre cette conception joycienne et l’avènement du mot *parole* dans l’œuvre bérienne. En surgissant comme *épiphanie*, comme révélation extraordinaire, le mot et la parole apportent, malgré leur caractère quotidien et courant, une proposition expressi-

ve qui en principe excède leur usage commun. Dans ce fait réside donc le caractère *utopique* de l’œuvre<sup>32</sup>.

A cause de son parcours vers une représentation émotionnelle et a-temporelle des états psychologiques fortement différenciés, *Visage* prend bonne distance de chaque point de vue expressionniste sans néanmoins refuser l’expressivité. De cette façon, l’œuvre a gardé jusqu’à nos jours une incontestable et actuelle modernité.

Dans ce sens, nous pouvons bien comprendre l’emploi du mot *visage* comme titre de cette pièce. Il s’agit là de la partie sans doute la plus expressive de notre corps, au moyen de laquelle nous exprimons chaque émotion de nos sentiments. Il est fort symptomatique que Berio se soit exprimé, à propos de son opéra *Un Re in ascolto* (1979-84), de la façon suivante: “Je voudrais que ce travail révèle une expressivité pareille à celle d’un visage humain, parfois serein, parfois triste, joyeux ou fatigué et, finalement, sans vie”<sup>33</sup> [Berio (27), p. 142].

3.1.1.4. *Le signifié ambigu du mot “parole”*. Le fait que le titre de la composition soit en *français* nous incite à vérifier dans quelle mesure il y a dans *Visage*, en ce qui concerne cette langue si capitale dans la production bérienne, des allusions sémantiques. Mais nous avons déjà constaté l’inexistence de ces allusions touchant la langue française, tandis qu’il y en a au moins une allusion sémantique aux autres langues fondamentales dans l’œuvre du compositeur italien, c’est-à-dire à l’italien, à l’anglais et à l’allemand. Si la langue française est exclue du processus concernant ces allusions dans la première partie de la pièce, la présence d’une certaine ambiguïté potentielle du mot principal de *Visage* est néanmoins incontestable. Cette ambiguïté est précisément due au signifié du mot en français: d’un côté, le signifié au pluriel du mot *parola* (= *mot*) en italien (c’est-à-dire *parole* = *mots*); de l’autre côté, le signifié au singulier du mot *parole* en français, dont le concept, fondamental pour la linguistique, a été

<sup>32</sup> L’Utopie doit y être entendue du point de vue le plus *concret*, selon la conception d’Ernst Bloch: “Der Berührungspunkt zwischen Traum und Leben, ohne den der Traum nur abstrakte Utopie, das Leben aber nur Trivialität abgibt, ist gegeben in der auf die Füße gestellten utopischen Kapazität, die mit dem Real-Möglichen verbunden ist” [Bloch (1), p. 165].

<sup>33</sup> En dépit de la première citation que nous avons faite dans notre approche de *Visage*, il s’agit ici du seul passage, dans tous les écrits de Berio, dans lequel le compositeur mentionne ce terme.

exposé dans l'ouvrage *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure<sup>34</sup> (publié pour la première fois en 1916, chef-d'œuvre en même temps que point de repère de la linguistique). En ce qui concerne ce signifié, *parole* s'oppose à *langue*, dans le sens du *Sprechakt* (opposé au *Sprachgebilde*) tel que postérieurement défini par Troubetzkoy dans ses *Grundzüge der Phonologie* [voir Troubetzkoy (1), p. 5].

Dans ce sens, le mot *parole* apparaît dans *Visage* comme un *signal* – pour employer le terme de Berio lui-même – face à ce qui constitue, dans le processus verbal débouchant sur ce mot capital, une espèce de *parole* privée de signifiés spécifiques. En lui posant la question si la signification française du mot pouvait avoir lieu dans la compréhension sémantique de l'œuvre, Berio nous a dit: "...Opposée à *langue*, dans l'acception saussurienne? Oui, si vous voulez. En effet, *parole* est le seul mot, dans toute la composition, doté d'une *signification* spécifique. Je pourrais décrire très généralement sa fonction significative de la façon suivante: dans *Visage* on est devant une situation où la voix ne dit jamais des choses, mais elle se limite plutôt à des *gestes*, des *gestes vocaux*; il y a toujours des modèles de l'anglais, de l'hébreu, de dialecte napolitain, du langage de la télévision, de Joyce... etc. Mais il s'agit, à vrai dire, d'une *séquence*, d'un répertoire organisé des gestes vocaux, où les mots ne disent vraiment pas des choses. C'est dans ce contexte que le mot *parole*, d'une façon ironique même, se révèle dans l'œuvre. Son apparition acquiert donc la fonction d'un *signal*" [Berio (31)]. Si la *langue*, en tant que système pré-établi, n'existe pas dans l'œuvre, la *parole*, au contraire, s'avère être donc la seule réalité concrète du langage<sup>35</sup>. Dans *Visage*, la *parole non-sens* est en tout cas rendue possible *sans* l'existence d'une *langue*; cette parole prend forme plutôt au moyen des modèles des langues les plus diverses. Sous cet aspect, le caractère *ironique* ponctué par Berio vient au jour, car il s'agit là toujours d'une critique de la radio,

<sup>34</sup> Nous savons bien quelle importance ce travail de Saussure a eu pour Berio à cette époque, car Umberto Eco nous dit à ce propos: "J'ai découvert le *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure chez Berio. Il avait et Saussure, et Troubetzkoy, et d'autres linguistes car il s'intéressait énormément à la phonologie. C'était en 1957" [Eco apud Stoianova (2), p. 154].

<sup>35</sup> Troubetzkoy a écrit à ce propos: "*Der Sprechakt* [= parole] *ist immer konkret, findet an einem bestimmten Orte und zu einer bestimmten Zeit statt*" [nous soulignons]; et, après avoir souligné l'importance du *Sprachgebilde* (= langue) en tant que système nécessaire pour la réalisation du *Sprechakt* (= parole), il écrit encore: "Ohne konkrete Sprechakte würde auch das Sprachgebilde nicht bestehen" [Troubetzkoy (1), p. 5].

dont la *parole*, selon le compositeur, ne dit guère vraiment des choses, mais, au contraire, ne fait que remplir le temps.

L'ambiguïté symptomatique de ce mot italien, laquelle ne joue pas un rôle moins important dans le contexte assez complexe et polysémique de *Visage*, est en outre renforcée du fait que Berio identifie d'une manière tout à fait consciente la *musique* avec la *parole*, tandis que la *poésie* aurait plutôt à voir, selon le compositeur, avec la *langue*: "...Poésie et musique évoluent symétriquement sur le plan de la *langue* et de la *parole*" [Berio (26), p. 158]. En ce qui touche la polysémie du mot "*parola*" (singulier de *parole*) en italien, on constate combien de problèmes ce vocable a déjà apportés aux linguistes italiens dans la traduction italienne des *Cours...* de Saussure face au mot *parole* en français. A ce propos, Tullio de Mauro a remarqué dans ses notes critiques sur l'ouvrage saussurien: "La traduction du couple *langue-langage* ne présente aucune difficulté en italien, étant parfaitement calculable par *lingua-linguaggio*. ...La traduction du terme *parole* fait au contraire problème. ...Dans la plus grande partie des cas, l'italien *parola* correspond non pas au français *parole* mais au français *mot*. C'est là l'origine évidente de la difficulté: dans un texte où l'on ne parle pas de *mot*, *parole* peut très bien être traduit, en forçant quelque peu l'usage courant, par *parola*; mais dans un texte où l'on parle aussi de *mot* et dans lequel apparaîtra donc aussi *parola* au sens de «vocable», la traduction de *parole* par *parola* nous expose à d'évidentes ambiguïtés" [Mauro in Saussure (1), p. 424-425]. Du fait que le mot *parola* est réalisé dans *Visage* au pluriel, sa polysémie face au mot français *parole* est en quelque sorte rehaussée. Certes, le comportement phonologique de Berberian contredit certainement cette polysémie, car le mot *parole* est précisément réalisé comme /parole/ (c'est-à-dire comme *parole* en italien) au lieu de /paʁɔl/ (= *parole* en français). Mais la différence la plus fondamentale entre ces deux formes de réalisation du mot – du point de vue du système phonologique italien, qui après tout constitue la langue maternelle du compositeur –, à savoir celle entre le dernier phonème /e/ du mot italien *parole* et son omission partielle ou totale à la fin du mot *parole* en français, sera affaiblie dans ses deuxième et troisième apparitions au cours de *Visage* (comme nous démontre notre premier exemple). En ce qui concerne la réalisation différenciée du phonème /r/ dans les langues française et italienne, il faut y observer: si nous considérons que le /r/ postérieur (du point de vue phonétique) ou *uvulaire* n'est pas représenté dans le système phonologique italien sauf dans le cas

particulier de quelque réalisation régionale du phonème<sup>36</sup> (au lieu duquel nous y trouvons plutôt sa variante *apicale*, soit le /r/ "roulé" antérieur), nous pouvons bien conjecturer sur la difficulté pour un italien à prononcer ce phonème dans sa réalisation uvulaire<sup>37</sup>. La réalisation du /r/ "roulé" dans la prononciation de *parole* n'exclue donc pas la polysémie du mot face à son signifié en français.

Le français étant exclu du domaine concernant les allusions sémantiques qui ont anticipé le mot *parole*, nous constatons qu'il fait partie de façon très prononcée du potentiel sémantique du mot le plus important de la composition, dont la première apparition ponctue en quelque sorte la propre polysémie du vocable. Car c'est particulièrement à partir de cette apparition de *parole* que la *parole* devient le centre même de l'œuvre: nous sommes en présence, d'abord, d'un *discours* adressé à l'enfant; puis c'est la *destruction du discours* au moyen de l'aphasie linguistique qui a lieu dans la composition.

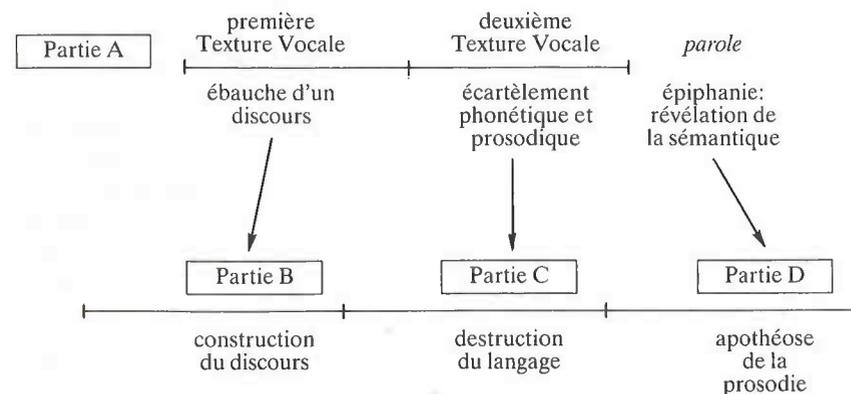
3.1.1.5. *L'anticipation formelle de la structure globale de l'œuvre au moment de la constitution du mot.* Un dernier aspect sémantique se fait présent dans cette première partie de la composition, tout en la rapprochant de la fonction d'un *thème*: la structure générale de toute la pièce est anticipée dans la structure de cette première partie soit dans les deux textures vocales que nous avons constatées, soit dans l'apparition du mot central de l'œuvre comme résultat de ce premier développement.

Si nous faisons, à titre de comparaison, une projection de la structure de cette première partie dans la structure formelle de l'œuvre tout entière, il en résulte le tableau suivant:

<sup>36</sup> Voir à ce propos les considérations de Bertil Malmberg par rapport au remplacement du r-apical par le r-uvulaire dans la région de Turin en Italie [Malmberg (1), p. 53].

<sup>37</sup> Berio, lui-même, ne peut guère réaliser le r-uvulaire lorsqu'il parle en français, ce qu'il fait avec un accent italien très prononcé. De même que nous avons la claire tendance à juger une langue étrangère selon le système phonologique de notre langue maternelle [voir la citation de Troubetzkoy dans la note 20], de même nous soupçonnons que le système phonologique italien ait bien influencé Berio dans la conception de *Visage*, encore davantage si nous observons les rapports si étroits entre la pièce et le langage verbal.

### Exemple 10



Comme nous pourrions constater bientôt, les corrélations sont très nettes: si un discours est ébauché au cours de la première TV, ce qui se passe de façon beaucoup plus évidente après la première allusion sémantique de ca.2' à ca.2'35" (pp 4), cette esquisse sera annulée par l'écartèlement phonétique et prosodique dans la deuxième TV à partir de ca.2'35". De ce point de vue, la première TV est à la deuxième partie de la pièce – c'est-à-dire à la partie qui concerne la *constitution du discours* sous la forme d'un conte enfantin –, ce que la deuxième TV est à la troisième partie de l'œuvre – à savoir: à la partie concernant la *déconstruction du discours* et du langage. En effet, la succession des deux textures vocales initiales ne se présente que comme une *anticipation formelle* de la structure globale de *Visage*: en gros, un discours sera constitué pour être ensuite démolé.

En ce qui concerne l'apparition du mot *parole*, nous y constatons le fait suivant: de même qu'il est prononcé comme résultat d'un processus de plus en plus dramatique, de même le chant se présente, dans la quatrième partie de la pièce, comme une conséquence de la fin fortement dramatique de la troisième partie de l'œuvre. Etant donné son caractère révélateur et épiphanique dans sa première apparition, le mot *parole* se rapproche bien de la dernière partie de la pièce, dont le caractère sera intensément marqué par des traits prosodiques.

C'est comme si le processus de la constitution du mot et du langage dans cette première partie contenait déjà en soi le germe de tout le développement linguistique de la composition. Dans cette mesure, le

potentiel sémantique remarquable de la pièce est renforcé encore une fois par sa structure formelle générale.

### 3.1.2. Le niveau phonologique: *du bruit blanc à l'articulation ponctuelle.*

3.1.2.1. *Le rôle du phonème /s/ dans Visage.* Nous avons constaté ci-dessus le principe d'une non-linéarité sous des différents rapports de la pièce. De même, nous avons déjà vu que le premier phonème de la composition est le phonème /s/. Nous savons, d'autre part, qu'il s'agit là précisément d'un phonème qui, en général, n'est acquis par l'enfant que dans un stade relativement postérieur de son apprentissage linguistique.

Du fait que ce phonème est le premier de toute la pièce, la première partie constituant la simulation du langage enfantin, son apparition attire notre attention, particulièrement si nous considérons le rôle de ce phonème dans d'autres compositions de Berio.

Le compositeur lui-même s'est déjà exprimé sur la complexité de ce phonème: "Von allen Konsonanten steht vielleicht das /s/ dem weißen Rauschen am nächsten, dem kompliziertesten Laut, der aus der statistischen Verteilung aller hörbaren Elemente besteht, so wie die weiße Farbe die Summe aller Regenbogenfarben ist" [Berio apud Dreßen (1), p. 43-44]. D'un autre côté, Jakobson nous dit à propos du pouvoir représentatif du phonème /s/ dans le langage enfantin plus ou moins développé: "Falls in Völkersprachen oder in der Kindersprache die Engekonsonanten auf ein einziges Phonem beschränkt sind, wird dieses Phonem in der Regel durch /s/ repräsentiert" [Jakobson (1), p. 73]. En d'autres termes, c'est précisément ce phonème, malgré sa complexité acoustique, qui occupe une place capitale en ce qui concerne les consonnes fricatives, même dans le cas de l'absence de "sophistication" typique du langage enfantin.

Si l'on se met à regarder tout l'œuvre bérien, on y remarque sans aucune difficulté l'importance cruciale de la consonne /s/ dans son activité compositionnelle de la fin des années 50 jusqu'au début des années 60, particulièrement dans deux de ses pièces les plus fondamentales: d'un côté, dans *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), également réalisée à partir de la voix de Cathy Berberian, en montrant une grande affinité avec *Visage* aussi du fait qu'elle est de même basée sur un chapitre de *Ulysses* de Joyce (sur le chapitre XI, le chapitre sur les Sirènes); de l'autre côté, dans la composition instrumentale *Circles* (1960), pour voix, harpe et percussion, composée juste avant *Visage* et basée entièrement sur trois poèmes de E. E. Cummings. Dans ces

deux pièces, conçues donc toutes les deux avant la réalisation de *Visage*, tout en montrant une étroite liaison avec la littérature contemporaine à travers la mise en œuvre des textes appartenant à deux des plus grands noms de la littérature de notre siècle, le phonème /s/ joue un rôle vraiment fondamental<sup>38</sup> (soit par rapport à la structure générale de ces pièces, soit par rapport à leur caractère général sonore).

En ce qui concerne *Omaggio a Joyce*, ce phonème détermine pratiquement le caractère sonore de toute la pièce, en constituant une espèce de lecture sonore du morceau initial du chapitre joycien (défini par Berio lui-même de *thème* de ce chapitre – ce qui élucide le titre de l'œuvre bérienne: *Thema...*). Berio rehausse de cette façon la place occupée par cette consonne dans le texte de *Ulysses*. Il est bien symptomatique que Berio ait "coupé" le début du chapitre, en n'utilisant que la partie allant jusqu'à la phrase: "Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss". [Joyce (1), p. 330]. C'est comme si tout ce morceau initial débouchait sur ce phonème /s/ final, emphatiquement prolongé par Joyce.

D'autre part, il est également symptomatique que Berio ait conçu son œuvre *Circles* d'une manière cyclique avec l'emploi de trois poèmes de Cummings. On entend la présence de ces trois poèmes dans une succession ABCBA. Le premier, "stinging" (1923), possède un caractère phonétique clairement cyclique: tant le premier que le dernier phonèmes son justement la consonne /s/ (issue des mots "stinging" au début, et "dreams" à la fin du poème). Si dans le passage de *Ulysses* Joyce a souligné le /s/ du mot "Hissss" en quadruplant cette consonne au moyen de l'écriture, dans le poème "stinging" de Cummings, le poète américain rehausse également le phonème /s/, cette fois cependant au moyen de la séparation graphique de cette consonne – représentée par une lettre majuscule – par rapport au mot "dreams", tout en constituant un dernier vers autonome: "-S". On peut lire le commentaire suivant de Demierre sur cette apparition particulière du phonème /s/ dans la poésie de Cummings: "... L'emploi d'une unité distinctive en tant que vers complet nous donne une indication précise: si "-S", pris isolément, est dénué de toute signification immédiate, il est, par contre, porteur d'un sens concernant la

<sup>38</sup> Voir à ce propos aussi bien l'analyse de *Omaggio a Joyce* et de *Circles* par Dreßen [Dreßen (1), p. 48-89] que l'analyse détaillée de *Circles* par Demierre [Demierre (1), p. 123-180].

couleur sonore, le timbre et son rôle poétique. L'agrandissement graphique de /s/ est un signe d'interprétation: le lecteur se doit d'être attentif au jeu et à l'équilibre des timbres de sa propre voix" [Demierre (1), p. 133]. Vu sous cet angle, on perçoit une affinité particulière entre la pensée de Berio et celle de Cummings à partir de la *directionnalité*, si fortement présente dans la poésie du maître américain, vers la conscience du lecteur. Nous aurons bientôt la possibilité d'analyser la fonction psychologique présente dans la *fission* ou doublement spatial de la voix dans la dernière partie de *Visage* (plus précisément dans le chant évoqué dans son début) qui se répercute certainement sur la réception subjective de l'auditeur et l'incite à juger activement sa propre voix. C'est dans ce sens que nous citons la phrase suivante de Berio à propos de *Omaggio a Joyce*, tout en la regardant en rapport avec *Circles* (justement à cause de l'emploi par Berio de ce poème de Cummings): "L'auditeur sera moins que jamais mis dans la condition de devoir fermer les yeux pour s'abandonner aux rêveries musicales: il sera invité par la situation même à participer consciemment à l'action" [Berio (8), p. 34]. Dans une certaine mesure, ce n'est que dans *Visage* — étant donné sa liaison étroite avec la radio — que cette proposition bérienne atteint son apogée.

En gros, c'est comme si le dernier phonème, soit de *Omaggio a Joyce*, soit de *Circles* (donc le /s/) pénétrait dans la composition postérieure *Visage*, déterminant fortement son caractère sonore initial (pp 1, première et deuxième lignes de la voix; pp 1-3, en ce qui concerne le caractère chuintant des sons électroniques comme des variations autour du bruit blanc). Dans cette mesure, la cohérence entre *Visage* et les autres réalisations du compositeur, à laquelle nous nous sommes référé ci-dessus, y est éclaircie d'une manière plus convaincante, car le *continuum* musical, si aspiré par Berio en ce qui touche la structure d'une seule pièce, s'entend à travers la référence musicale et phonétique également à d'autres compositions du maître italien.

3.1.2.2. *L'apparition du triangle vocalique, le rôle des consonnes, et la constitution phonologique du mot parole.* Si l'on considère le caractère universel ou presque universel de certains traits distinctifs dans le langage ou, autrement dit, si l'on constate que "es [gibt] in den Sprachen viele gemeinsame Baugesetze, universale oder beinahe universal wirkende Gesetze, wobei letztere — räumlich und zeitlich weit verbreitet — zur Ausnahmslosigkeit tendieren, ohne sie allerdings zu erreichen" [Jakobson (6), p. 9], on s'aperçoit que la premiè-

re opposition dans le répertoire phonologique de l'enfant consiste généralement dans l'opposition entre, d'un côté, l'*obstruction* et, de l'autre, l'*ouverture* de la cavité buccale (en d'autres termes: entre *consonnes* et *voyelles*). Tandis que l'opposition entre les voyelles dans le système vocalique et l'opposition entre les consonnes dans le système consonantique se caractérisent essentiellement par l'organisation oppositive binaire des traits distinctifs dans l'*axe des simultanéités*, donc dans l'*axe paradigmatique* du langage, l'opposition fondamentale entre *voyelles* et *consonnes* a pour caractéristique fondamentale le fait qu'elle ne peut se donner qu'à l'*axe des successivités*, donc *syntagmatique* de la chaîne parlée, au cours de laquelle *ouverture* vocalique et *obstruction* consonantique s'opposent donc catégoriquement l'une à l'autre. Sous cet aspect, on lit chez Jakobson que "das Optimum der Öffnung [wird] im breiten a-Vokal erreicht" et que "den äußersten Gegensatz zum a-Vokal [bilden] die Verschlusslaute, und unter den Verschlusslauten sind es wiederum die Lippenlaute, die den ganzen Mundraum sperren" [Jakobson (1), p. 94]. Cette opposition fondamentale, qui caractérise le premier stade du langage enfantin — dénommé symptomatiquement *stade labial* — est représentée principalement par les phonèmes /p/ et /a/.

L'opposition entre /a/ et /p/ consiste, en d'autres termes, en une opposition universelle capitale, soit l'opposition entre phonème *compact* et phonème *diffus*: si le phonème /p/ (dans ce cas, *optimum* des consonnes) est constitué d'un ambitus fréquentiel très ample et donc de l'émission la plus petite d'énergie dans l'ambitus central des fréquences — caractéristiques qui restreignent beaucoup les possibilités d'une extension temporelle du phonème, considéré *diffus*, au moment de sa réalisation —, le phonème /a/, en revanche, dispose en tant que phonème *compact* d'un nombre assez réduit de fréquences différenciées et par conséquent dispose-t-il de l'émission la plus haute d'énergie à l'intérieur d'un ambitus fréquentiel relativement central dans le spectre, tout en possédant donc un potentiel d'extension temporelle fortement démarqué. "Consequentemente a oclusiva difusa com a sua redução máxima na emissão de energia oferece a maior aproximação possível do silêncio, enquanto que a vogal aberta possui a mais alta emissão de energia de que é capaz o aparelho vocal do homem"<sup>39</sup> [Jakobson (9), p. 87].

Bien qu'il y ait des phonèmes compacts et diffus aussi bien dans le

<sup>39</sup> En français: "En conséquence, l'occlusive diffuse, dans laquelle la production d'énergie se trouve réduite au maximum, offre ce qui se rapproche le plus du silence,

système vocalique que dans le système consonantique, la voyelle optimale constituera le pôle de la compacité, tandis que les consonnes optimales seront les plus diffuses. Les phonèmes /p/ et /a/, de cette façon, possèdent toutes les caractéristiques essentielles et optimales – notamment par rapport à l’acquisition linguistique de la part de l’enfant – concernant les oppositions binaires pour constituer ce que Jakobson désigne par *syllabe nucléaire* [cf. Jakobson (9), p. 86], c’est-à-dire “la représentation du contraste idéal consonne-voyelle: /pa/. Le /p/ représente la fermeture la plus totale à son extrémité la plus apparente du chenal buccal, et /a/ représente la voyelle la plus perceptible et l’ouverture la plus grande du chenal buccal, ces deux ‘configurations polaires’ de l’appareil vocal [étant] présentes dans tous les systèmes phonologiques...” [Duchet (1), p. 102].

Pour autant qu’aucune différence entre occlusive nasale et occlusive orale n’apparaisse, cette opposition est donc caractérisée par le contraste *obstruction (consonne) vs. ouverture (voyelle)* de la cavité buccale et se manifeste sur l’axe des successivités. Toutefois, si l’occlusive *nasale* (par exemple /m/) est acquise par l’enfant en tant qu’élargissement des réalisations consonantiques propres à son répertoire phonologique – elle consent à un compromis entre obstruction et ouverture, dans la mesure où cette consonne exige, parallèlement à l’obstruction labiale nécessaire pour la réalisation de l’occlusion en soi, une *ouverture subsidiaire* à travers le nez<sup>40</sup> – ; si l’occlusive nasale apparaît, enfin, dans le répertoire phonologique enfantin, cette opposition originariaire entre *obstruction et ouverture* (caractéristique fondamentale de l’opposition entre *consonnes et voyelles*) se transforme partant en une opposition entre la *présence d’une obstruction déterminée* pour les consonnes et l’*absence de toute obstruction* pour les voyelles [voir à ce propos Jakobson (9), P. 87]. De ce point de vue, les voyelles peuvent donc être considérées comme des phonèmes *dépourvus de trait distinctif* ou *non marqués* (en allemand, selon la terminologie de Troubetzkoy: *merkmallose Phoneme*), tandis que les consonnes doivent être vues comme des phonèmes *dotés d’un trait distinctif* ou *marqués* (en allemand: *merkmaltragende Phoneme*)<sup>41</sup>. Dans

tandis que la voyelle ouverte représente la plus haute dépense d’énergie dont l’appareil vocal humain soit capable”.

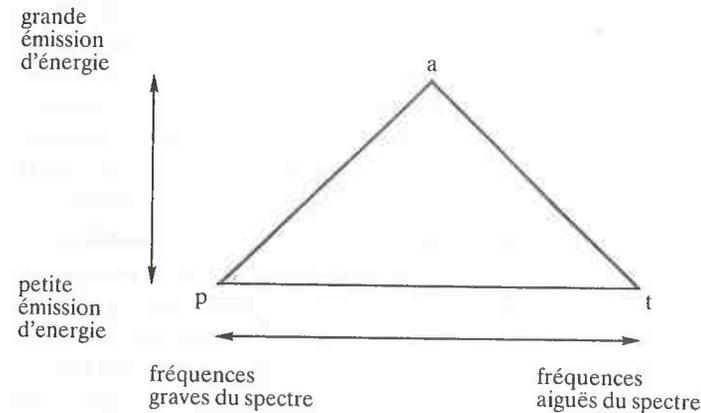
<sup>40</sup> Cette opposition permet à l’enfant, par exemple, de différencier les mots /papa/ et /mama/, l’apparition du phonème bilabial nasal /m/ étant étroitement liée au mouvement de succion des lèvres, et ce phonème étant par conséquent généralement associé par l’enfant à la mère.

<sup>41</sup> Dans ce cas, l’opposition *présence vs. absence d’obstruction* se range, pour ce qui

ce cas, c’est précisément l’*obstruction* qui constitue la *marque* (c’est-à-dire le trait distinctif pertinent pour l’opposition binaire en question).

En tout cas, l’occlusive orale peut, selon Jakobson, se “fendre” en deux éléments opposés l’un à l’autre avant même que l’occlusive nasale soit acquise par l’enfant. Dans ce cas, l’opposition consonantique ne sera pas caractérisée par la quantité d’émission d’énergie comme dans le cas de l’opposition *compact vs. diffus* (/a/ vs. /p/), ce qui la spécifiait comme une *opposition de sonorité*, mais sera plutôt caractérisée par la région fréquentielle des consonnes. De la subdivision entre occlusives *labiales* et occlusives *dentales* résulte la première *opposition de tonalité*, à savoir celle entre l’occlusive *grave* et l’occlusive *aiguë*, représentées respectivement par /p/ et /t/. Dans cette mesure, il s’avère possible la constitution, en ce qui concerne les phonèmes ou – si l’opposition occlusive orale vs. occlusive nasale est déjà acquise par l’enfant – les phonèmes *oraux* [voir à ce propos Jakobson (9), p. 87-88], de ce qui est désigné par *triangle primordial* ou *primitif*.

#### Exemple 11: Le triangle primordial



est de la subdivision des oppositions distinctives selon le rapport entre les membres constitutifs de l’opposition en question, dans la catégorie d’oppositions dénommées par Troubetzkoy *privatives (privative Oppositionen)*: “*Privative Oppositionen* sind solche, bei denen das eine Oppositionsglied durch das Vorhandensein, das andere durch das Nichtvorhandensein eines Merkmales [dans notre cas l’*obstruction*] gekennzeichnet sind... - Das Oppositionsglied, das durch das Vorhandensein des Merkmals gekennzeichnet ist, heißt ‘merkmallos’ [dans notre cas les *consonnes*], das durch das Fehlen des Merkmals gekennzeichnete Oppositionsglied ‘merkmallos’ [dans notre cas les *voyelles*]” [Troubetzkoy (1), p. 67].

Malgré que la voyelle /a/ se soit opposée aux consonnes en tant qu'*optimum vocalique*, il en résulte que c'est dans le domaine des consonnes que les premières oppositions ont lieu. Etant donné que "les phonèmes sont avant tout des entités oppositives, relatives et négatives" [Saussure (1), p. 164] – dont la définition constituera le fondement théorique pour le structuralisme pragois –, ce sont les consonnes à prendre les premières la valeur de *phonèmes*. Car en observant le triangle primordial, on voit bien que les consonnes y remplissent déjà une fonction distinctive et oppositive, tandis que la voyelle unique ne leur sert encore que d'appui et de matière pour les variations expressives. Ce fait semble effectivement corroborer le majeur potentiel d'information des consonnes, en tant qu'éléments différentiels prépondérants, face aux voyelles.

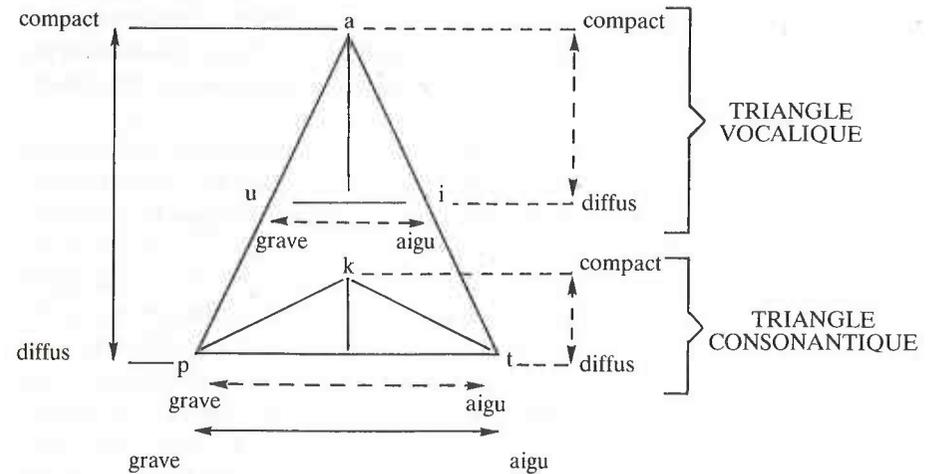
Les fondements phonologiques du langage enfantin subissent toujours des "fissions" subséquentes au cours de son développement "caléidoscopique" concernant le processus de l'apprentissage linguistique, dénommé symptomatiquement *stratification* par Jakobson, ce qui débouche sur la constitution de tout le système phonologique d'une langue déterminée. Mais l'étape successive la plus essentielle de ce développement consiste justement dans l'affluence de l'opposition *compact vs. diffus* dans les systèmes vocalique et consonantique, de même que de l'opposition *grave vs. aigu* dans le système vocalique. Ce qui constituait notre triangle primitif sera alors subdivisé d'une manière bidimensionnelle en deux triangles fondamentaux, à savoir: le triangle consonantique et le triangle vocalique<sup>42</sup>, chacun comportant ces deux oppositions universelles fondamentales [voir Jakobson (9), p. 88-89].

Si maintenant nous regardons le début de *Visage* à la lumière de notre approche phonologique, et vu que nous avons constaté au niveau des consonnes le principe d'une non-linéarité dans l'œuvre, nous percevons nettement deux données d'ordre phonologique en étroite liaison avec le développement du langage enfantin tel que le décrit Jakobson: d'un côté la présence du triangle vocalique en ce qui concerne l'emploi des voyelles dans la pièce; de l'autre côté, soit l'opposition origininaire /p/ vs. /a/ – comme prototype de l'opposition consonne vs. voyelle –, soit l'opposition /p/ vs. /m/ – c'est-à-dire l'opposition occlusive orale vs. occlusive nasale.

Berio nous a dit à propos de l'influence de la phonologie dans *Visage*: "A l'époque j'étais évidemment très influencé par la phonolo-

<sup>42</sup> A propos de ce thème, voir aussi Stumpf (1), p. 249-257.

Exemple 12: Subdivision bidimensionnelle du triangle primordial



gie classique. Je connaissais Jakobson personnellement. Cela s'est passé à l'Université de Harvard, aux États Unis. Je crois que sa conception concernant les oppositions binaires est universelle et simple à la fois. Je pense qu'on peut l'appliquer à tout, à tous les niveaux de l'expérience" [Berio (31)]. Interrogé cependant sur le rapport entre le concept binaire et la musique, particulièrement en ce qui concerne *Visage*, Berio nous a répondu: "Evidemment on peut trouver la pensée binaire aussi dans la musique. Toutefois, il n'y a eu dans *Visage* aucune influence systématique pour ce qui est de l'emploi ou du contrôle des oppositions binaires. Au moins cette influence n'a pas été préméditée. Elles sont en quelque sorte là, mais non pas de façon systématique..." [Berio (31)].

Le fait que le principe d'une non-linéarité régit l'apparition des consonnes dans *Visage*, notamment par l'apparition du /s/ tout au début de la pièce, explique d'une certaine façon le commentaire du compositeur lorsqu'il se réfère à l'absence d'un contrôle systématique des oppositions binaires par rapport à *tous* les aspects d'un système phonologique déterminé ou même aux *universaux linguistiques* (notamment en ce qui concerne l'ordre d'apparition des phonèmes dans l'apprentissage du langage). Mais si l'on considère les voyelles, on incline à penser que l'influence de la phonologie et de la pensée binaire dans l'œuvre, admise expressément par Berio, est présente

de façon évidente, voire *systématique*. Bien que les oppositions binaires n'aient pas été préméditées, elles peuvent être perçues dans cette première partie de *Visage* de façon plus ou moins méthodique: elles ont certainement servi de base aux gestes proférés par Berberian au moment de la réalisation ou de la concrétisation sonore des situations musicales suggérées par Berio.

Pour ce qui est de l'apparition du triangle vocalique, on peut la décrire de la façon suivante: après quelques ébauches dans le sens d'introduire, au moyen d'une voyelle "indéfinie" /ə/ (pp 1), le caractère sonore propre aux voyelles parmi les occlusives /t/, /d/, /g/, et /k/ – entendues juste après la consonne initiale /s/ –, la voix a enfin réussi, quoique d'une manière assez hésitante, à prononcer la voyelle /a/ un peu avant 50" (pp 2). A ca.1', cette voyelle s'établit avec un caractère propre au soulagement, à la délivrance; parallèlement, on perçoit discrètement la présence de la consonne initiale /s/ (pp 2, deuxième et troisième lignes). De cette façon, la cime de notre triangle vocalique est constituée. Mais justement dès le moment où cette voyelle est articulée d'une manière nette, on entend une fois de plus la voyelle indéfinie et presque percluse /ə/, dont le retour – à ca.1'10" – ne fait qu'entraîner l'apparition de la voyelle /i/ à ca.1'25". Immédiatement après cette apparition, la voyelle /i/ se transforme à ca.1'30" en /u/. En dépit de quelques interjections nasales, présentes occasionnellement déjà à partir de ca.20" – et représentées dans notre partition par le signe /hm/ –, ce n'est qu'à partir de ce moment, c'est-à-dire à partir du moment où le triangle vocalique s'avère complet avec l'exécution des voyelles /a/, /i/ et finalement /u/, que le premier phonème nasal, /n/, est prononcé. Celui-ci occasionne, après environ 20" (alors à ca.1'50"), l'apparition du phonème nasal /m/, qui jouera dès ce moment un rôle de plus en plus important à l'égard de l'expression des émotions jusqu'à l'apparition du mot *parole* à ca.3'37".

Il est donc probable que Berio ait été conscient du triangle vocalique et qu'il ait eu par conséquent l'intention assez claire de l'employer comme base de la simulation d'un "langage enfantin" au début de *Visage*. Il y a, à cet égard, un indice plaidant particulièrement en faveur de notre hypothèse: juste après l'apparition de la voyelle /u/, constituant intégralement le triangle vocalique, celui-ci est d'une certaine façon ponctué par la première apparition de l'occlusive /p/ à ca.1'35". Cette occlusive se rapproche de plus, parmi tous les phonèmes, de l'impulsion électronique et est accompagnée d'un élargisse-

ment du répertoire vocalique par la prononciation des voyelles /ø/ et, ensuite, /o/. En parfait isomorphisme avec les sons électroniques, ce comportement phonologique ne fait qu'entraîner un changement fondamental touchant la structure de la pièce: car c'est justement à partir de ce moment que la première texture d'impulsions, anticipée par un seul son à ca.25" (pp 1), devient de plus en plus consistante (notamment à partir de ca.1'40"), tout en établissant graduellement les frontières de cette première partie de l'œuvre.

Au moyen de cette démarcation fort symptomatique à travers l'occlusive /p/ (phonème initial de *parole*), la présentation du triangle vocalique acquiert une importance incontestable, et la simulation du langage enfantin dans cette première section formelle devient beaucoup plus évidente. Dans ce processus, on est devant une directionnalité qui va en gros du bruit blanc à l'articulation ponctuelle. Dans ce sens, nous partageons l'opinion de Flynn sur le début de *Visage*: "In this initial part of *Visage*, then, both voice and electronic sounds have separately evolved out of their common smooth white-noise beginning to highly differentiated «pointillistic» articulations" [Flynn (1), p. 389].

Pour ce qui est de l'opposition /p/ vs. /a/ ou /ms/ vs. /a/, nous observons le traitement suivant: après la dernière allusion sémantique (/mœœrt/), l'opposition /m/ vs. /a/ est rehaussée (particulièrement à partir de ca.3'5" – pp 5). De même que la voyelle /a/ est représentée par sa variante nasale /ã/, de même la voyelle /m/ doit être vue comme variante nasale de l'occlusive /p/. Dans ce contexte, la *nasalité* est même renforcée. Etant donné toutefois que "die Nasalität [ist] für das Kind besonders affektbelastet, wogegen der Verschluss an sich eher eine Affektschwäche, eine Beruhigung anzeigt" [Jakobson (1), p. 99], ce moment devient particulièrement dramatique, évoquant l'affect maternel sous la forme de cris adressés à la mère. La variante ou l'alternative nasale dans la réalisation du phonème occlusif apporte l'opposition *phonème douloureux* (en allemand: *Schmerzlaut* – par exemple /m/) vs. *phonème sans affect* (en allemand: *affektfreies Gebilde* – comme dans le cas du phonème /p/), puisque "der Nasalkonsonant [betätigt sich] im Gegensatz zum oralen (reinen) Verschlusslaut an der Schwelle der Kindersprache als Affektträger, nämlich als klagender, verlangender, rufender Schmerzlaut und schließlich als Rufname derjenigen – et maintenant Jakobson cite S. Stern –, 'welche die Affekte des Hungers und der Sehnsucht in erster Linie zu stillen berufen sind: Mutter und Pflegerin'; der orale Verschlusslaut tritt dagegen als affektfreieres

bezw. affektloses Gebilde auf..." [Jakobson (1), p. 100]. L'apaisement phonologique face au caractère affectif assez plaintif propre à l'opposition /m/ vs. /a/ ou /m/ vs. /ā/, tout en ayant lieu partant à travers l'opposition /p/ vs. /a/, n'apparaît qu'au moment épiphanique de la révélation réussie du mot *parole* (pp 6), à savoir dans la première syllabe du mot: /pa/<sup>43</sup>. La constitution phonologique de ce mot capital s'avère donc, dans cette contexture, d'une importance fondamentale. Après la syllabe nucléaire /pa/ avec l'apaisement qui lui est inhérent, les voyelles se présentent comme une espèce de variation ultérieure, plus mûre, autour du triangle vocalique: au lieu des voyelles /a→u→i/, nous sommes en présence des voyelles /a→ɔ→e/, tandis que les consonnes sont constituées par les deux liquides principales (à savoir: /r/ et /l/, acquises par l'enfant seulement dans un stade beaucoup plus tardif de son apprentissage linguistique). Le mot *parole*, d'autre part, contient dans sa propre constitution morphologique la présence oppositive de ces deux types de liquides, exigeant donc au moyen de sa réalisation (prononciation) une différenciation phonémique propre au langage adulte et peu commune aux langues du monde. C'est comme si ce mot contenait en soi à la fois l'origine (représentée par la syllabe nucléaire /pa/) et l'évolution (au moyen soit de la différenciation entre les deux liquides, soit de la variation concernant le triangle vocalique), en un mot: l'*histoire* du langage, juxtaposées dans sa propre structure syntagmatique. A partir de ce moment, la forme musicale de *Visage* est, enfin, rendue capable de constituer un "discours" de façon convaincante!

Considérant la première partie de *Visage* du point de vue de la phonologie, nous y différencions donc deux processus, soit par rapport à l'emploi des voyelles, soit par rapport à l'emploi des consonnes: d'un côté, l'ordre d'apparition des voyelles correspond exactement à celui de l'apprentissage linguistique infantin; de l'autre côté, les consonnes ne démontrent dans leur ordre d'apparition aucune relation directe, aucune affinité avec les premiers stades linguistiques de l'enfant. En ce qui concerne les consonnes, cette affinité est beaucoup plus dirigée vers les sons électroniques. Cette corrélation entre consonnes et sons électroniques atteindra juste-

<sup>43</sup> Dominique Avron voit toute cette première partie de la pièce comme une espèce de développement phonologique vers l'élucidation de cette première syllabe: "...Tout le début de *Visage* évolue par éclats sur un lent passage du /p/ au /a/ de *parole*..." [Avron (1), p. 49].

ment son apogée en deux moments différents et au moyen de deux phonèmes opposés l'un à l'autre: d'une part, à travers le phonème /s/ avec son caractère fortement continu au début de la pièce, trouvant une corrélation directe avec le *continuum* musical électronique propre à ce moment; d'autre part, au moyen du phonème /p/ à ca.1'35", anticipé par les occlusives /t/, /d/, /g/ et /k/, avec son caractère fortement ponctuel, qui démontre une affinité assez directe avec la première texture d'impulsions de la pièce (qui se développe justement dès l'apparition de ce phonème). Le fait que la consonne liquide /r/ – acquise dans le répertoire phonologique du langage infantin seulement dans un stade ultérieur – soit déjà présentée à ca.38" (pp 1), et qu'elle apparaisse postérieurement, de ca.42" à ca.55" (pp 2), d'une manière tout à fait persévérante, avant même que le phonème /p/ soit entendu dans la composition, n'est qu'une preuve de la *non-corrélation* entre les consonnes et les stades linguistiques initiaux de l'enfant. Et cela malgré le rôle vraiment fondamental des oppositions /m/ vs. /a/ e /p/ vs. /a/ dans cette première partie de l'œuvre.

Si, par le recours aux voyelles, *Visage* nous suggère la constitution du langage d'après ses stades initiaux, l'œuvre se sert des consonnes pour y présenter une étroite corrélation acoustique entre la voix et les sons électroniques.

3.1.2.3. *La parole comme une espèce de chant virtuose*. Si nous écoutons encore une fois le début de *Visage*, tout en faisant néanmoins attention au développement de l'articulation verbale, nous constatons un processus d'une évidente *condensation* temporelle de la gestualité phonétique. Cette condensation atteint son apogée dans les dernières 5" de la première TV (à partir donc de ca.2'30"). Certes, nous pourrions imaginer que la constitution du mot et du discours pourrait être mise en œuvre à l'aide d'un montage phonétique ou/et phonologique assez lent, graduel. En fait, elle est concrétisée dans *Visage* d'une manière tout à fait différente: la parole doit être vue dans le processus de sa constitution non pas comme un événement linéaire et sans conflit, mais sera plutôt présentée comme un événement extrêmement complexe, conflictuel et – pour employer un terme très cher à Berio – *virtuose*.

Dans ce sens, *Visage* se rapproche bien, particulièrement si nous considérons les deux premières TV, de la *Sequenza III* (1966) pour voix de femme. Outre cette corrélation due au caractère virtuose et complexe des articulations verbales, il y a un autre aspect qui ne fait

que renforcer ce parallèle, à savoir: la directionnalité vers la constitution du *chant*, placé à la fin de chacune des deux œuvres. D'ailleurs, cette tendance générale peut aussi être perçue dans *Omaggio a Joyce*, où à la fin, une espèce de chant est également entonné. Le chant, que nous désignerons dans la dernière partie de *Visage* par le terme d'*apothéose de la prosodie* (ensemble avec la récitation poétique), est placé à la fin de l'œuvre comme si le compositeur le proposait, au lieu de la parole toute simple, comme but de la communication verbale. Nous lisons chez Lyotard-Avron: "Le chant permet un découpage des paroles qui les arrache aux exigences du discours de communication; les syllabes sont chargées de valeur sonore et affective. Avec le traitement mélodique, rythmique, le signifiant sonore paraît pouvoir basculer de nouveau du linguistique (secondaire) dans l'expressif (primaire)" [Lyotard/Avron (1), p. 43]. Il semble que cette fonction expressive du chant n'ait jamais été perdue de vue par Berio.

Si la réception musicale ne dispose comme énoncé que de la parole, autrement dit: si la *parole* remplace le *chant* dans la musique, cette parole doit être entendue de toute façon comme un *chant virtuose*. D'autre part, Berio a tout au long de son parcours créatif volontairement rejeté le recours à la simple parole<sup>44</sup>.

La *virtuosité*, dont l'importance s'avère fondamentale non seulement pour toutes les *Sequenze*, mais pour quasiment tout l'œuvre berio, est commentée comme suit par le compositeur: "La virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument, entre le matériau et la matière musicale" [Berio (26), p. 119]. Dans notre cas, il s'agirait donc d'un conflit entre les données phonologiques et la voix articulée<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Comme dans le cas de la partie "e" de la composition *Epifanie* (composée également en 1961), pour voix et orchestre: un texte littéraire de Claude Simon est "déclamé" de façon si neutralisée (autrement dit, il est tellement *lu*), que l'on se trouve par conséquent devant une totale annulation de la voix par l'orchestre, ce qui se passe d'une manière assez graduelle (l'orchestre "couvrant" littéralement petit à petit la voix). Pour ce qui est du texte, il s'agit symptomatiquement, selon Berio, d'une "description désincarnée des choses". Si d'une part l'intention du compositeur, dans *Visage*, était précisément de neutraliser la parole par rapport à ses connotations lexicales, la neutralisation de la parole *par rapport aux traits prosodiques*, telle qu'elle peut être perçue dans la parole "réglée" (particulièrement dans l'émission radiophonique), sera d'autre part volontairement rejetée pas seulement dans *Visage*, mais aussi dans les autres compositions de Berio. A propos de ce passage de *Epifanie*, le compositeur nous dit encore: "...La voix parlée est peu à peu submergée et véritablement annulée par l'orchestre" [Berio apud Stoianova (2), p. 170].

<sup>45</sup> C'est dans ce sens que nous pouvons lire le commentaire suivant de Berio, en

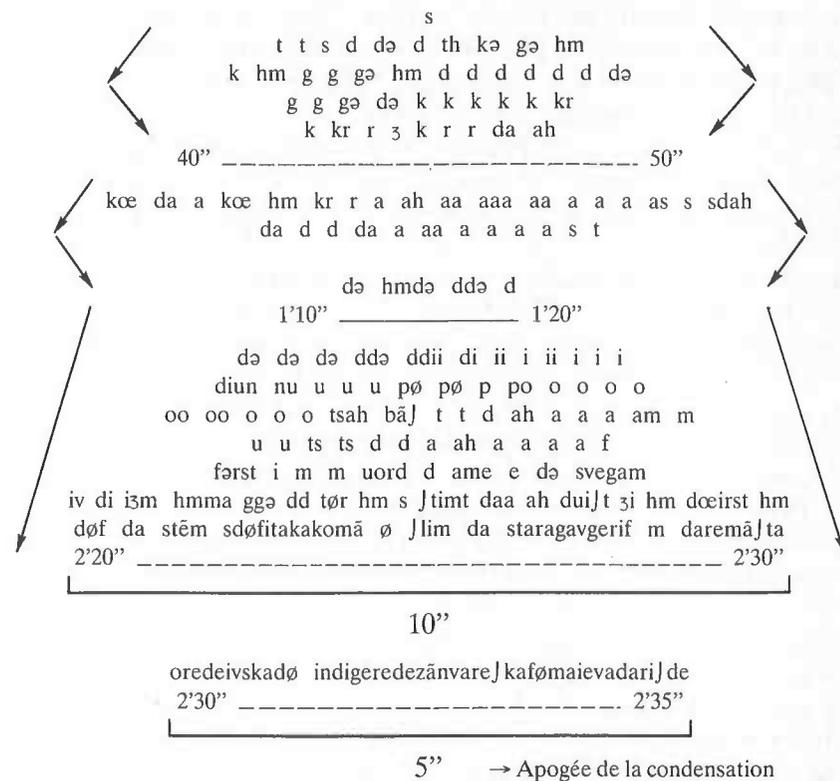
Ce fait confère pratiquement à tout l'œuvre de Berio un caractère fort *dramatique*. En effet, cette *conflictualité* typique des textures berioennes — soient-elles vocales ou non —, due surtout au phénomène de la *condensation*, va de paire avec la *dramaticité* propre à chaque signe, linguistique ou non, dans sa condition première, c'est-à-dire en tant que *réalité antinomique* donnée à la conscience. Car "il rapporto del segno all'oggetto significato, e in particolare della rappresentazione al rappresentato, la loro identità, che è a un tempo la loro differenza, sono una delle antinomie più drammatiche del segno" [Jakobson apud Eco (2), p. 290, nous soulignons]. La parole, tout en occupant une place fondamentale dans la création berioenne, en tant que lieu propice à l'affleurement de cette *dramaticité*, doit par conséquent y être entendue le plus souvent comme une espèce de chant virtuose, poussé, impétueux. Elle *s'identifie* en même temps qu'elle *diffère* du chant. C'est dans ce sens que nous lisons la définition suivante de Flynn à propos de la musique du maître italien: "Just as normal speech may be viewed as a kind of singing in very fast motion, so Berio's sonic events are quick and tight: quick, because the configurations occur or change more rapidly than the «weight», amount or quantity of sound traditionally imply; and tight, because of their generally clusterlike construction" [Flynn (1), p. 403, nous soulignons]. Ce processus de condensation, très proche du *cluster*, caractérise la gestualité de la musique de Berio. Sa propre définition de *geste* est d'ailleurs: "... Le geste est quelque chose de tout à fait concret: c'est un court-circuit de beaucoup de choses ensemble, c'est une condensation<sup>46</sup>, c'est comme un cluster d'expériences très différentes..." [Berio apud Stoianova (2), p. 395, nous soulignons].

En considérant comme point de repère temporel l'unité de 10" de notre partition d'écoute, nous pouvons observer en détail cette condensation des articulations verbales au cours de la première partie de *Visage*:

soulignant son intérêt pour les articulations virtuoses de la voix parlée: "...Tout ce qui se passe au niveau de la virtuosité de la voix parlée m'intéresse beaucoup. ...Le placement de la voix, les articulations rapides et tous les aspects mécaniques phonatoires m'intéressent, car je crois beaucoup à la virtuosité: elle permet le changement de niveau, c'est-à-dire le déplacement des choses du niveau de l'émission banale au niveau de l'expression transformée et de la perception *transfigurée*. Surtout quand la virtuosité est liée à un contrôle de vitesse exceptionnelle..." [Berio apud Stoianova (2), p. 72].

<sup>46</sup> Voir, aussi l'importance de la *condensation* dans *Sequenza III* selon Lyotard/Avron (1), p. 40.

## Exemple 13: Condensation de l'articulation verbale



La directionnalité vers la condensation temporelle des phonèmes est absolument évidente. Mais elle ne sera, elle non plus, atteinte par quelque processus linéaire: il y a des moments où cette tendance à la condensation semble reculer – particulièrement entre 40'' et 50'' et entre 1'10'' et 1'20'' (pp 2).

Dans la deuxième TV, développée à partir de ca.2'35'', cette concrétion phonologique ne sera aucunement négligée; bien au contraire, puisqu'ensemble avec les phonèmes réalisés, nous entendons l'affluence des traits *prosodiques*, présentés jusqu'à l'avènement du mot *parole* d'une manière à la fois écartelée et dramatique. De toute façon, nous percevons une rupture à ce moment de l'œuvre quant aux articulations verbales, due certainement à l'écartèlement

phonétique. Afin de mettre plus en évidence cette rupture également dramatique, l'articulation verbale s'étend de façon fragmentaire dans un ambitus de fréquences beaucoup plus élargi et ponctuel. Cette extension s'oppose, comme déjà vu, au caractère relativement neutre (caractéristique de la première TV) propre à une région plus centralisée des fréquences. De cette condensation ou concrétion phonologique ou de cet écartèlement phonétique en même temps que prosodique résultent les allusions sémantiques.

3.1.2.4. *Le niveau onomatopéique et les événements réalistes dans l'œuvre.* A propos de l'élaboration musicale de l'extrait du chapitre XI de *Ulysses* dans *Thema (Omaggio a Joyce)*, nous lisons chez Berio: "En effet, pour légitime qu'elle soit, du moment qu'elle reste fidèle aux intentions de Joyce, toute considération musicale fondée uniquement sur la présence de ces artifices [Berio se réfère aux allusions à des phénomènes musicaux dans le texte joycien, tels que *trille*, *appoggiature*, *martellato*, *portamento*, *glissando*] serait de toute façon à limiter au domaine de l'onomatopée (qui représente en effet le stade le plus primitif de l'expression musicale spontanée)..." [Berio (8), p. 27].

Berio savait pertinemment bien à quel point la "spontanéité", cachée derrière la fonction onomatopéique du langage, pourrait rehausser la liaison étroite entre le son du mot et son signifié, entre le texte joycien et – pour employer l'expression de Berio – les considérations musicales qui en résultent. C'est justement à cause de cette force tant expressive que naturelle de l'onomatopée que Joyce a élaboré très consciemment ce niveau musical élémentaire dans son propre texte, niveau dont l'élaboration est vue par Berio comme une espèce de modèle dans la littérature. Le fait que le compositeur ait décidé à relever justement cet aspect du texte joycien dans *Omaggio a Joyce* (réalisé en collaboration avec Umberto Eco [voir à ce propos Berio (26), p. 125; et Eco apud Stoianova (2), p. 149]), en est l'indice. Dans une émission radiodiffusée en Italie en 1958, Berio a dit de cette composition électronique: "Im Leben der Sprache kommt der Augenblick, wo ein Wort außerhalb jeder Konvention nicht mehr reines Symbol ist, sondern mit dem bekannten Gegenstand eins wird. Dies ist der Augenblick der Onomatopöie, wenn nämlich der Gegenstand durch die Laute, die sein Name sind, fast greifbar zur Darstellung kommt. Zunächst ist die Onomatopöie nichts weiter als ein unwiderstehlicher Drang zur Naturnachahmung, ein Verfahren,

wie es scheint, die Natur zu wiederholen. In der Poesie jedoch wird der Nachahmungsinstitut eher eine Technik der Beschwörung, der Verbildlichung" [Berio apud Dreßen (1), p. 31-32]. En attirant notre attention sur le potentiel "figuratif" en même temps qu'évocauteur de l'onomatopée au sein de l'œuvre littéraire, Berio ne fait qu'élucider ce en quoi consiste cette spontanéité: dans la distance par rapport à chaque convention, dans la négation de l'arbitraire.

Si nous regardons toutefois les onomatopées de plus près, nous constatons aisément que cette connexion non-arbitraire, voire *nécessaire* entre signifiant et signifié, fondée, pour ce qui est de l'onomatopée, sur le principe de la *similarité*, n'est pas rehaussée seulement par la fonction onomatopéique du langage. En effet, les onomatopées n'apparaissent qu'occasionnellement dans une langue déterminée<sup>47</sup>.

La thèse sur une relation étroite, voire nécessaire entre le signifiant et le signifié apparut pour la première fois dans l'article *Nature du Signe Linguistique* (1939) d'Émile Benveniste, dans lequel l'auteur a contesté l'idée de l'*arbitrarité* du signe linguistique, exposée d'abord par Saussure dans ses *Cours de Linguistique Générale*. Plus tard, Jakobson argumente dans la même perspective: "Contrary to Saussure's thesis, the connection between signifier and signified, or in other words between the sequence of phonemes and meaning, is a necessary one; but the only necessary relation between the two aspects is here an association based on contiguity, and thus on an external relation, whereas association based on resemblance (on an internal relation) is only occasional. It only appears on the periphery of the conceptual lexicon, in onomatopoeic and expressive words such as *cuckoo*, *zigzag*, *crack*, etc." [Jakobson (3), p. 112]. Ce qui caractérise la "spontanéité" typique de la fonction onomatopéique, c'est en fait une certaine *immédiateté* du rapport entre signifiant (*signans*) et signifié (*signatum*), où le principe de la *contiguïté* cède le pas à celui de la *similarité*; immédiateté qui est de toute façon déjà présente dans l'ambitus circonscrit des traits distinctifs constitutifs des phonèmes. Dans l'onomatopée, elle n'est rien d'autre qu'extériorisée en même temps que projetée sur l'axe syntagmatique du mot. Selon Jakobson, en tout cas, la relation syntagmatique non-arbitraire entre signifiant et signifié ne doit pas nécessairement, comme c'est le cas pour les onomatopées, s'attacher au principe de la *similarité*. Au

<sup>47</sup> Dans ce sens, on doit se demander si le mot non-onomatopéique n'est dans la plupart des cas qu'un "pur symbole", comme affirme Berio...

contraire, c'est bien le principe de la *contiguïté* qui la régit le plus souvent. Dans cette mesure, la fonction la plus élémentaire du langage, à savoir la fonction onomatopéique s'avère beaucoup moins présente dans une langue que les articulations verbales basées sur la contiguïté. Celles-ci constituent à vrai dire la grande majorité des constructions verbales de toute langue.

Si les onomatopées sont très présentes dans *Omaggio a Joyce* en raison de l'utilisation du texte joycien, nous ne comprenons guère la phrase de Berio concernant cette fonction linguistique dans *Visage*: "...*Visage* peut être entendu aussi comme une série de procédés vocaux ouverts à la métaphore. *Le discours, la plupart du temps, est formé d'onomatopées*. *Visage* ne contient pas de récit, mais il suggère un récit" [Berio (19), p. 78, nous soulignons]. Pour ce qui est du potentiel métaphorique ou même de la simulation d'un drama ou d'un récit dans l'œuvre – soit sous la forme d'un conte, soit sous la forme de la récitation poétique –, cette affirmation est en tout correcte. Pour les onomatopées, toutefois, nous ne pouvons la comprendre qu'à la seule lumière d'un emploi assez libre et poétique de ce terme.

Le rôle de la *simulation linguistique*, beaucoup plus élaborée que l'onomatopée pure et simple, s'avère être en tout cas – en vue de la constitution d'une pseudo-langue – plus essentiel que celui de la fonction onomatopéique. Tout en se référant à la simulation linguistique, Berio nous a dit pourtant: "Mais c'est aussi une *forme* d'onomatopée, qui n'est autre chose que la transposition d'une situation réelle, déterminée, avec d'autres moyens, sans la redoubler, sans la répéter. Il y a, dans ce sens, une *onomatopée* du dialecte napolitain, de l'arménien, etc., puisqu'on n'emploie vraiment pas des mots napolitains ou arméniens. C'est ainsi que l'on peut voir cette simulation comme une *forme*, si vous voulez, d'onomatopée. Car les confins de ce phénomène linguistique ne sont absolument pas très clairs. Ils sont, au contraire, assez ouverts, assez flexibles. Joyce même, avec son niveau de complexité élevé, a beaucoup employé l'onomatopée" [Berio (31)]. Mais si dans *Omaggio a Joyce* l'onomatopée au sens strict se fait présente en conséquence de l'utilisation du texte joycien, "dans *Visage*", par contre, "l'onomatopée doit être entendue dans un sens beaucoup plus large" [Berio (31)]. Dans *Visage*, on se trouve face à un phénomène beaucoup plus complexe que l'onomatopée stricte: en effet, il s'agit de ce que nous pourrions désigner par *métaonomatopée*.

Il faudrait en tout cas ne pas confondre la fonction de la *simulation* et celle de l'*imitation* propre à l'onomatopée. Il s'agit, dans *Visage*, d'un niveau beaucoup plus élaboré de l'expression verbale, à savoir le niveau psychologique des articulations verbales *affectives*, dont les réactions ne sont autre chose que le produit des différentes situations simulées dans l'œuvre. Lyotard/Avron écrivent sur l'emploi du terme *onomatopée* par Berio: "On ne peut parler *stricto sensu* d'*onomatopée*, si du moins l'on entend par là le report de la qualité sonore de la chose désignée dans l'organisation phonétique du mot qui la signifie (l'équivalent pour l'écriture étant le calligramme). Ce que Berio vise ici par «*onomatopée*», c'est la présence dans le discours non pas de la sonorité *de la chose*, mais de la sonorité *de l'affect* que provoquerait la chose" [Lyotard/Avron (1), p. 36]. La seule *chose* concrète y évoquée n'est que le modèle de telle ou telle langue. Dans le cas de l'absence des dénnotations irrévocables, l'*affect* est dévoilé face à ce qui ne peut être qu'une *chose imaginaire*. L'opération propre à l'onomatopée subit partant un déplacement: c'est la *langue* elle-même qui sera imitée. L'*imitation* devient par conséquent *simulation*.

Ainsi l'utilisation du terme *onomatopée* par Berio dans le contexte de la composition *Visage* ne doit être entendue que comme un emploi très particulier du mot. Il en est autrement à propos de *Omaggio a Joyce*: dans cette pièce, l'objectif était de relever la liaison étroite entre le chapitre XI de *Ulysses* de Joyce et la pensée musicale au moyen de l'onomatopée au sens le plus strict, le plus immédiat, tout en soulignant sa fonction évocatrice dans la poésie. D'ailleurs, on ne doit pas oublier que dans *Omaggio a Joyce*, l'objet de l'onomatopée n'est que la *musique* (au moyen de l'imitation verbale de quelques artifices musicaux dans le texte joycien: *trille*, *appoggiature*, *martellato*, *portamento*, *glissando*). Même dans ce cas, on le constate, l'onomatopée n'est donc pas employée par Berio au niveau le plus rudimentaire, parce qu'elle se trouve déplacée. En outre, on sait bien d'autre part jusqu'à quelle mesure *Visage* s'éloigne de ce niveau si primitif et élémentaire, propre, par exemple, au calligramme en poésie<sup>48</sup>. L'in-

<sup>48</sup> On pourrait tracer un parallèle entre la musique et la littérature: la fonction prosodique, tout en venant au jour dans *Visage* au moyen de la simulation verbale, est au poème *Un Coup des Dés* (1897) de Mallarmé – apogée de sa production poétique –, comme la fonction la plus élémentaire du langage, c'est-à-dire la fonction onomatopéique, aux *Calligrammes* d'Appollinaire. Il ne s'agit aucunement, dans *Visage*, d'une représentation "figurative", trop simple, comme dans le cas des *Calligrammes*. L'élaboration beaucoup plus complexe et multilatérale du matériau phonique rapproche l'œuvre

tention dans *Visage*, c'est précisément la non-arbitrarité, la non-convention, tout en relevant nettement la contradiction entre l'œuvre même et la radio, pour laquelle elle a été réalisée: "...La musique qui est supposée au commencement de la parole, la musique des passions que le langage de communication refoule..." [Lyotard/Avron (1), p. 37].

En face du rapport très organique et fondamental entre texte/langage et musique, Dreßen considère la composition *Omaggio a Joyce* comme un saut qualitatif par rapport à *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen<sup>49</sup>. On doit néanmoins reconnaître, d'autre part, que *Visage* représente, au niveau des opérations verbales effectuées par Berio dans la pièce, un saut qualitatif par rapport à *Omaggio a Joyce*. Dans *Visage*, la fonction onomatopéique du langage, fût-elle même déplacée – comme dans le cas de *Omaggio a Joyce* –, au niveau de l'objet envisagé par l'imitation, est tout à fait *rejetée*. Dans une certaine mesure, on dirait qu'elle est en quelque sorte déplacée au niveau des sons électroniques: il y a dans l'œuvre cinq événements *réalistes* dans le domaine des sons électroniques. Ils peuvent être entendus comme des *références à la radio* ou, dans un sens poétique et libre du terme, comme une espèce de fonction "onomatopéique".

On peut décrire ces cinq éléments réalistes de la façon suivante: le premier événement réaliste est la première TI (de ca.25" à ca.3'25" – pp 1-6), qui n'est autre chose qu'une référence concrète aux *feux d'artifice* du chapitre XIII de *Ulysses* de Joyce. Le deuxième élément est la deuxième TI (de ca.6'57" à ca.7'17" – pp 10), un *écho*

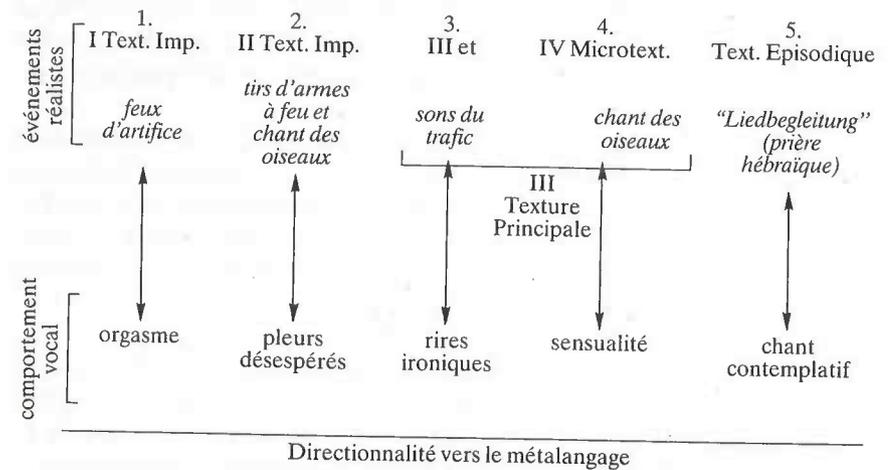
bérienne beaucoup plus de l'œuvre de Mallarmé. [Voir à propos de la comparaison entre l'élaboration poétique de Mallarmé et celle d'Appollinaire l'article *Pontos-Periferia-Poesia Concreta* par Augusto de Campos in Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari, *Teoria da Poesia Concreta*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1975, p. 17-25].

<sup>49</sup> Dreßen écrit à ce propos: "*Thema (Omaggio a Joyce)* ist im musikimmanenten Bereich eine Antwort auf den *Gesang der Jünglinge* von Karlheinz Stockhausen aus den Jahren 1955/56, dessen auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende elektronische Verarbeitung des aufgenommenen Textes... kaum beeinflussend gewirkt hat. Vielmehr ist der qualitative Sprung, Sprache in ihrer semantischen, syntaktischen und klanglichen Dimension zu komponieren, als Voraussetzung für Berios Komposition entscheidend" [Dreßen (1), p. 38]. L'éclaircissement suivant de Berio par rapport à son intention principale dans l'élaboration de cette composition pourrait également être entendu comme une référence à *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen: "...L'intention était uniquement de développer la lecture du texte de Joyce dans un champ restreint de possibilités dictées par le texte lui-même: sinon, pour une expérience de ce genre, auraient suffi les noms des abonnés au téléphone!" [Berio (8), p. 33].

sémantique de la première: Il acquiert le caractère propre à des *tirs au vol* et au *chant des oiseaux*. Les troisième et quatrième événements réalistes, nous les avons définis comme les troisième et quatrième microtextures de la troisième TP: la troisième MT sonne de ca.9'8" à ca.9'35" (pp 1) avec un caractère sonore rappelant des *sons du trafic*, tandis que la quatrième MT, en présentant le caractère sonore propre à des *chants des oiseaux* – dont l'émancipation à l'égard de la MT précédente ne donne lieu qu'à une prononciation lyrique et sensuelle du mot *parole* (pp 12) – peut être entendue de ca.9'50" à ca.10'10" (pp. 11). Au cinquième et dernier événement réaliste correspond une fonction métalinguistique: il s'agit de la texture épisodique (qui va de ca.13'48" à ca.16'18" – pp 13), une espèce de *métamorphose du Lied* avec accompagnement de piano. Cette texture épisodique n'est en fait qu'une référence au *chant d'une prière* hébraïque. Malgré que l'élément le plus directement réaliste soit précisément le son qui ponctue le commencement de cette texture épisodique à ca.13'48", tout en ressemblant beaucoup au *son d'une cloche*, le développement postérieur de cette texture s'avère également assez réaliste. Cette fois cependant, la référence a comme objet une donnée musicale *historico-culturelle*. Certes, on ne doute pas du caractère éminemment *musical* des sons du trafic, des feux d'artifice ou des chants des oiseaux. Mais, au moyen du dernier événement réaliste de *Visage*, on parvient au domaine du *métalangage*. Il est en tout cas bien symptomatique que tous ces éléments se trouvent, à cause de leur caractère réaliste, au même niveau dans *Visage*. Au moyen de cette opération formelle, le terme *musique* doit être entendu dans un sens beaucoup plus large que d'habitude. *L'intention de l'écoute* y joue le rôle essentiel: "La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique" [Berio (26), p. 21]. Mais cette *intention généralisée* sera – à l'encontre d'une démarche de type schaefferien dans laquelle l'élaboration du matériau n'a guère lieu – fortement et forcément corroborée par une extension radicale, manifestée dans le domaine du langage verbal, de ce que nous avons appelé, dans notre travail sur les rapports entre l'œuvre de Berio et la phonologie, *fonction musicale* ou simplement *musicalité* [V. à ce propos Menezes (7), p. 46-47, et p. 171-177].

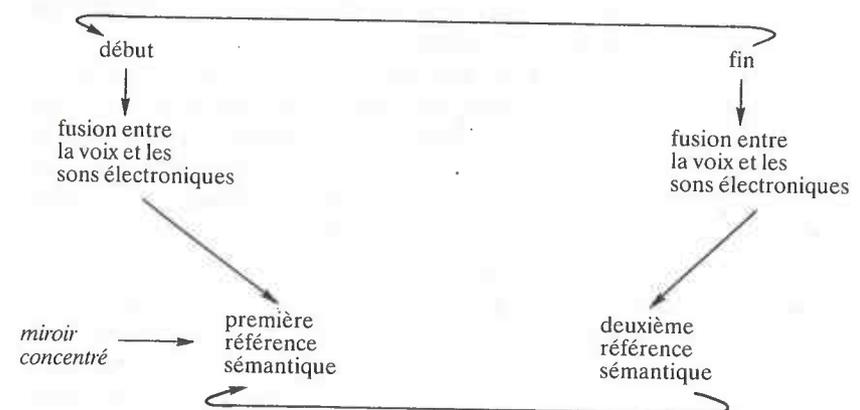
Au cours de la pièce, on entend donc à travers ces événements réalistes un cheminement vers le métalangage, grâce auquel on est en présence d'un rapport toujours très différencié entre la fonction "onomatopéique" déplacée au niveau des sons électroniques et la gestualité vocale qui en résulte:

Exemple 14: Les cinq événements réalistes et les commentaires de la voix



De cette façon, la fonction réaliste ou "onomatopéique" s'infiltré dans chaque type de texture précédemment constaté (texture d'impulsions, texture principale – et ici dans les microtextures –, texture épisodique), où chaque événement réaliste est en quelque sorte "commenté" par un geste vocal tout à fait distinct. Dans ce processus, nous percevons un caractère cyclique qui n'est rien d'autre qu'une espèce de *miroir concentré* du caractère cyclique provenant du rap-

Exemple 15



port entre le début et la fin de la pièce. Puisque les deux événements réalistes extrêmes sont justement les deux références sémantiques principales de *Visage*, à savoir: la référence, d'une part, aux feux d'artifice du chapitre joycien, et celle, d'autre part, à la prière. (Nous avons déjà vu jusqu'à quel point ces deux références peuvent être perçues dans le texte joycien...).

Les onomatopées sont donc exclues de la sphère de l'expression verbale et ne reçoivent – dans la mesure où elles sont présentes exclusivement en tant que *fonction* dans le domaine des sons électroniques – que des commentaires émotifs de la part de la voix. Ce n'est que de ce point de vue que l'on pourrait parler d'une fonction "onomatopéique" dans *Visage*.

3.2. *La constitution du discours: du mot isolé à un pseudo-discours; la simulation d'un conte (troisième texture vocale)*. Toute la composition *Visage* se développe essentiellement du phonème le plus absolu à la récitation poétique, déclamatoire de la fin de la pièce. La simulation de la poésie constitue l'opposition, à l'intérieur de la dernière partie, au chant. Comme nous le verrons bientôt, l'*intonation* prosodique y jouera un rôle vraiment fondamental.

Mais si d'une part la récitation poétique est présentée comme but de la pièce, on perçoit d'autre part que l'intonation prosodique s'insère déjà plus tôt dans l'œuvre. En effet, juste après le premier développement dramatique concernant les deux premières TV – où l'on est donc devant le chemin allant du phonème le plus isolé au mot constitué –, on entend dès la troisième TV un développement postérieur de l'expression verbale dont le caractère n'est pas seulement dû aux mots qui succèdent au vocable *parole*, mais aussi au phénomène de l'intonation prosodique.

En tout cas, nous ne devons pas oublier qu'en gros le principe d'une non-linéarité régit, malgré l'existence de plusieurs niveaux *directionnels*, toute la pièce. Si nous avons constaté auparavant la non-linéarité par rapport à quelques éléments fondamentaux de l'œuvre (à savoir: la durée des textures d'impulsions; le rapport temporel entre les six TP et les six apparitions du mot *parole*; ou l'ordre d'apparition des voyelles et celui des consonnes en rapport avec l'apprentissage linguistique enfantin), nous pouvons une fois de plus le faire pour la directionnalité qui va du phonème isolé à la poésie de la fin de la pièce. A propos de ce que nous pourrions désigner par *macroprocessus* de la pièce, Cathy Berberian a dit, tout

en nous le décrivant de façon assez convaincante: "... On a commencé par l'idée de montrer la naissance du mot, acquérir un vrai son, puis former un phonème, une syllabe, un mot, des mots, puis une phrase, des phrases, conformément à un geste vocal" [Berberian apud Stoianova (2), p. 67]. En comprenant cette affirmation de façon littérale, nous en déduirions la présence dans l'œuvre d'un processus unilatéral, linéaire, en allant du phonème à la syllabe, de celle-ci au mot, du mot à des mots, de ceux-ci à une phrase, etc; autrement dit, d'un cheminement qui se développerait de l'élément le plus petit jusqu'aux articulations linguistiques les plus complexes. En observant encore une fois les deux premières TV, nous percevons qu'un processus linéaire dans *Visage* ne peut à vrai dire être conçu: avant même que le mot déjà constitué sonne à la fin de la deuxième TV, nous entendons, à la fin de la première TV, une *phrase* relativement constituée, plus ou moins évidente, prononcée juste après la première allusion sémantique /fɔrst uo:rd/ (donc de ca.2'55" à ca.2'35" - pp. 4).

La troisième TV (de ca.3'44" - pp. 6 - à ca.5'32" - pp. 9) reprend après la première apparition du mot *parole* ce caractère propre à la *phrase*. Elle utilisera l'avènement du mot en tant qu'unité sémantique établie pour employer des *pseudo-mots*, des mots simulés. Au cours des premières dix secondes – c'est-à-dire de ca.3'44" à ca.3'54" –, la voix se comporte de façon sarcastique à l'égard du développement qui débouche sur le mot *parole*. Ce comportement va de pair avec le commentaire de Berio lorsqu'il se réfère au caractère *ironique* à travers lequel ce mot capital se révèle dans l'œuvre: les flexions vocales lui succédant sonnent comme un commentaire comique, où les phonèmes sont substitués par un geste ironique, avec des rires. Mais tandis que les deux premières TV nous démontrent une liaison assez étroite avec les premiers stades du développement linguistique enfantin, cette troisième TV sera non plus dédiée au langage enfantin, mais à la perception ou à la *réception linguistique* de la part de l'enfant: le commentaire comique se transforme immédiatement en un *conte pour enfants*, en une prosodie fabuleuse. La *donnée enfantine* subit donc une métamorphose, en allant d'un état *actif* typique des premières 3'44" – qui est néanmoins déterminé par la voix *mûre* de Cathy Berberian, tout en contenant, par conséquent, un *effet de distanciation* (dans le sens du *Verfremdungseffekt* de Brecht)<sup>50</sup> –, à un

<sup>50</sup> D'ailleurs, la *distanciation* typiquement brechtienne peut être vue sous divers aspects dans l'œuvre de Berio. De ce point de vue, Stoianova écrit, en se référant à

état *passif*. D'abord, la simulation a comme objet le langage enfantin; ensuite, c'est le conte, adressé à l'enfant, qui sera simulé. Premièrement, Berberian parle *comme* un enfant; deuxièmement, à un enfant. En premier lieu, elle se comporte *en tant qu'*un enfant; plus tard, elle s'adresse à l'enfant. Au moyen de ce *déplacement*, est réalisé un énorme effet psychologique.

En effet, ce n'est pas par hasard que le conte ou la prosodie fabuleuse intervienne dans cette partie de l'œuvre en tant que construction ou élaboration linguistique fondamentale. Dans un entretien avec Jakobson, Harald Weinrich a pu observer: "Das Erzählen spielt ja offenbar geradé in der Sprache des Kindes und in der Sprache der Erwachsenen dann, wenn sie mit dem Kind sprechen, eine große Rolle". En rehaussant la nécessité du conte de la part de l'enfant, il observe en outre que le conte constitue une espèce de forme primordiale du récit: "Kinder haben einen hohen Bedarf an Erzählungen. Die Erwachsenen versuchen in der Regel, diesem Bedarf zu entsprechen, *häufig in der Form des Märchens als der Urform des Erzählens*. Sicherlich spielt das Erzählen für Kinder und das Erzählen von Kindern eine wichtige Rolle in der Befreiung des Kindes von den Zwängen der Situation" [Weinrich in Jakobson (6), p. 20, nous soulignons]. Le commentaire de Berio à propos des corrélations entre la pièce et les enfants nous paraît très intéressant dans ce contexte. En se référant aux œuvres *Sequenza III* et *Visage*, il dit: "Il est naturel que *Sequenza III* plaise aux enfants, et c'est la même chose pour *Visage*. Ces deux pièces se rattachent en effet à une réalité qu'ils connaissent. Mais j'assure pourtant que ces deux œuvres n'ont vraiment pas été écrites pour les enfants..." [Berio (26), p. 150].

Si d'une part cette nécessité linguistique de l'enfant est relevée dans cette troisième TV, celle-ci ne fait d'autre part qu'entraîner le processus concernant le déplacement linguistique auquel nous venons de nous référer. Ce déplacement est dû à l'acquisition de la part de l'enfant d'une classe spéciale d'unités grammaticales que Jakobson désigne par *shifters* (en français: *embrayeurs*, selon la traduction de Ruwet), et dont "la signification générale... ne peut être définie en

l'œuvre théâtral du compositeur: "La dramaturgie de la distanciation brechtienne s'avère particulièrement importante pour les recherches théâtrales de Berio. L'éloignement de type brechtien intervient systématiquement à différents niveaux" [Stoianova (2), p. 222].

dehors d'une référence au message" [Jakobson (4), p. 178], car "en réalité, la seule chose qui distingue les embrayeurs de tous les autres constituants du code linguistique, c'est le fait qu'ils renvoient obligatoirement au message" [Jakobson (4), p. 179]. Originellement emprunté par Jakobson à Otto Jespersen, pour qui le terme ne se circonscrivait pas aux pronoms personnels et voulait signifier "a class of words which presents grave difficulty to children [and] whose meaning differs according to the situation, so that the child hears them now applied to one thing and now to another" [Jespersen (1), p. 123; cf. aussi Ruwet in Jakobson (4), p. 178, note 3], les embrayeurs acquièrent pour Jakobson une signification plus précise en tant qu'*indicateurs* des agents passifs et actifs du message, les pronoms personnels jouant donc un rôle fondamental dans ce contexte. On lit ailleurs la suivante définition d'*embrayeurs (shifters)* par Jakobson: "Grammatische Kategorien, deren jede in ihrer Gesamtbedeutung einen Verweis auf den Sprechakt enthält. ...Zu den wesentlichsten Repräsentanten unter den *Shifters* gehören die Personalien und insbesondere das Pronomen *ich*, eine bedeutsame Leistung in der Sprachentwicklung des Kindes. Es signalisiert den Sender der gegebenen Aussage" [Jakobson (6), p. 21]. Pour ce qui est de la nature sémiotique des embrayeurs, ces unités grammaticales démontrent une très grande complexité: "Selon Peirce, un symbole (par exemple le mot français «rouge») est associé à l'objet représenté par une règle conventionnelle, tandis qu'un index (par exemple l'acte de montrer quelque chose du doigt) est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente. Les embrayeurs combinent les deux fonctions et appartiennent ainsi à la classe des *symboles-index*. ...Ainsi, d'un côté, le signe «Je» [un exemple frappant d'embrayeur en tant que pronom personnel] ne peut représenter son objet sans lui être associé «par une règle conventionnelle»...: donc «Je» est un symbole. D'un autre côté, ... le mot «Je» désignant l'énonciateur est dans une relation existentielle avec l'énonciation, donc il fonctionne comme un index" [Jakobson (4), p. 179]. Cela explique l'importance d'une telle acquisition grammaticale par l'enfant: "Les symboles-index, et en particulier les pronoms personnels... sont... une catégorie complexe où code et message se chevauchent. C'est pourquoi les pronoms comptent parmi les acquisitions les plus tardives du langage enfantin et parmi les premières pertes de l'aphasie" [Jakobson (4), p. 180].

A travers la fonction narrative, l'enfant s'approprié donc ces catégories grammaticales, au moyen desquelles il devient possible de

reconnaître l'émetteur d'un message. C'est dans ce sens que Jakobson affirme: "Die «narrative» Fähigkeit und Leidenschaft des Kindes setzt seine Aneignung der *Shifters* und insbesondere der Zeitfolge voraus" [Jakobson (6), p. 22]. Dans ce processus, la fonction narrative permet à l'enfant d'atteindre, dans son développement linguistique, justement le niveau concernant ce que Jakobson dénomme deuxième phase émancipatrice fondamentale du langage. Dans une première phase, cette émancipation consiste dans la reconnaissance du sujet et du prédicat; dans une deuxième phase, l'enfant s'approprie les *shifters*, en se référant dès lors aux participants d'une conversation à laquelle il participe<sup>51</sup>. Dans *Visage*, le déplacement linguistique dû à la simulation d'un conte dans la troisième TV simule la deuxième phase émancipatrice du langage enfantin, car dans la mesure où la voix s'adresse à l'enfant, on est devant deux "émetteurs" distincts: d'une part, l'enfant simulé par l'adulte (dans les première et deuxième TV); d'autre part, l'adulte qui s'adresse à l'enfant (dans la troisième TV).

C'est en tout cas dès ce moment que l'on s'aperçoit définitivement qu'il ne s'agit dans *Visage* d'aucune sphère linguistique propre à la dénotation: après la révélation d'un signifié présent dans un répertoire lexical d'une langue déterminée – à savoir le signifié du mot italien *parole* –, la dénotation linguistique sera de nouveau rejetée. Au lieu d'un discours au sens strict, nous sommes en présence d'un *pseudo-discours*. Cette impression générale est confirmée par l'affirmation de Berberian: "... On figurait différemment les situations où, par exemple, on vous parle une langue que vous ne connaissez pas; ou bien *on parle à un enfant*, on murmure des mots d'amour, on incite à tuer, on hurle de douleur... *Et vous comprenez malgré que les mots soient incompréhensibles...*" [Berberian apud Stoianova (2), p. 67, nous soulignons].

Le déplacement linguistique entre la deuxième et la troisième TV s'avère être d'autant plus significatif que quelque emploi de mots dotés de signifiés spécifiques nous puisse suggérer. Toutefois, il n'est pas assuré par la sphère sémantique – au sens le plus strict du terme –; ce n'est que la sphère *prosodique* de l'expression verbale qui le

<sup>51</sup> Jakobson définit ces deux phases fondamentales de la façon suivante: "Erst die Nennung des Subjekts und des Prädikats: Sie beschenkt den Redner mit einer Unabhängigkeit vom *hic et nunc*. Dann der zweite entscheidende Schritt, das Erfinden der *Shifters*: Es enthüllt dem Kinde die Möglichkeit und Notwendigkeit, alles mit Rücksicht auf die Teilnehmer am Gespräch zu beurteilen" [Jakobson (6), p. 22].

rend possible. Afin de garantir de rôle extrêmement important de la prosodie au moyen d'un pseudo-discours – que celle-ci n'atteigne son apogée qu'à la fin de la pièce (plus précisément dans les deux dernières TV) –, on se trouve une fois de plus en présence du processus de la *simulation* linguistique. Visant le conte enfantin, la simulation sera déterminée par des traits prosodiques. Son caractère double a été éclairci par Lyotard/Avron dans leur succinct, mais très pertinent commentaire sur *Visage*: "La simulation consiste donc en une double opération: d'une part décomposer le comportement linguistique jusqu'à ses unités phoniques, et même introduire à ce niveau des unités provenant de langues étrangères ou de non-langues (aphasie); d'autre part envelopper ce chaos phonique dans des liaisons sonores grammaticales faisant illusion, par exemple en découpant les groupes de sons vocaux de façon à produire des quasi-mots, ou en les plaçant dans une prosodie qui évoque celle de telle langue (slave, turque). La première de ces opérations correspond exactement au déplacement onirique: les unités phonologiques sont prises non plus comme parties d'un système, mais selon leur valeur sonore immédiate; elles sont retirées de leur ensemble, elles sont déplacées; et la seconde consiste en une élaboration secondaire propre à dresser en avant du chaos laissé par le désir dans l'ordre préconscient un semblant d'ordre" [Lyotard/Avron (1), p. 36]. A travers la coexistence d'une certaine relativité de la perception musicale (adressée à la réception linguistique) avec la fonction verbale concernant la simulation d'un conte pour enfants, un système phonologique à la fois simulé et inconnu prend donc forme dans l'œuvre.

De même que nous avons pu constater plusieurs liens sémantiques rapportant la référence à James Joyce dans la première partie à la pièce dans sa globalité, de même il faut vérifier, à ce moment, jusqu'à quel point la simulation d'un conte s'avère être significative pour le contexte sémantique de *Visage*. Sous cet aspect, l'approche de Bruno Bettelheim du rapport entre le conte et l'enfant peut nous aider d'une manière plus systématique, tout en nous élucidant quelques points symptomatiques pour l'emploi du conte dans l'œuvre bérienne. Nous voulons exposer succinctement ces éléments afin de pouvoir tracer des parallèles avec la pensée du compositeur italien.

a) L'opposition binaire en tant que point essentiel du conte:

Le conte consiste en un récit adressé à l'enfant et, en tant que tel,

se conforme à ses nécessités affectives. Afin d'ouvrir à l'enfant le monde de la fantasia, tout en l'incitant au moyen des symboles à la découverte et à la compréhension de son univers le plus proche, le conte utilise, à travers ses énonciations, la pensée la plus "universelle et simple à la fois" – pour employer les mots de Berio –, c'est-à-dire la *pensée binaire*. Dans presque tous les contes, on trouve le Bien opposé au Mal dans un dualisme univoque, le plus souvent représentés par des figures stéréotypées<sup>52</sup>. Dans ce sens, la *polarisation* se reflète, en parfait accord avec la psyché de l'enfant, de façon assez catégorique dans la structure même du conte: "Die Gestalten im Märchen sind nicht ambivalent, also nicht gut und böse zugleich, wie wir alle es in Wirklichkeit sind. Da aber Polarisierung den kindlichen Geist beherrscht, hat sie auch im Märchen Vorrang"<sup>53</sup> [Bettelheim (1), p. 15, nous soulignons].

b) L'opposition *représentation stéréotypée vs. complexité sémantique*:

Un aspect très curieux concerne l'opposition entre, d'un côté, la *simplicité* et la *clarté* à travers lesquelles les énoncés du conte sont présentés à l'enfant, et, de l'autre côté, les *multiples niveaux de lecture* qui s'y offrent à celui qui l'écoute. Si la représentation des figures constitutives du conte est fortement stéréotypée afin que l'enfant puisse immédiatement l'entendre en conformité avec sa propre pensée *oppositive*<sup>54</sup>, la sémantique d'un conte déterminé s'adapte aux circonstances les plus diversifiées selon la nécessité affective, les questions ou les charges émotives qui entourent l'enfant auquel il s'adresse. Le conte, en utilisant des symboles et des métaphores, est de ce point de vue doté d'un potentiel rénovateur assez prononcé, car il peut être entendu par une seule personne d'une façon tout à fait différente selon les exigences psychologiques de la situation ou de l'époque à laquelle il lui sera exposé. Si cet aspect implique une certaine *relativité* de la réception du conte, celui-ci peut de même

<sup>52</sup> Bettelheim écrit à ce propos: "In fast allen Märchen sind Gut und Böse in bestimmten Figuren und ihren Handlungen verkörpert..." [Bettelheim (1), p. 15].

<sup>53</sup> En attirant notre attention sur la fonction "didactique" de cette polarisation, Bettelheim écrit: "Die Darstellung der charakterlichen Polaritäten erleichtert es dem Kind, den Unterschied zu erfassen, was nicht so einfach wäre, wenn die Figuren lebens echter und so komplex wie wirkliche Menschen wären" [Bettelheim (1), p. 16].

<sup>54</sup> Nous pouvons lire chez Bettelheim: "Das Märchen vereinfacht alle Situationen. Seine Gestalten sind klar gezeichnet; Einzelheiten werden nur erzählt, wenn sie sehr wichtig sind. Die Charaktere sind nicht einmalig, sondern typisch" [Bettelheim (1), p. 15].

toucher une personne plus profondément qu'une autre, étant donné les rapports casuels entre ses énoncés et la conformation psychologique de son récepteur: "Wie bei jedem großen Kunstwerk ist auch der tiefste Sinn des Märchens für jeden Menschen und für den gleichen Menschen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens anders" [Bettelheim (1), p. 19]. C'est dans ce sens que l'on constate que les "Märchen besitzen wie alle echten Kunstwerke einen vielschichtigen Reichtum und eine Tiefe, die sich auch bei der gründlichsten Untersuchung nicht ausschöpfen läßt" [Bettelheim (1), p. 26]. Cet aspect implique d'une certaine façon l'aspect suivant, à savoir la *périodicité* inhérente à la réception du conte.

c) La *périodicité* de la réception du conte:

Bettelheim observe qu'un conte déterminé n'attire pas nécessairement l'attention d'un enfant. Pour qu'il puisse susciter son intérêt, il faut que ses motifs ou ses thèmes se trouvent en corrélation avec l'affectivité de l'enfant<sup>55</sup>. Lorsqu'un conte déterminé le touche profondément, tout en suscitant des réactions, l'enfant "bittet immer wieder um dieses Märchen" [Bettelheim (1), p. 25]. A la répétition d'un même conte, l'enfant se met face à ses problèmes, en établissant inconsciemment des liens entre le contenu du conte et son univers psychologique. Au moyen des métaphores et des symboles présents dans le conte, l'enfant trouve donc la clé pour déchiffrer les "mystères" qui l'entourent<sup>56</sup>. Ce processus n'est donc rendu possible qu'au moyen de la *périodicité*, de la répétition, d'une écoute, enfin, toujours renouvelée d'un même conte. C'est justement à travers ce retour du conte, dont le processus ne fait que relever ses différents niveaux de significations, qu'une situation déterminée sera déchiffrée par l'enfant à l'aide de sa propre réflexion.

<sup>55</sup> Bettelheim écrit: "Wenn das Kind keinen Geschmack an der Geschichte findet, bedeutet dies, daß deren Motive oder Themen in diesem gegebenen Augenblick seines Lebens keine sinnvolle Reaktion weckt" [Bettelheim (1), p. 25].

<sup>56</sup> Dans ce processus, le conte s'avère très important pour la maturation psychologique d'un enfant, qui sera atteinte par l'exercice même de ses réflexions. Sous cet aspect, l'éclaircissement de la part de l'adulte par rapport au contenu d'un conte peut même devenir nocif au développement de la psyché de l'enfant. Bettelheim écrit à ce propos: "So richtig die Deutungen der Erwachsenen auch sein mögen, rauben sie doch dem Kind das Gefühl, daß es selbständig durch wiederholtes Hören und Bedenken der Geschichte mit einer schwierigen Situation fertig geworden ist" [Bettelheim (1), p. 26, nous soulignons].

## d) Le mystère, le secret et la révélation:

D'autre part, le conte implique toujours un *mystère*, qui doit en quelque sorte être déchiffré *par l'enfant* lui-même<sup>57</sup>. Dans ce processus, l'enfant se trouve en face du *plaisir de la révélation et du dévoilement* soit à l'égard de lui-même, soit à l'égard de ses parents. En ce qui concerne ses propres désirs, ce mystère acquiert la forme d'un *secret*, qui sera confié aux parents dans un moment de plaisir intense. C'est dans ce sens que nous pouvons lire chez Bettelheim: "Ebenso wichtig für das Wohlbefinden des Kindes wie das Gefühl, daß seine Eltern seine Emotionen teilen, wenn sie sich am gleichen Märchen freuen, ist das Gefühl, daß die Eltern seine inneren Gedanken nicht kennen, bis es beschließt, sie ihnen zu enthüllen. Wenn die Eltern durchblicken lassen, daß sie schon darum wissen, wird das Kind daran gehindert, den Eltern eines der kostbarsten Geschenke zu machen: mit ihnen zu teilen, was bis dahin geheim war und nur dem Kind gehörte" [Bettelheim (1), pp. 25-26].

e) Le conte comme une forme de *prose*:

Le dernier aspect qui mérite particulièrement notre attention consiste précisément dans le caractère *littéraire* du conte. En effet, plus nous considérons la vie du conte dans les sociétés modernes, plus nous nous apercevons de l'importance de l'*écriture* comme le moyen le plus répandu pour sa propagation de génération en génération. Au contraire de la poésie classique, dont la caractéristique principale réside dans la présence du vers écrit et de la cadence rythmique de l'accentuation à son intérieur, le conte ne constitue autre chose qu'une espèce de *prose*. Cette prose a pour but cependant non pas la lecture pure et simple, mais plutôt le récit oral libre, indépendant – quoique basé sur l'écriture du conte – de n'importe quel emprisonnement qu'une lecture littérale puisse susciter. Bettelheim écrit à ce propos: "Um ihren Trost, ihren symbolischen Sinn und vor allem ihre zwischenmenschliche Bedeutung auszuschöpfen, sollte man Märchen lieber erzählen als vorlesen. ...Erzählen ist besser als Vorlesen, weil es Flexibilität erlaubt"<sup>58</sup> [Bettelheim (1), p.

<sup>57</sup> Nous lisons à ce propos les lignes suivantes chez Bettelheim: "Wer einem Kind erklärt, warum ein Märchen es so sehr fesselt, zerstört zudem den Zauber der Geschichte, der in großem Maß darauf beruht, daß das Kind nicht ganz genau weiß, woher er rührt" [Bettelheim (1), p. 26].

<sup>58</sup> Plus loin, Bettelheim souligne l'importance de la proximité humaine à travers

173]. La force du conte résidant précisément dans le récit oral, on perçoit que la *prosodie* y jouera un rôle tout à fait fondamental.

\* \* \*

Nous pourrions pousser nos pensées et conjectures encore plus loin, en analysant par exemple l'opposition du conte à la fable, au mythe et à la légende<sup>59</sup> et ses conséquences dans *Visage*. De même, nous pourrions voir dans le conte quelque *résidu religieux*<sup>60</sup>, à travers lequel il serait possible de tracer des parallèles entre son emploi dans *Visage* et la présence, à la fin de cette pièce, d'une référence à une prière. Encore sous un autre aspect, le phénomène de l'*identification* psychologique, présente dans la réception d'un conte, de l'enfant à la figure du héros<sup>61</sup> pourrait nous susciter à penser aux divers niveaux d'identification de la voix de Berberian, soit au langage enfantin dans la première partie, soit à l'aphasique dans la troisième partie de *Visage*.

En tout cas, l'emploi du conte simulé à l'aide des traits prosodiques dans la troisième TV s'avère déjà au niveau le plus immédiat de la perception très symptomatique, ses éléments constitutifs les plus irrévocables établissant des liaisons assez étroites avec la pensée bérienne telle qu'elle est exprimée dans *Visage*. En regardant de plus près ces cinq points fondamentaux propres au conte, nous constatons aisément ses corrélations avec la polysémie de la composition. En ce qui concerne la pensée binaire, nous avons déjà eu la possibilité d'aborder son importance pour la pensée bérienne, en particulier dans *Visage* – et ici pas seulement dans la première partie à travers la

l'exposé oral libre du conte, par opposition à sa lecture: "Im Idealfall sollte das Märchenerzählen ... ein zwischenmenschliches Ereignis sein, an dem der Erwachsene und das Kind als gleichrangige Partner teilnehmen. Dies ist beim Vorlesen nicht möglich" [Bettelheim (1), p. 175].

<sup>59</sup> Sous cet aspect, nous pouvons de façon tout à fait succincte affirmer que le conte prend ses distances, soit de la *question morale* propre à la fable, soit de l'origine irrévocablement *historique* en même temps que de l'*a-historicité* propre au mythe et à la légende.

<sup>60</sup> Bettelheim écrit: "Auch religiöse Motive treten in Märchen häufig auf; viele biblische Geschichten gleichen Märchen. Die bewußten und unbewußten Assoziationen, die das Märchen im Hörer weckt, hängen von seinem allgemeinen Bezugsrahmen und seinen persönlichen Anliegen ab" [Bettelheim (1), p. 20].

<sup>61</sup> Nous lisons chez Bettelheim: "Das Kind identifiziert sich mit dem Helden... Diese Identifikation vollzieht das Kind von sich aus; die inneren und äußeren Kämpfe des Helden bliden seine Moral" [Bettelheim (1), p. 15].

simulation du langage enfantin, mais aussi pour ce qui est de l'opposition entre la voix et les sons électroniques. Simple et universelle dans son essence, l'opposition binaire s'avère être également efficace pour la perception immédiate, phénoménologique des termes d'un énoncé quelconque.

Nous observons, d'autre part, une affinité assez nette entre la relativité au moment de l'écoute d'un conte de la part d'un enfant, et celle présente dans la réception musicale et linguistique de *Visage*. Dans les deux cas, nous nous trouvons devant plusieurs niveaux de "lecture" des énoncés transmis: d'un côté, concernant les signifiés inhérents à un conte; de l'autre côté, concernant la vaste gamme de significations dans *Visage* au moyen de la simulation linguistique. Cette gamme de significations est constituée précisément par l'existence de modèles de langues les plus différenciées, la *forme musicale* de *Visage* se nourrissant de façon catégorique du potentiel sémantique de l'opération touchant la simulation linguistique. Cette richesse sémantique de la forme sera renforcée, soit par le flux dramatique de l'œuvre — c'est-à-dire par ses différents niveaux de directionnalité (vers l'apothéose de la prosodie; vers la suppression de l'opposition voix vs. sons électroniques; etc.) —, soit par l'affluence des références sémantiques au cours de la pièce. Ces niveaux de significations étant plus ou moins accessibles selon le bagage culturel de celui qui l'écoute, l'œuvre garde un potentiel rénovateur assez prononcé. Elle invite pour ainsi dire à être ré-entendue.

Ce point implique nécessairement la question concernant la périodicité du conte. De même qu'un conte acquiert une autre signification lorsqu'il est raconté de nouveau dans un autre contexte (à une autre personne ou à la même personne à un moment différent), de même nous pouvons ré-entendre *Visage* de façon toujours différenciée, tout en la "lisant" chaque fois autrement. L'abondance d'informations significatives dans la composition *Visage* nous permet continûment de la redécouvrir au moyen d'une *périodicité* de son écoute. A chaque fois, notre écoute met donc l'accent sur une information différente. Dans un certain sens, il y a dans la forme même de la pièce une allusion à ce potentiel sémantique "ouvert" propre au phénomène de la périodicité, à savoir: la répétition soit des textures d'impulsions — qui parviennent trois fois au cours de la composition —, soit du mot *parole* — prononcé six fois dans l'œuvre. (A cette potentialité sémantique doit correspondre naturellement une certaine complexité de la *fonction musicale*, autrement dit, de la *processualité* de la forme de l'œuvre).

Pour ce qui est du caractère propre au mystère, au secret et au plaisir de sa révélation — tout en nous rapprochant sous cet aspect une fois de plus du concept joycien d'*épiphanie* —, nous avons déjà observé le caractère avec lequel le mot central de *Visage*, *parole*, est prononcé au moment de sa première apparition. Chuchotée comme un secret, cette réalisation épiphanique du mot peut être également perçue comme un moment d'un apaisement indubitable (renforcé non pas seulement par l'extension prosodique du mot, mais aussi par sa propre constitution phonologique), comme moment d'un plaisir intense, voire d'une sensualité univoque. Il est fort symptomatique, que, juste après cette révélation sémantique, soit simulé un conte évoquant l'univers propre au secret, au mystère et à la révélation.

Enfin, ce qui concerne la relation entre le conte et la prose, il s'agit là d'un point crucial pour le développement dramatique de *Visage*. Comme nous avons déjà observé dans notre introduction à la pièce, celle-ci doit être associée, selon Berio lui-même, à un drama non-écrit, imaginaire. Cependant, au lieu d'un drama *non-écrit*, cette association pourrait bien se concrétiser, dans la troisième TV, au moyen d'un conte *écrit* dans une langue non-sens, dans une pseudo-langue et pour lequel l'écriture ne jouerait en tout cas pas un rôle essentiel (car nous savons que c'est à l'aide des traits prosodiques, absents de l'écriture, que ce conte peut être transmis en tant que tel). Dans cette mesure, la radio s'avère effectivement — malgré l'absence dans ce contexte de la proximité humaine si chère au récit propre au conte — être le moyen le plus adéquat pour rehausser la distance entre le conte et son écriture, étant donné que son efficacité dépend donc essentiellement de son indépendance face au texte écrit. Celui qui prend en charge le récit propre au conte à travers une émission radiophonique — dans notre cas Cathy Berberian — ne peut le faire qu'au moyen d'un compromis irrévocable avec les données prosodiques, afin que le conte puisse être transmis d'une manière tout à fait convaincante. A travers la simulation d'un conte, la prosodie prend donc définitivement corps dans l'œuvre.

Au regard de l'allusion à la prose, on perçoit dans *Visage* une directionnalité qui va en gros de la *prose* — présente en quelque sorte dans la simulation du conte — à la *poésie* — présentée également à l'aide des traits prosodiques dans la dernière TV. Dans ce processus, on est, dans la troisième partie de la pièce (c'est-à-dire dans la quatrième TV), en présence de l'aphasie linguistique qui suit la prose

du conte et précède la poésie. Il reste à établir les rapports entre l'aphasie et le conte qui l'a anticipée.

3.3. *La déconstruction du langage: l'aphasie comme la texture la plus longue de l'œuvre (quatrième texture vocale)*. Si d'une part nous constaterons bientôt l'apothéose de la prosodie dans les deux dernières TV, nous pouvons davantage affirmer que la directionnalité vers ce moment final n'est nullement unilatérale. Là aussi, nous ne nous trouvons devant aucun processus linéaire. Bien au contraire, après la simulation du conte dans la deuxième partie de l'œuvre, Berio emploie, pour l'élaboration de la quatrième TV (en constituant donc la troisième partie de la pièce), un phénomène linguistique qui va justement à l'encontre de tout ce qui s'est passé jusqu'à présent, à savoir: *l'aphasie linguistique*. Nous lisons chez Berio: "Les événements vocaux forment un discours articulé ou inarticulé de rires, de cris, de fragments chantés et de diverses inflexions modelées sur le langage résiduel de l'aphasie etc..." [Berio (19), p. 78, nous soulignons]. Si nous avons entendu dans la première partie la constitution du *mot*, et dans la deuxième partie la constitution du *discours*, dont le processus ne fait autre chose que nous présenter d'une forme univoque *la construction du langage verbal*, dans la troisième partie de *Visage* nous nous trouvons devant la dissolution du discours, la destruction ou le rejet de l'ordre discursif. Autrement dit: devant la *déconstruction ou désintégration du langage*<sup>62</sup>. Cela caractérise la quatrième TV (de ca.5'32" - pp. 9 - à ca.13'48" - pp. 13) - qui est d'ailleurs la texture la plus longue de toute la composition, y compris les textures électroniques.

Berio nous a dit à ce propos: "Ce qui m'intéressait dans *Visage*, c'était de raconter des choses, mais sans des éléments propres à une analyse thématique, tout en donnant l'illusion d'une histoire, d'un

<sup>62</sup> Si l'emploi de l'aphasie linguistique dans *Visage* s'avère même incontestable, on peut constater, malgré que Berio ne se soit pas exprimé à ce propos, la présence de ce phénomène déjà dans une autre composition du compositeur, à savoir: dans *Omaggio a Joyce*. C'est dans ce sens que l'on peut lire chez Ruwet: "Un cas limite est présenté par l'*Omaggio a Joyce* de Luciano Berio. Parti d'un passage d'*Ulysses*, le début du chapitre des Sirènes, dit et enregistré en anglais, en italien est en français, le musicien lui fait subir toute sorte de superpositions et de manipulations électroniques, dont le résultat final, loin de représenter la 'pure élocution poétique' à laquelle on voudrait nous faire croire, évoque plutôt la désintégration progressive des aphasies" [Ruwet (1), note 3 de la p. 51, nous soulignons].

parcours avec une voix, au moyen de ses inflexions les plus diverses, mais toujours sans employer les mots. Dans cette attitude résidait alors la nature même de l'œuvre. Par conséquent, j'ai sûrement pensé à l'aphasie dans l'élaboration de ce parcours, puisque le moment de l'aphasie est très important dans ce contexte: c'est-à-dire le moment où la voix est véritablement incapable d'articuler des choses. A vrai dire, on peut faire une analyse 'clinique' de *Visage*, si l'on veut..." [Berio (31)].

C'est précisément cela que nous voulons faire pour l'instant, car il nous paraît vraiment intéressant de savoir quel est le type d'aphasie, parmi les deux constatés par Roman Jakobson, employé dans *Visage*, et pourquoi.

L'aphasie est un trouble du langage dont les étapes ne sont autre chose que le miroir des stades concernant l'apprentissage linguistique par l'enfant<sup>63</sup>. On constate que cette régression peut se concrétiser essentiellement de deux manières distinctes. Afin de comprendre ces deux types d'aphasies et par conséquent vérifier quel est le type présent dans la quatrième TV de *Visage*, il faut regarder plus en détail, quoique d'une façon succincte, l'approche de Jakobson de ce phénomène si important pour la linguistique.

Selon Jakobson, le langage possède un "double caractère": "Parler implique la *sélection* de certaines entités linguistiques et leur *combinaison* en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité" [Jakobson (4), pp. 45-46]. *Sélection et combinaison*, correspondant en termes saussuriens respectivement aux *rappports associatifs (paradigmatiques)* et aux *rappports syntagmatiques* [cf. Saussure (1), p. 170-175], doivent être donc vues comme deux fonctions fondamentales de l'articulation verbale. A chacune de ces deux fonctions correspond une deuxième opération, sous-entendue, et chaque paire ne se présente que comme deux faces d'une même médaille. *Sélection* est à *substitution* ce que *combinaison* est à *contexture* [voir Jakobson (4), p. 39-40]. En ce qui concerne le rapport entre sélection et substitution, Jakobson écrit que "la sélection entre des termes alternatifs implique la possibilité de substituer l'un des termes à l'autre, équivalent du premier sous un aspect et différent sous un autre. En fait, sélection et substitution sont les deux faces d'une même opération" [Jakobson

<sup>63</sup> Jakobson écrit: "La régression aphasique s'est révélée être un miroir de l'acquisition par l'enfant des sons du langage, elle nous montre le développement de l'enfant à l'envers" [Jakobson (4), p. 45].

(4), p. 48]. D'autre part, nous lisons les lignes suivantes concernant le rapport entre combinaison et contexture: "...Toute unité linguistique sert en même temps de contexte à des unités plus simples et/ou trouve son propre contexte dans une unité linguistique plus complexe. D'où il suit que tout assemblage effectif d'unités linguistiques les relie dans une unité supérieure: combinaison et contexture sont les deux faces d'une même opération" [Jakobson (4), p. 48].

Il faut en outre observer que Jakobson différencie deux variétés essentielles par rapport à la combinaison: d'un côté, *concaténation* avec son aspect *linéaire, diachronique* (placée sur l'axe syntagmatique du langage); de l'autre côté, *concurrence* avec son caractère *non-linéaire, synchronique* (propre partant à l'axe paradigmatique). Parmi ces deux variétés, seulement celle de la concaténation diachronique a été considérée par Ferdinand de Saussure dans son ouvrage classique *Cours de Linguistique Générale*. C'est dans ce sens que Jakobson écrit: "Malgré sa propre intuition du phonème comme ensemble d'*éléments différentiels*, le maître [Saussure] a cédé à la croyance traditionnelle au caractère linéaire du signifiant"<sup>64</sup> [Jakobson (4), p. 48].

Ces deux fonctions fondamentales du langage – c'est-à-dire, d'une part, *sélection* ou *substitution* et, d'autre part, *combinaison* ou *contexture* – déterminent par conséquent les deux *axes linguistiques*, auxquels nous nous sommes déjà référé. Au phénomène de la sélection ou substitution correspond l'axe de la *similarité*, tandis que le phénomène de la combinaison ou contexture se trouve sur l'axe de la *contiguïté*. Nous lisons chez Jakobson: "... C'est une relation externe de contiguïté qui unit les constituants d'un contexte et une relation interne de similarité qui sert de base à la substitution" [Jakobson (4), p. 55].

Similarité et contiguïté peuvent en outre trouver des corrélations dans une autre sphère linguistique, à savoir dans celle – pour employer les termes de Jakobson – des "deux figures de style polaires" [voir Jakobson (4), p. 56]. En ce qui concerne ces deux figures de style, nous pouvons également y percevoir, selon Jakobson, la présence d'une opposition binaire: les *métaphores* s'opposent aux *métonymies*. De ce point de vue, la métaphore, tout en établissant

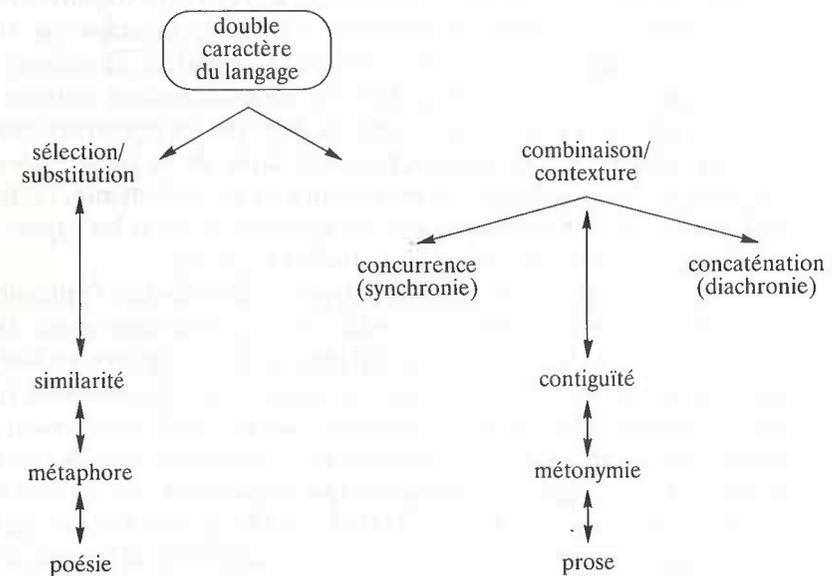
<sup>64</sup> Cet aspect implique d'une certaine façon une autre affinité entre la pensée de Berio et celle de la phonologie jakobsonienne, puisque nous avons déjà observé de différents points de vue l'affluence décisive du principe de la *non-linéarité* dans *Visage*.

des corrélations assez étroites avec le principe de la *similarité*, doit se ranger sur l'axe de la sélection et de la substitution, tandis que la métonymie, régie par le principe de la *contiguïté*, ne peut appartenir qu'à l'axe de la combinaison et de la contexture.

En poursuivant conséquemment l'analyse, nous pouvons mettre en évidence l'existence de cette opposition fondamentale aussi dans le domaine de l'œuvre littéraire. A ce propos, Jakobson écrit: "Le principe de similarité gouverne la poésie... La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté. De sorte que la métaphore pour la poésie et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance..." [Jakobson (4), p. 66-67]. Autrement dit, la métaphore, la similarité et l'opération concernant la sélection/substitution sont à la *poésie*, ce que la métonymie, la contiguïté et l'opération concernant la combinaison/contexture sont à la *prose*.

Il en résulte le tableau suivant, qui nous montre tout ce sujet d'une manière schématique:

Exemple 16:



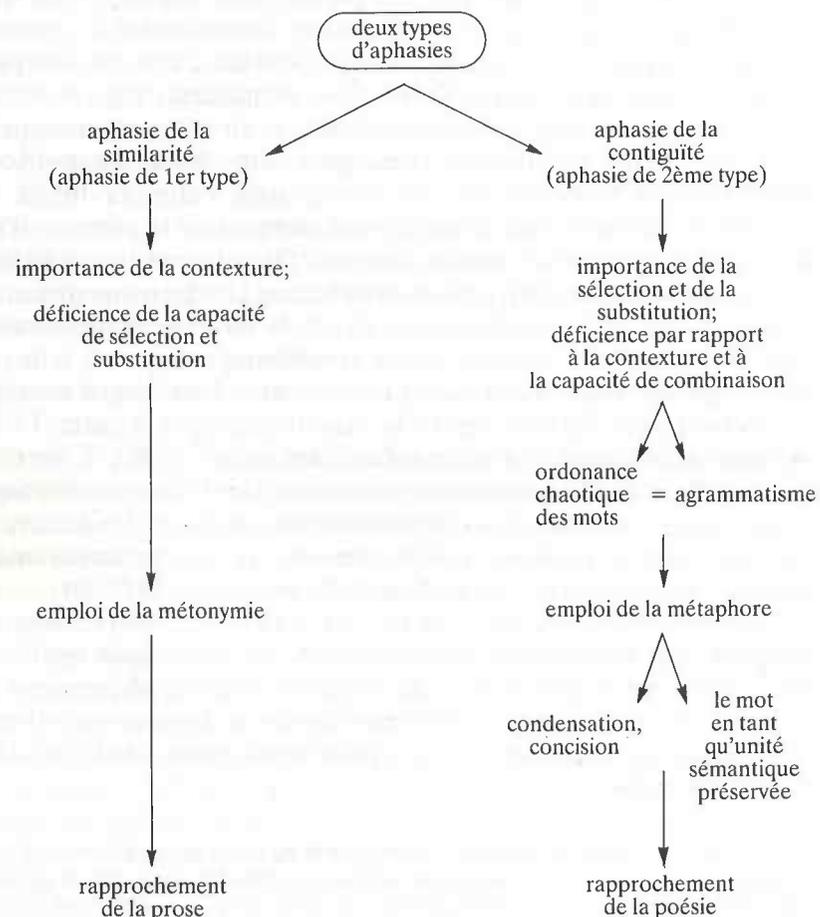
Malgré le fait qu'il y ait diverses espèces d'aphasie, on peut, selon Jakobson, classer chacun de ces troubles linguistiques dans une de ces deux *lignes de force* du langage impliquant les deux caractères linguistiques fondamentaux exposés ci-dessus. "Les variétés d'aphasie sont nombreuses et diverses, mais toutes oscillent entre les deux types polaires que nous venons de décrire", écrit Jakobson [Jakobson (4), p. 61]. Par conséquent, on peut y reconnaître deux types fondamentaux d'aphasie: *aphasie de la similarité*, et *aphasie de la contiguïté*. Si l'aphasie de premier type n'est qu'un trouble de la capacité de sélection et de substitution, alors l'aphasie de deuxième type s'avère être un trouble touchant les opérations propres à la combinaison et à la contexture.

En considérant donc l'aphasie de premier type – c'est-à-dire l'aphasie de la similarité –, nous constatons aisément que "le contexte constitue un facteur indispensable et décisif" [Jakobson (4), p. 50]. Par conséquent, "dans le cas d'un aphasique chez qui la fonction de substitution est altérée et celle du contexte intacte, ce sont les opérations impliquant la similitude qui céderont devant celles fondées sur la contiguïté" [Jakobson (4), p. 55]. Nous pouvons en déduire que dans ce cas, où la contexture s'avère plus importante que l'opération concernant la sélection, et où le principe de la contiguïté se fait présent au lieu de celui de la similarité, la métonymie jouera un rôle fondamental dans la communication verbale. D'une façon très générale, nous pourrions dire que les constructions verbales de l'aphasique se rapprocheraient donc de la *prose*. "Des deux figures de style polaires, la métaphore et la métonymie, cette dernière est largement employée par les aphasiques dont les capacités de sélection ont été affectées" [Jakobson (4), p. 56].

Inversement, l'aphasie de deuxième type – c'est-à-dire l'aphasie de la contiguïté, constituant un trouble de la contexture et de la combinaison – se rapproche beaucoup plus de la métaphore en tant que ligne de majeure résistance, dans la mesure où "l'étendue et la variété des phrases diminuent" [Jakobson (4), p. 57]. L'*agrammatisme* a lieu dans ce contexte, étant donné que "l'ordre des mots devient chaotique" et "les règles syntaxiques qui organisent les mots en unités plus hautes sont perdues..." [Jakobson (4), p. 57]. Pour ce qui est de cette aphasie, dont les constructions se rapprochent beaucoup plus de la métaphore et conséquemment de l'univers de la *poésie* que de la métonymie et donc de la prose, c'est en effet le *mot* qui reste en tant qu'élément principal et dernier de la communication (dans le

sens qu'il s'avère être l'élément sémantique le plus résistant). Jakobson écrit: "Il n'y a pas de *perte totale des mots*, puisque l'entité préservée dans la plupart des cas de ce genre est le mot, qui peut être défini comme la plus haute parmi les unités linguistiques obligatoirement codées..." [Jakobson (4), p. 57]. Dans le cas le plus drastique de l'aphasie de la contiguïté, le mot peut même rester comme "la seule unité linguistique préservée" [Jakobson (4), p. 59].

Exemple 17:



Après cet exposé, nous pouvons essayer de reconnaître dans la quatrième TV de *Visage* le type d'aphasie employé par Berio. Anticipé d'une certaine façon déjà à la fin de la troisième TV (plus précisément à partir de ca.5'20" - pp. 8 -, où le conte fabuleux est pratiquement détruit phonétiquement), l'écartèlement acoustique propre à toute cette quatrième TV se caractérise par un mélange et par une fusion très prononcés des gestes phonétiques, sémantiques et prosodiques. *Phonétiques*, parce qu'il y a beaucoup des phonèmes isolés, qui ne sont unis les uns avec les autres dans aucun mot ou pseudo-mot; *sémantiques*, parce que nous nous trouvons devant quatre des six réalisations du mot *parole*; *prosodiques*, parce que pratiquement toutes les réactions émotives, caractérisant la gestualité vocale de l'œuvre tout entière, sont présentées d'une manière plus ou moins écartelée, fragmentée: rires ironiques, rires honteux, pleurs, cris dramatiques, conte fabuleux, interjections dramatiques, sensualité, peur, étonnement, désespoir, etc.. Nous ne pouvons parler dans ce "contexte" – ou mieux, dans l'absence totale de *contexte* ou *contexture* qui caractérise ce moment de la pièce – d'un discours ou même d'un pseudo-discours. Dans la mesure où le seul élément linguistique doté explicitement d'une charge communicative reconnaissable n'est que le mot isolé *parole* (dont le signifié italien vient au jour d'une manière assez symptomatique: *mots*, non pas partant phrase, discours, etc. ...), prononcé avec beaucoup d'insistance quatre fois<sup>65</sup>, l'affinité entre le caractère propre à cette TV et l'aphasie de la contiguïté s'avère même être incontestable. L'absence de contexture et d'une cohérence discursive, l'ordonnance chaotique de la gestualité vocale, la survivance du mot isolé, et finalement le caractère tantôt condensé, tantôt pressant (perçu particulièrement dans les deux phrases sporadiques et fortement réduites – de ca.7'24" à ca.7'34", pp. 10; et de ca.9'34" à ca.9'44", pp. 11, respectivement), tout cela contribue, enfin, pour que nous nous trouvions dans la texture la plus longue de *Visage* en face du phénomène de l'aphasie de deuxième type. Par conséquent, le langage enfantin et l'aphasie de la contiguïté vivent symptomatiquement côté à côté dans l'œuvre bérienne.

<sup>65</sup> Parmi ces quatre réalisations du mot *parole* au cours de la quatrième TV, la deuxième réalisation du mot – donc la troisième apparition de *parole* dans la pièce –, réalisée juste après la première réalisation du mot dans cette TV – donc juste après la deuxième apparition de *parole* dans l'œuvre –, s'avère particulièrement emphatique (pp. 9).

Si nous avons davantage constaté qu'il y a dans *Visage* un chemin qui ébauche et établit un discours pour le démolir ensuite – dont le processus est en quelque sorte anticipé par le développement formel des deux premières TV –, la quatrième TV ne représente autre chose que la destruction du discours établi dans la troisième TV. Il s'agit partant de la *destruction du conte*. Or, nous savons que le conte ne peut être transmis d'une manière réussie qu'à l'aide des traits prosodiques. Ces traits ont été articulés précisément dans le *contexte* discursif qui constituait la simulation du conte (dans la troisième TV). De ce point de vue, il est fortement symptomatique que Berio ait employé, tout en rejetant le contexte – mais en maintenant d'autre part le mot isolé (*parole*) en tant que seule entité sémantique préservée –, l'aphasie de la contiguïté comme fondement pour l'élaboration de la quatrième TV. Dans cette troisième partie de *Visage*, le principe de la *prose* est donc négligé pour que celui de la *poésie* puisse d'une certaine façon s'y introduire.

Dans cet espace condensé et ponctuel de la gestualité verbale, chaque geste, chaque phonème gagne en autonomie sémantique. La métaphore acquiert déjà au niveau du phonème le plus absolu une force incontestable. En tant qu'opposition formelle *destructive* vis-à-vis du conte enfantin de la texture vocale précédente, ce moment capital de la pièce possède un caractère à la fois *positif* et *négatif*, ce qui est en parfait accord avec la pensée de Berio lorsqu'il dit: "Pour être créateur, le geste doit pouvoir détruire quelque chose..." [Berio (11), p. 45]. Si le discours naïf de la troisième TV est interrompu et en fait détruit par l'avènement de cette quatrième TV, alors celle-ci va, par contre, frayer les voies vers un nouveau discours dans l'œuvre, dont les liaisons avec une prosodie métaphorique se révèlent de façon tout à fait évidente. C'est précisément le discours *poétique* qui y est envisagé.

Dans ce processus vers l'élaboration poétique, la métaphore occupe une place privilégiée. C'est dans ce sens que l'on pourrait dire que l'aphasie de la contiguïté n'assume un rôle si fondamental en tant que texture vocale dans *Visage* que pour préparer le chemin à l'avènement de la *métaphore poétique*. On peut se demander: pourquoi métaphore? En lisant Fónagy, on trouve la réponse à cette question: "Seules les métaphores laissent filtrer – tout en les déformant – certaines informations" [Fónagy (1), p. 164]. Ces informations ne sont dans *Visage* – la sphère propre à la *dénotation* linguistique y étant rejetée – que des données *sémantiques* (au sens le plus

large du terme), dotées d'une forte "signification": *Visage* nous présente un panorama global du phénomène linguistique sans faire usage du processus verbal basé sur la dénotation. C'est à ce point de vue que l'on peut délinéer la proposition la plus impérative, voire utopique de Berio dans *Visage*: si l'on fait usage des mots, il faut alors les chanter (soit à travers l'articulation virtuose des phonèmes, soit à travers leur allongement expressif, ou encore au moyen de la déclamation poétique). En se référant à la critique de Berio de la radio, définie par le compositeur lors de la réalisation de *Visage* comme "l'instrument le plus répandu pour la diffusion des mots inutiles" [Berio (31)], Lyotard/Avron écrivent à propos de l'œuvre: "Les mots sont inutiles, sauf pour chanter. Les mots ne disent que quand ils chantent; sans la musique les mots se taisent. C'est la musique qui parle" [Lyotard/Avron (1), p. 44].

Il y a encore deux aspects dans cette TV qui attirent notre attention. Premièrement, il s'agit de la transformation très significative du caractère qui correspond à chacune des quatre apparitions du mot isolé *parole* au cours de cette texture *aphasique*. Immédiatement après la réalisation plus ou moins neutre de ce mot à ca.6', prononcé alors pour la deuxième fois dans l'œuvre – où il est chuchoté comme dans le cas de sa première apparition à ca.3'37", le caractère épiphannique et révélateur de cette première apparition étant toutefois totalement effacé –, il acquiert un caractère assez insistant à ca.6'10" (pp. 9). Cette transformation de caractère se répercute évidemment sur sa propre articulation, et à ca.10'10" il sonne encore autrement (pp. 12): certes, il y est également chuchoté, mais cette fois avec une nuance sensuelle assez prononcée. Contrairement à ses deuxième et troisième apparitions, *parole* y est prononcé tout seul<sup>66</sup>,

<sup>66</sup> D'autre part, cet isolément du mot peut être vu comme une conséquence de ce qui vient de se passer avec les sons électroniques en rapport avec la voix: à partir de la troisième microtexture (MT) de la troisième TP (c'est-à-dire à partir de ca.9'8" – pp. 11), nous nous trouvons devant une *séparation* formelle des éléments concernant l'opposition *artifice* vs. *nature* en ce qui touche aux sons électroniques. Si à la fin de la deuxième TI nous avons entendu le mélange entre des sons semblables à des tirs des armes à feu et ceux pareils au chant des oiseaux, cette opposition sera, au moyen de cette séparation, neutralisée, tout en incitant la voix à émettre deux gestes prosodiques distincts en rapport avec chacun de ces éléments: nous avons, d'une part, les sons pareils aux *sons du trafic* – troisième MT de la troisième TP (pp. 11) –, accompagnés d'un *éclat ironique de rire*; et, d'autre part, l'émancipation des sons semblables au *chant des oiseaux* – constituant la quatrième MT de la troisième TP (pp. 11), dont le commentaire vocal peut être entendu tout de suite: il s'agit justement de cette quatrième prononciation du mot *parole* dans l'œuvre, réalisée avec beaucoup de *sensualité* (pp. 12).

sans aucun accompagnement électronique, ce qui provoque un changement structurel par rapport aux sons électroniques. Au moyen de ce changement structurel dans le domaine des sons électroniques, qui ponctue le début de la quatrième TP à partir de ca.10'10", le deuxième aspect auquel nous nous référons vient au jour avant même que le mot *parole* soit une autre fois prononcé.

Face au caractère fortement dramatique et massif de la quatrième TP, la voix se fend à partir de ca.11'12" (pp. 12) dans la stéréophonie. Cette fission subsiste quasiment jusqu'à la fin de la composition. De cette façon, un autre effet psychologique considérable sera atteint dans l'œuvre, tout en contribuant au caractère de plus en plus *mûr* et *multiplicatif* de la voix: comme conséquence du processus concernant le déplacement linguistique, la voix est une fois de plus déplacée; dans ce contexte, cependant, par rapport à elle-même. Dans ce cas, ce ne sont plus les traits prosodiques qui déterminent son déplacement; c'est la voix même qui est écartelée *dans l'espace*. L'une voix, placée à un côté, s'oppose *théâtralement* à l'autre, placée à l'autre côté de la stéréophonie. Dans cette mesure, la configuration d'un miroir acoustique, critique, se fait présente. L'auditeur est plus ou moins directement invité à juger sa propre gestualité vocale. Ce processus dans l'œuvre ne fait qu'exposer, au moyen des deux dernières TV, aussi bien le chant que la poésie comme buts de toute la pièce.

La dernière apparition de *parole* au cours de cette TV, à ca.13'40" (pp. 13), devient, à cause de cette fission spatiale, extrêmement dramatique: le mot ne sera plus chuchoté comme jusqu'ici; il sera, au contraire, crié d'une manière assez dramatique et désespérée à un seul pôle de la stéréophonie. Ce cri, entonné comme un manifeste, ponctue immédiatement la fin soit de cette longue TV, soit de la dernière TI électronique, tout en débouchant à ca.13'48" (pp. 13) sur le début de la cinquième TV.

De cette façon, on n'entend dès ce moment plus aucune flexion aphasique dans *Visage*. C'est comme si l'on se trouvait devant un processus où le langage – en parcourant le chemin vers la *prosodie* pure –, triomphait de la destruction aphasique au moyen du mot crié, allongé, métamorphosé. (On ne doit pas oublier que c'est dès ce moment que le mot *parole* subit les transformations les plus profondes: /pa'ro(l)i/ au moment du cri; et /pa'rovs/ dans sa dernière apparition au cours de la dernière TV).

3.4. *L'apothéose de la prosodie: le chant et la poésie en tant qu'apogée de l'expression verbale; la référence à la prière hébraïque (cinquième et sixième textures vocales)*. Nous arrivons alors à la dernière partie de *Visage*. Dans celle-ci, le mot *parole* ne sera plus chuchoté comme auparavant. A cause du chuchotement, nous n'avons pu entendre aucune fréquence définie; dans les diverses réalisations du mot, nous n'avons entendu que ses propriétés consonantiques et les formants vocaux; à ce moment, le mot pénètre à travers son articulation criée dans la sphère du chant, dans laquelle les voyelles, contrairement aux consonnes, ont toujours été nettement rehaussées, au point de vue historique, en raison de leur capacité d'entonner des fréquences définies.

La cinquième TV a une durée de ca.2'30": son début se trouve à ca.13'48"; sa fin, à ca.16'18" (pp. 13). On y peut distinguer trois stades: de ca.13'48" à ca.15'32", on entend la polyphonie stéréophonique de deux voix chantées (ou mieux: d'une seule voix écartelée dans l'espace<sup>67</sup>). Ces voix se déploient en lignes descendantes. Tandis qu'une voix se développe vers les fréquences graves dès le début de la texture, l'autre voix s'établit d'abord sur la note *si* après avoir entonné un *do dièse* jusqu'à presque la fin de ce premier moment. Ce n'est qu'à la fin de celui-ci qu'elle va se développer vers le grave, tout en trouvant dans une octave plus bas un autre *si*. Phonétiquement, ce processus est concrétisé, soit au moyen des voyelles, soit par le recours au chant avec bouche fermée. Après une pause de la voix de ca.15'32" (où on entend une transformation très claire des sons électroniques) à ca.15'48" — constituant le deuxième stade dans cette TV —, on entend le début de la dernière phase de la texture. Pendant environ 30", on ne peut entendre qu'une seule voix très sporadique; la perception polyphonique et stéréophonique n'a plus lieu. Deux dessins mélodiques descendants introduisent peu à peu quelques consonnes, anticipant en quelque sorte la récitation qui suit (dans la dernière texture). Toute cette cinquième texture nous donne l'impression comme s'il s'agissait d'une *mélodie accompagnée*, ce qui est renforcé du fait que les sons électroniques, en assumant nettement à ce moment-là la fonction d'accompagnement, sonnent comme des transformations électroacoustiques d'un piano, malgré qu'ils aient été réalisés à l'aide des ressources strictement électroniques.

<sup>67</sup> Malgré que l'on puisse entendre au début de cette texture plus de deux voix, elle deviendra très tôt *stéréophonique* (à deux voix).

A vrai dire, il ne s'agit là que de la référence à la *prière hébraïque*, sur laquelle nous avons déjà rédigé quelques commentaires. Berio nous a dit à propos de ce moment de *Visage*: "Ah! Il s'agit là d'une longue référence à une prière entonnée par une actrice hébraïque, à Jérusalem. Je l'avais entendue une fois, et puis j'ai acquis un enregistrement de cette prière. Cela a été pour moi une expérience très belle, très remarquable: elle chantait, chantait, puis pressait la voix vers le registre plus élevé de sa tessiture, en prolongeant alors les voyelles... C'était un moment vraiment très émouvant, lorsqu'elle commençait à chanter! C'est ça qui se passe à la fin de *Visage*: une référence à cette prière hébraïque, qui devenait à vrai dire une pièce de musique. Et justement pour suggérer un peu plus, bien que d'une façon très simple, la *situation musicale* à laquelle je voudrais faire référence, j'ai conçu une espèce d'accompagnement à la voix avec des sons électroniques ressemblant à des percussions..." [Berio (31)].

Au moyen du chant et de la donnée mélodique propre à cette référence, l'*intonation* et, par conséquent, la *prosodie* gagnent en importance. Malgré que les propriétés prosodiques aient beaucoup à voir avec l'intonation mélodique, la prosodie ne peut pourtant être perçue d'une manière absolument incisive que dans le domaine de la parole avec son caractère éminemment quotidien. Car le chant, comme nous savons, a été historiquement toujours considéré, bien qu'à un point de vue assez dualiste, comme un stade particulièrement "*musical*". Pour ce qui serait de l'emploi de la parole, nous avons d'autre part déjà constaté jusqu'à quel point Berio met l'accent sur la critique de la parole "inutile", tout en nous proposant plus ou moins directement de spéculer sur la matière verbale. Afin que la prosodie puisse donc être présentée sous la forme la plus emphatique, Berio, au lieu de faire usage de la parole "normale", ne fait partant rien d'autre que nous présenter la *déclamation*, la *récitation poétique* comme base pour la dernière TV de *Visage*. La *poésie* simulée, présentée au moyen de son substrat prosodique comme but de la directionnalité qui va du phonème au chant — tout en se développant à travers la prose du conte et l'aphasie —, occupe une place dans ce contexte comme "pure élocution" [voir Ruwet (1), note 3 de la p. 51] dénuée de signification.

De ca.16'18" (pp 13) à ca.18'12" (pp 14), on entend donc la sixième (et dernière) TV de la composition, où la stéréophonie, supprimée à la fin de la TV précédente, revient à la surface. En tout cas, cette stéréophonie est ici constituée par des gestes vocaux distincts: d'un

côté, mélodie chantée le plus souvent avec la bouche fermée; de l'autre côté, poésie simulée à l'aide des traits prosodiques. Si d'abord ces gestes s'opposent l'un à l'autre, ils deviennent progressivement une seule et même chose. Tandis que la mélodie se meut graduellement – au cours de ces ca. 1'54" – vers le grave, la récitation poétique se développe, en ce qui touche les fréquences, vers un point culminant aigu (atteint à ca.17'38" avec le mot /vai'mura/ – pp 14); après cet apogée, la déclamation se meut, elle aussi, vers le grave jusqu'à disparaître à ca.18'12" avec la réalisation du dernier phonème de l'œuvre (/m/), tout en se fondant avec les sons électroniques semblables aux voyelles et aux consonnes nasales.

Au cours de cette dernière TV, nous percevons nettement une métamorphose vers un continuum musical, auquel Berio a toujours aspiré. C'est dans ce sens que nous lisons chez lui: "L'expérience de la musique électronique est à mes yeux très importante, précisément parce que, au lieu de donner libre cours à la découverte de sons "nouveaux", cette musique démontre la possibilité d'un aboutissement bien déterminé des conceptions dualistes des matériaux musicaux et procure au compositeur le moyen pratique d'intégrer à l'esprit musical un domaine plus étendu de phénomènes sonores considérés comme segments du continuum musical" [Berio (28)].

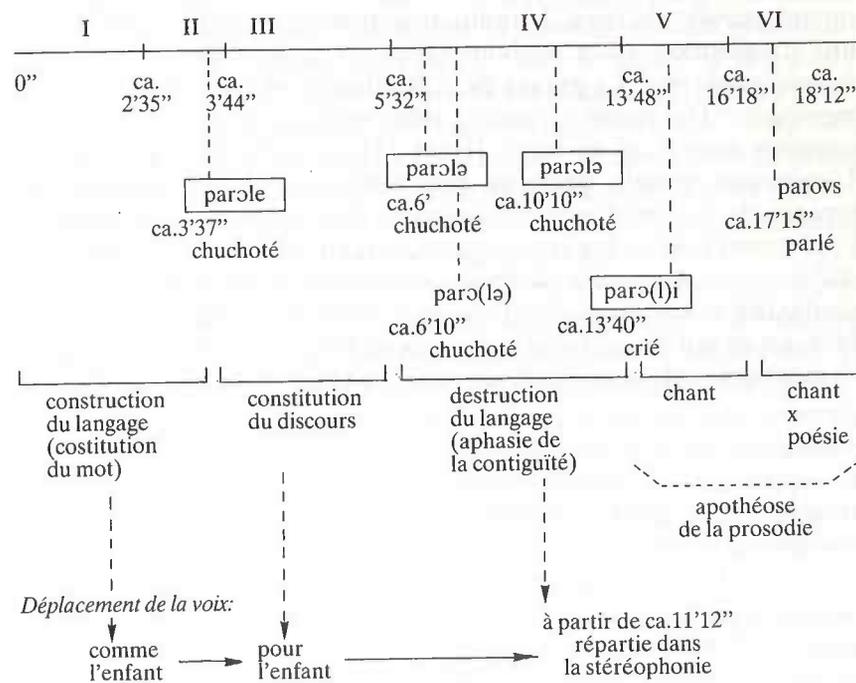
Dans cette mesure, la récitation poétique s'oppose en première instance au chant à partir de ca.16'18" (pp 13). Toutefois, cette opposition *chanté vs. parlé* devient de plus en plus fragile au cours du flux déclamatoire de la récitation: après la dernière apparition du mot *parole* (/pa'rovs/ à ca.17'15" – pp 14), fortement transformée, on ne peut guère savoir si la note suivante (un *ré*) a été entonnée par la voix chantée ou, par contre, par la voix récitante. La tendance à la suppression totale de l'opposition entre les deux voix sera de même renforcée à ca.17'23", au moyen de la récitation, avec le mot /taai.../, où la dernière voyelle /i/ sera temporellement allongée de telle façon qu'elle se transformera nettement en une note chantée (un *si bémol*). Au moyen de l'affluence du chanté dans le parlé, la déclamation atteint donc son apogée à ca.17'38" avec le mot /vai'mura/, à partir duquel elle se développera d'une manière évidente vers le grave, tout en se fondant irrévocablement avec la voix chantée. Outre ce processus touchant la fusion des deux voix, on peut percevoir la suppression de tout dualisme une nouvelle fois: les deux voix, présentées à ce moment pratiquement comme une seule voix, s'évanouissent dans les sons électroniques massifs de la fin de la composition.

L'incorporation de la poésie permet à l'œuvre l'ouverture vers une spéculation potentielle d'un mot déterminé, dont le processus a comme point culminant la dernière apparition, fort métamorphosée, du mot *parole*: /pa'rovs/. L'auditeur se trouve, de cette façon, devant une proposition assez évidente, à savoir: celle d'une *transgression immédiate du mot*. La phrase de T. S. Eliot vient immédiatement à la mémoire: "The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time" [Eliot (1), p. 147, nous soulignons]. L'*expression verbale*, présente non seulement dans l'immédiateté typique de l'onomatopée, mais encore dans les mots constitués par l'opération fondée sur la contiguïté, atteint, avec la simulation de la *poésie* – vue, en termes jakobsoniens, comme synthèse parfaite entre contiguïté et similarité – son apogée. Dans cette mesure, on est en face, en ce qui concerne le macrocosme formel de *Visage*, du cheminement qui va de la poétique du geste<sup>68</sup> à la gestualité de la poésie!

<sup>68</sup> Je me réfère ici à la conception de Norbert Drexler de l'œuvre berio: dans sa thèse sur l'œuvre vocal de Berio, l'auteur appelle notre attention particulièrement sur les *gestes* dans la musique du compositeur italien. [Voir à ce propos Drexler (1), notamment le chapitre 1].

## Exemple 18

Textures Vocales:

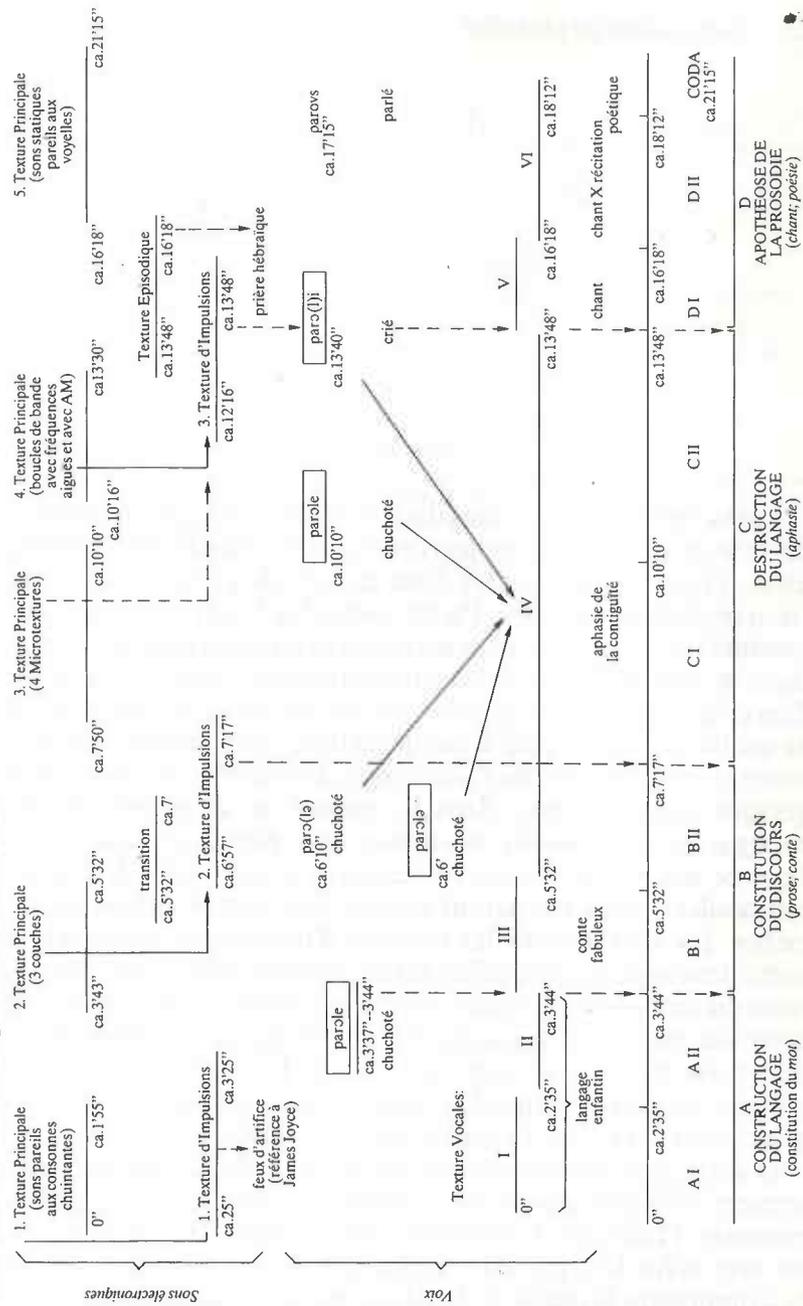


## C. La forme dans sa globalité

Après notre exposé, dans lequel nous avons pu démontrer en détail tous les événements qui constituent les quatre parties principales de *Visage*, nous pouvons donc essayer de présenter la forme de l'œuvre dans sa globalité. Parmi toutes les textures que nous avons constatées ci-dessus, ce sont les textures d'impulsions qui se rapprochent le plus de la fonction délimitative par rapport à la forme. Si d'un côté le mot *parole* ponctue, en tant qu'élément isolé, dans le cas de quatre de ses six apparitions des différentes sections formelles, les textures d'impulsions, de l'autre côté, déterminent toujours la fin de quelque *macrostructure*, dans la mesure où elles constituent des configurations formelles beaucoup plus étendues dans le temps. Pour ce qui est de ces macrostructures (c'est à dire de ces parties principales), nous constatons encore: des quatre délimitations formelles que déterminent les textures d'impulsions, seulement deux coïncident avec quelque délimitation formelle due à l'une des apparitions du mot *parole*, à savoir avec les première et cinquième apparitions du mot. Les deuxième et quatrième réalisations de *parole* ponctuent d'autres sections de la forme [voir notre premier exemple], qui ne doivent cependant pas être vues comme des subdivisions principales par rapport à la globalité de l'œuvre.

D'autre part, on constate un caractère cyclique par rapport à ces textures d'impulsions en les considérant dans la forme globale: la première TI délimite la première partie principale de la pièce ensemble avec la fin de la première apparition du mot *parole*; dans le cas de la délimitation formelle de la deuxième partie de l'œuvre au moyen

Exemple 19: La forme globale de VISAGE



de la deuxième TI, le mot *parole* est absent; et finalement, la troisième TI ponctue la fin de la troisième partie et le début de la quatrième tout ensemble, encore une fois, avec la fin allongée de la cinquième apparition de *parole*.

De cette façon, nous constatons l'existence de quatre parties principales, qui peuvent être subdivisées chacune en deux sections formelles distinctes. Etant donné le niveau d'information très élevé de *Visage*, il va sans dire que ce schéma concernant la forme globale ne prétend aucunement être la seule représentation possible de l'œuvre.

Du point de vue d'un bilan statistique, la pièce nous présente un très grand nombre d'éléments formels différenciés: l'œuvre n'est constituée que par un grand "mouvement"; elle à été conçue pour deux pistes et deux sources sonores (à savoir: voix et sons électroniques); d'autre part, il y a au cours de la pièce trois TI, quatre parties

Exemple 20

TI 2	20''
TV 2	1'9''
TI 3	1'32''
TV 3	1'48''
TV 6	1'54''
TP 1	1'55''
TP 3	2'20''
TV 5	2'30''
TV 1	2'35''
TP 2	2'49''
TI 1	3'
TP 4	3'14''
TP 5	4'57''
TV 4	8'16''

où: TI = Texture d'Impulsions  
 TP = Texture Principale  
 TV = Texture Vocale

principales subdivisées chacune en deux sections, *cinq* TP électroniques, *six* TV et *six* réalisations du mot *parole*. Quant à la durée particulière de chacune des quatorze textures de la pièce, nous constatons une certaine hiérarchie qui ne fait autre chose que rendre encore plus élevé le niveau d'informations de l'œuvre, cette fois à l'égard de la durée individuelle des diverses textures.

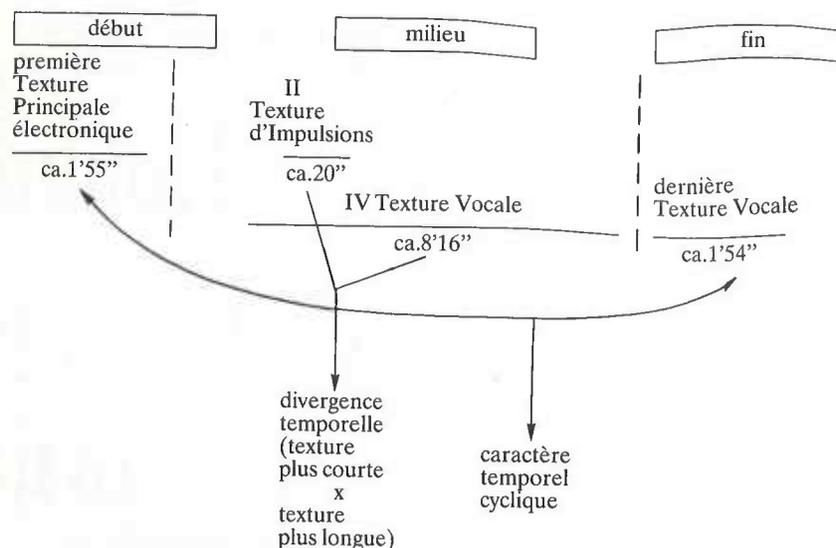
Il est vraiment intéressant d'observer que le caractère cyclique de la pièce, présent de la manière la plus évidente dans la fusion entre la voix et les sons électroniques, soit au début, soit à la fin de la composition, sera renforcé par la structure temporelle de la globalité de la forme. Car la *dernière* texture *vocale* a pratiquement la même durée que la *première* texture principale *électronique* (ca.1'54" et ca.1'55", respectivement – voir exemple 21a); d'autre part, à la texture la plus longue de l'œuvre tout entière, à savoir à celle de l'aphasie (c'est-à-dire à la quatrième texture *vocale* avec une durée de ca.8'16", placée environ au centre de la pièce), s'oppose donc à partir de ca.6'57" la texture la plus courte, c'est-à-dire la deuxième texture d'impulsions *électronique* (avec une durée de ca.20"). De cette façon, soit l'affinité au début et à la fin, soit la divergence au centre de *Visage* entre la voix et les sons électroniques sont renforcées par la structure temporelle de quelques textures concernant ces deux niveaux sonores. En outre, on observe également le caractère cyclique (associé plus ou moins directement aux TI) par rapport aux deux références sémantiques principales de *Visage*, dont les corrélations ont été déjà exposées ci-dessus (voir exemple 21b).

#### D. Parallèles avec les autres compositions de Berio

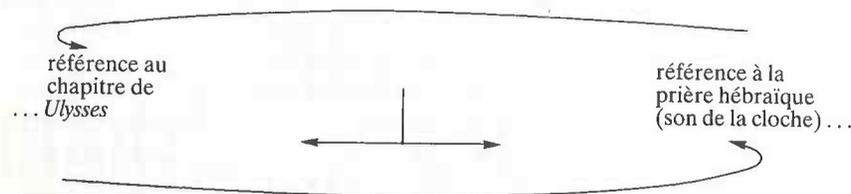
Un jour, Berio a dit à Michel Phillipot: "Je crois en une unité fondamentale de l'homme et de l'œuvre à travers de multiples facettes" [Berio (16), p. 86]. Après notre approche analytique de *Visage*, il nous semble qu'une représentation des *facettes* de cette œuvre par rapport aux autres compositions du maître italien serait très pertinente.

De cette façon, nous prétendons démontrer, pour conclure notre analyse, jusqu'à quel point la cohérence entre *Visage* et les autres compositions de Berio, à laquelle nous nous sommes référé, peut être observée à partir des caractéristiques générales de cette composition.

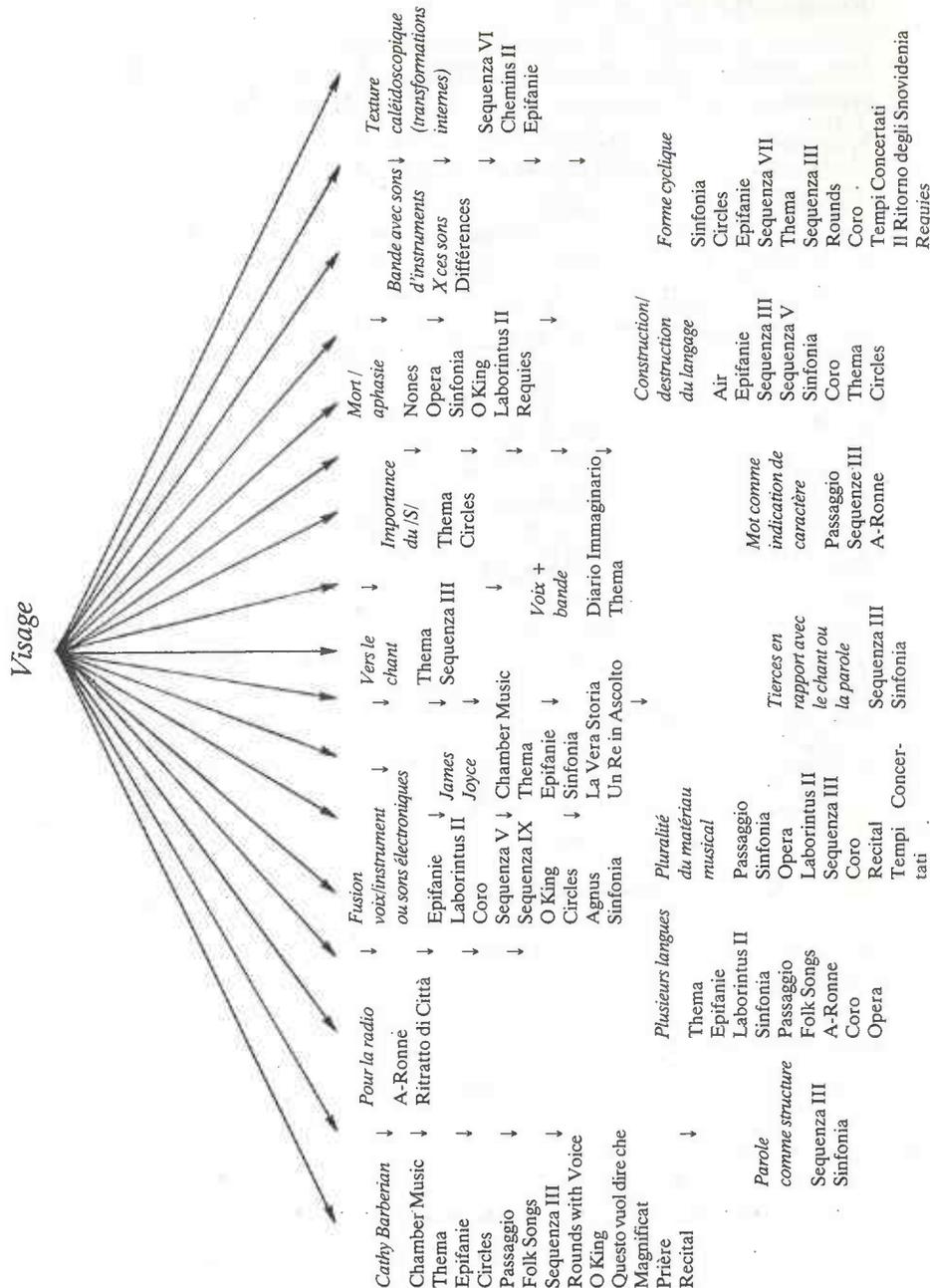
#### Exemple 21a:



#### Exemple 21b:



Exemple 22: Parallèles avec les autres compositions de L. Berio.



Appendice

Quelques visages de *Visage* (Luciano Berio parle de l'œuvre à Flo Menezes)

F.M.: Cher Luciano Berio, je voudrais d'abord vous exposer les motifs qui m'ont incité à vous proposer cette conversation.

L.B.: D'accord.

F.M.: J'ai eu l'opportunité – on pourrait même dire, le privilège – d'écouter *Visage* pour la première fois déjà à l'âge de cinq ans, donc en 1967 environ, à São Paulo, grâce à mon père. Après plusieurs années d'intervalle, pendant lesquelles je n'ai plus écouté la composition, je cherchais de me rappeler tout seul quelle était l'œuvre présentée par lui qui m'apportait à la toute première enfance celle charge émotive si forte, si marquante. J'avais alors environ dix-sept ans. Je pouvais me rappeler uniquement qu'il y avait une voix de femme qui entonnait des inflexions impressionnantes, parfois même effrayantes. Un jour, j'ai donc demandé à mon père s'il se rappelait cette composition. Il m'a alors répondu avec certitude qu'il s'agissait de *Visage*. Dès lors, mon intérêt pour l'œuvre s'est constamment agrandi, je dirais même comme une sorte d'auto-analyse, comme souvenir d'une situation de plus en plus éloignée, cachée parmi les vécus de ma première enfance, de toute façon comme une expérience pas du tout traumatique mais, bien au contraire, instigatrice. C'est peut-être à cause de l'influence de cette écoute lointaine et primordiale que j'ai un grand intérêt, comme compositeur de la nouvelle génération, pour les problèmes concernant la voix et le langage verbal. Comme résultat de ce processus, j'ai écrit un travail théorique sur l'œuvre dont la première version (plus courte que la version

française) a été rédigée en allemand en juillet 1989 pour l'obtention du diplôme en Musique Électronique à Cologne, sous le titre: *Ein Ansatz zur elektronischen Sprachkomposition Visage von Luciano Berio*. Puis je l'ai développé davantage comme partie centrale de la thèse de doctorat que j'ai préparé sur votre œuvre à Liège sous l'orientation d'Henri Pousseur. Pour cette analyse, je suis parti des concepts de la *phonologie*, surtout de l'œuvre fascinant de Roman Jakobson et de quelques notions de N.S. Troubetzkoy.

C'est ainsi que je vous pose la première question, relative au titre de l'œuvre. Il y a, dans tous vos écrits, seulement deux passages dans lesquels vous faites références au mot *visage* en tant qu'expression. Aucun de ces passages ne se rapporte cependant à *Visage* ("Entretien Luciano Berio/Michel Philippot" dans *La Revue Musicale* sur les journées de musique contemporaine de Paris en octobre 1968, page 89; et "Dialogue entre toi et moi", *Contrechamps*, nr. 4, page 142). Pourquoi avez-vous donc nommé cette pièce *visage*, et pourquoi en français, si elle a été réalisée en Italie?

*L.B.*: Il s'agit ici d'un *visage vocal* d'une personnalité: celle de Cathy Berberian. De même qu'un peintre fait des *visages* de certaines personnes, j'ai voulu faire un *visage sonore, vocal, musical* d'une personnalité. D'autre part, il n'y a pas cette expression, au moins avec cette connotation, en italien, par exemple, ou même en anglais... Pousseur lui-même a composé une pièce électronique qui s'appelle *Trois visages de Liège*, réalisée, d'ailleurs, dans la même année (1961). C'est partant dans cette perspective que je l'ai nommée de cette façon.

*F.M.*: Je pensais qu'il pourrait y avoir, vu l'utilisation de la langue française, une relation avec le mot *parole* dans ses diverses acceptions. Est-ce que vous avez pensé aux diverses significations de ce mot capital dans *Visage*? Je me réfère, plus précisément, aux deux signifiés suggérés par ce vocable: d'un côté, *parole* (mots) en italien, comme pluriel de *parola* (mot); d'autre côté, dans son signifié en français, c'est-à-dire *parole*...

*L.B.*: ...opposée à *langue*, dans l'acception saussurienne? Oui, si vous voulez. En effet, *parole* est le seul mot, dans toute la composition, doté d'une *signification* spécifique. Je pourrais décrire très généralement sa fonction significative de la façon suivante: dans *Visage* on est devant une situation où la voix ne dit jamais des choses,

mais elle se limite plutôt à des *gestes*, des *gestes vocaux*: il y a toujours des modèles de l'anglais, de l'hébreu, de dialecte napolitain, du langage de la télévision, de Joyce... etc. Mais il s'agit, à vrai dire, d'une *séquence*, d'un répertoire organisé des gestes vocaux, où les mots ne disent vraiment pas des choses. C'est dans ce contexte que le mot *parole*, d'une façon ironique même, se révèle dans l'œuvre. Son apparition acquiert donc la fonction d'un *signal*.

*F.M.*: Si la *langue*, en tant que système pré-établi, n'existe pas dans l'œuvre, la *parole*, au contraire, devient la seule réalité concrète du langage. Pourrait-on dès lors interpréter ce mot capital à travers une gamme de significations plus ouverte?

*L.B.*: Bien sûr!

*F.M.*: Vous avez mentionné Joyce... Sous quel aspect? Est-ce qu'il y a, par exemple, une liaison quelconque avec *Omaggio a Joyce*?

*L.B.*: Pas directement. Mais de même que *Omaggio a Joyce* est basée sur un chapitre de *Ulysses* de Joyce (sur le chapitre XI, le chapitre des sirènes), de même *Visage* utilise, pour l'élaboration d'un de ses moments, un épisode anecdotique de cette œuvre de Joyce, provenant cette fois cependant du chapitre XIII. Il s'agit de l'épisode des feux d'artifice. A la tombée du jour, le personnage Leopold Bloom se trouve à la plage auprès d'un groupe de personnes, parmi lesquelles il y a deux frères jumeaux (Tommy et Jacky), qui jouent beaucoup, deux femmes (Cissy et Edy) avec un petit bébé, et finalement une petite fille, très jeune, s'appellant Gerty (abréviation de Gertrud MacDowell). Peu à peu, on perçoit une trame qui se développe entre cette jeune fille un peu coquette et Monsieur Bloom, qui la regarde fixement. A un certain moment, il y a dans le ciel l'explosion des feux d'artifice, attirant l'attention de tous les personnages en question à l'exception de Gerty et de Bloom, qui restent symptomatiquement à leur place. Gerty, en essayant de voir les feux d'artifice mais en provoquant à la fois Monsieur Bloom, s'incline beaucoup, lui montrant toutes ses jambes... Alors Monsieur Bloom, avec la main dans la poche, se masturbe: cela se passe parallèlement à l'explosion des feux d'artifice. Tout le monde crie, en regardant les feux: "O! O! Ah!"; et Joyce, avec une virtuosité incroyable, ne fait à vrai dire d'autre chose que décrire d'une façon exceptionnelle l'orgasme de son personnage.

*F.M.*: Cet épisode serait donc une motivation fondamentale pour la situation *sémantique* dans *Visage*?

*L.B.*: Pour *une* situation! C'est quand la voix de Cathy est submergée par une espèce d'explosion, de coups sonores très brusques.

*F.M.*: Ah oui! Ce que l'on peut d'ailleurs dénommer la première *texture d'impulsions* (et qui atteint son point culminant à ca.3'25").

*L.B.*: Exactement.

*F.M.*: Si l'on peut nettement y reconnaître la provenance de ces sons électroniques – dans ce cas, il s'agit probablement de sons développés à partir d'un générateur d'impulsions – on peut trouver dans la pièce des sons ou de masses de sons beaucoup plus proches de la voix ou des articulations vocales. On se demande, en écoutant l'œuvre, si ces sons ne sont pas de quelque façon dérivés de la voix même...

*L.B.*: Jamais de la voix! C'était là la question. J'avais pour but justement cette problématique: développer la voix, envelopper la voix dans une structure qui, elle, était uniquement faite au moyen des oscillateurs.

*F.M.*: Nous sommes alors devant une opposition entre voix et sons électroniques...

*L.B.*: Oui, en ce qui concerne le *concept* de l'opposition; mais à vrai dire il s'agit plutôt d'un phénomène, d'une relation de *contiguïté*. C'est justement là où réside la question...

*F.M.*: En tout cas, une conception *binaire* se fait sentir à partir de ce traitement de la voix en rapport avec les sons électroniques. Dans cet aspect, est-ce que vous voyez une influence de la *conception binaire* jakobsonienne dans votre œuvre en général et, plus précisément, dans *Visage*? Jusqu'à quel point y admettez-vous une influence de la phonologie, telle qu'elle a été développée par exemple par Jakobson?

*L.B.*: A l'époque j'étais évidemment très influencé par la phonologie classique. Je connaissais Jakobson personnellement. Cela s'est passé à l'Université de Harvard, aux États Unis. Je crois que sa conception concernant les oppositions binaires est à la fois simple et universelle. Je pense qu'on peut l'appliquer à tout, à tous les niveaux de l'expérience.

*F.M.*: Y compris l'*ambitus* de la musique?

*L.B.*: Évidemment on peut trouver la pensée binaire aussi dans la musique. Toutefois, il n'y a eu dans *Visage* aucune influence systématique pour ce qui est de l'emploi ou du contrôle des oppositions binaires. Au moins cette influence n'a pas été préméditée. Elles sont en quelque sorte là, mais non pas de façon systématique...

*F.M.*: Et par rapport à l'aphasie linguistique? Vous avez dit une fois qu'il y a dans l'œuvre des inflexions basées sur l'aphasie. En observant l'approche de Jakobson de ce phénomène linguistique, on constate qu'il y a en gros, selon l'éminent linguiste, deux types d'aphasie: d'une part *l'aphasie de la contiguïté*, dans laquelle la *métaphore* joue un rôle plus fondamental que le *contexte*; et d'autre part *l'aphasie de la similarité*, où le *contexte* linguistique acquiert une fonction plus importante que les substitutions sémantiques opérées par les métaphores du langage. C'est évidemment une acception très spécifique de l'aphasie, et il y a déjà presque trente ans que vous avez réalisé *Visage*. En tout cas, considérant aujourd'hui cette question d'une façon plus générale, dans quelle mesure l'aphasie a-t-elle joué un rôle vraiment fondamental dans l'élaboration de l'œuvre?

*L.B.*: Ce qui m'intéressait dans *Visage*, c'était de raconter des choses, mais sans des éléments propres à une analyse thématique, tout en donnant l'illusion d'une histoire, d'un parcours avec une voix, au moyen de ses inflexions les plus diverses, mais toujours sans employer les mots. Dans cette attitude résidait alors la nature même de l'œuvre. Par conséquent, j'ai sûrement pensé à l'aphasie dans l'élaboration de ce parcours, puisque le moment de l'aphasie est très important dans ce contexte: c'est-à-dire le moment où la voix est véritablement incapable d'articuler des choses. A vrai dire, on peut faire une analyse "clinique" de *Visage*, si l'on veut...

*F.M.*: En reprenant la conception binaire, je crois qu'il y a une contradiction dans un sens très *positif* dans *Visage*, puisqu'elle ne fait rien d'autre qu'enrichir la perception phénoménologique de l'œuvre. Il s'agit, autrement dit, d'une *opposition* entre deux tendances dans la composition au moment de son écoute: d'un côté, la tendance à l'association sémantique à travers l'existence de modèles des langues les plus diverses (langage télévision, langue turque, arménienne, etc.); d'autre côté, l'opposition à cette tendance au

moyen des inflexions de Berberian, dans lesquelles on perçoit l'intention primordiale d'une certaine *neutralisation du mot*...

*L.B.*: Neutralisation du mot?

*F.M.*: Oui. Je me réfère à un commentaire de Cathy Berberian cité par Stoianova dans son livre *Berio: chemins en musique (La Revue Musicale, 375-376-377, page 69)*. Selon Berberian, lorsqu'elle prononçait des mots trop proches d'une certaine langue, vous auriez dit: "Oh, non, c'est trop allemand comme son", ou encore: "C'est trop italien, ça ne va pas!"

*L.B.*: Mais oui! Vu qu'il s'agissait de l'élaboration d'un processus musical, je voulais simplement éviter que l'anecdote trop évidente, trop élémentaire eût lieu dans l'œuvre. Il fallait choisir des gestes vocaux déterminés, puis les intégrer à la structure musicale, tout en écartant l'anecdote trop élémentaire, trop simple.

*F.M.*: Autrement dit, s'il y avait d'un côté l'existence des modèles de diverses langues et par conséquent un chemin ouvert à l'association libre, il y avait de l'autre côté l'intention de neutraliser la parole...

*L.B.*: ...ce qui avait comme but l'écart d'anecdotes trop banales. Les associations devaient en tout cas se mouvoir à un niveau beaucoup plus élaboré, beaucoup plus subtil.

*F.M.*: De ce point de vue, il y a une question très intéressante en ce qui concerne l'utilisation de l'onomatopée dans *Visage*: vous avez dit une fois que la fonction onomatopéique a joué un rôle capital dans l'élaboration de l'œuvre. Qu'est-ce que vous avez voulu vraiment dire avec cette affirmation? Je vous demande ça parce que je suis d'accord avec l'observation de Lyotard/Avron à propos de votre affirmation (*Musique en Jeu 2, p. 36*): je pense que, dans *Visage*, la *simulation linguistique*, beaucoup plus élaborée que l'onomatopée pure et simple, joue pour la constitution d'une pseudo-langue un rôle beaucoup plus essentiel que la fonction onomatopéique...

*L.B.*: Mais c'est aussi une *forme* d'onomatopée, qui n'est autre chose que la transposition d'une situation réelle, déterminée, avec d'autres moyens, sans la redoubler, sans la répéter. Il y a, dans ce sens, une *onomatopée* du dialecte napolitain, de l'arménien, etc., puisqu'on n'emploie vraiment pas des mots napolitains ou armé-

niens. C'est ainsi que l'on peut voir cette simulation comme un *forme*, si vous voulez, d'onomatopée. Car les confins de ce phénomène linguistique ne sont absolument pas très clairs. Ils sont, au contraire, assez ouverts, assez flexibles. Joyce même, avec son niveau de complexité élevé, a beaucoup employé l'onomatopée.

*F.M.*: Mais l'onomatopée dans *Omaggio a Joyce*, en fonction de l'utilisation du texte joycien, est en tout cas beaucoup plus évidente que dans *Visage*...

*L.B.*: Naturellement. C'était là la question dans *Omaggio a Joyce*. De toute façon, dans *Visage*, l'onomatopée doit être entendue dans un sens beaucoup plus large.

*F.M.*: Peut-être comme une sorte de *méta-onomatopée*... En tout cas, on doit reconnaître qu'il y a aussi dans *Visage* un niveau de perception lié de quelque façon à un certain *réalisme*. Dans quelques passages, on est en présence des éléments plus ou moins réalistes. Avez-vous voulu faire, dans ce sens, une référence à la radio, lieu où l'œuvre a été réalisée? Il y a des moments qui peuvent suggérer une guerre, comme dans le cas des textures d'impulsions à trois endroits de la pièce; il y a un autre moment faisant une espèce de référence *musicale*, comme s'il s'agissait d'un *Lied*, avec accompagnement d'un "piano" transformé par des moyens électro-acoustiques...

*L.B.*: A la fin?

*F.M.*: Oui, à la fin (à partir de 13'50" environ), juste après la dernière texture d'impulsions.

*L.B.*: Ah! Il s'agit là d'une longue référence à une prière entonnée par une actrice hébraïque, à Jérusalem. Je l'avais entendue une fois, et puis j'ai acquis un enregistrement de cette prière. Cela a été pour moi une expérience très belle, très remarquable: elle chantait, chantait, puis pressait la voix vers le registre plus élevé de sa tessiture, en prolongeant alors les voyelles... C'était un moment vraiment très émouvant, lorsqu'elle commençait à chanter! C'est ça qui se passe à la fin de *Visage*: une référence à cette prière hébraïque, qui devenait à vrai dire une pièce de musique. Et justement pour suggérer un peu plus, bien que d'une façon très simple, la *situation musicale* à laquelle je voudrais faire référence, j'ai conçu une espèce d'accompagnement à la voix avec des sons électroniques ressemblant à des percussions: *pon, pon, pon, pon*...

*F.M.*: Ce qui nous donne l'impression d'un piano transformé...

*L.B.*: Mais tout est strictement électronique. J'ai beaucoup appris en faisant cette œuvre!

*F.M.*: En regardant vos œuvres postérieures à *Visage*, nous pouvons essayer d'établir quelques parallèles... Vous avez conçu *Visage* pour la radio, comme une sorte de critique à la radio...

*L.B.*: Un peu, oui. C'était mon adieu à la radio. Je savais à l'époque que j'allais quitter la radio, que j'ai définie comme étant l'instrument le plus répandu pour la diffusion des mots inutiles.

*F.M.*: Et beaucoup plus tard vous avez composé *A-Ronne*, en 1974/75, également pour la radio...

*L.B.*: ...hollandaise.

*F.M.*: Y a-t-il une relation entre ces deux œuvres en ce qui concerne l'objet?

*L.B.*: Absolument. Les deux œuvres sont basées sur des *gestes vocaux*. Dans *A-Ronne*, il y a un très beau texte d'Edoardo Sanguineti, basé seulement sur des citations, sur des *gestes culturels*. Ce texte est traité par les voix vingt-trois, vingt-quatre fois des façons les plus différentes, et surtout avec un grand pouvoir d'association, en suggérant des choses, des situations véritables, concrètes.

*F.M.*: Au niveau des suggestions, il y a donc une relation très forte avec *Visage*...

*L.B.*: Oui, absolument. Toutefois, avec la différence qu'il n'y a pas de musique électronique dans *A-Ronne*, mais seulement les voix de cinq chanteurs.

*F.M.*: En poursuivant le parallèle avec vos autres compositions, je voudrais reprendre cette référence à la prière hébraïque. Vous avez composé en 1968 une pièce qui s'intitulait *Prayer-Prière* pour voix et instruments *ad libitum*. Est-ce qu'il y aurait quelque liaison entre *Visage* et cette composition?

*L.B.*: Pas du tout. Cette composition-là est, d'ailleurs, retirée de mon catalogue.

*F.M.*: Alors une dernière question: je sais que vous avez en 1972 composé une nouvelle œuvre basée sur *Visage*, portant le titre *Après*

*Visage*. Cette pièce, vous l'avez également retirée de votre catalogue. Qu'auriez-vous à dire sur ce travail?

*L.B.*: Il y avait un chorégraphe hollandais qui voulait faire une pièce chorégraphique sur *Visage*. Étant donné que je ne voulais pas le faire avec la bande magnétique seule, j'ai donc ajouté l'orchestre, des sons d'orchestre à la bande. Mais ça n'a pas marché...

Salzbourg, le 22 août 1989

## Bibliographie

Adorno, Theodor W.:

- [1] - "Fragment über Musik und Sprache", in Steven Paul Scher et alli, *Literatur und Musik – Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*", Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 138-141.

Albèra, Philippe:

- [1] - "Introduction aux neuf Sequenzas", in *Contrechamps 1 Septembre 1983*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, p. 90-122.

Altmann, Peter:

- [1] - *Sinfonia von Luciano Berio - Eine analytische Studie*, Universal Edition 26225, Vienne, 1977.

Avron, Dominique:

- [1] - *L'Appareil Musical*, in 10/18, Union Général d'Éditions, Paris, 1978;  
[2] - et Jean-François Lyotard: "«A few words to sing», Sequenza III", in *Musique en Jeu 2*, Éditions du Seuil, Paris, 1<sup>er</sup> Tr., 1971, p. 30-44.

Bayer, Francis:

- [1] - "Thèmes et citations dans le 3<sup>ème</sup> mouvement de «Sinfonia» de Luciano Berio", in *Analyse Musicale*, Revue publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale, octobre 1988, p. 69-73.

Berio, Luciano:

- [1] - "Aspetti di artigianato formale", in *Incontri Musicali. Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio*, Edizioni Suvini Zerboni, numero uno, décembre 1956, Milan, p. 55-69;  
[2] - "Aspect d'un artisanat formel", in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, p. 10-23;  
[3] - "Prospective musicale - Recherches et activités du Studio de phonologie musicale de Radio-Milan" (1956), in *Musique en Jeu 15*, Éditions du Seuil, Paris, septembre 1974, p. 60-63.  
[4] - "Sur la musique électronique", in *Schweizerische Musikzeitung*, Beilage zu Nr. 12, 1957;

- [5] - "Agli amici degli «Incontri Musicali», in *Incontri Musicali - Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio*, Edizioni Suvini Zerboni, numero due, mai 1958, Milan, p. 69-72;
- [6] - Texte sur "Omaggio a Joyce" à l'occasion de la création de l'œuvre, apud Peter Altmann: *Sinfonia von Luciano Berio - Eine analytische Studie*, Universal Edition 26225, Vienne, 1977, p. 7;
- [7] - "Poesia e musica - un'esperienza", in *Incontri Musicali - Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio*. Edizioni Suvini Zerboni, numero tre, août 1959, Milan, p. 98-110;
- [8] - "Poésie et musique - une expérience", in *Contrechamps - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 24-35;
- [9] - "Musik und Dichtung - eine Erfahrung", in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, B. Schott's Söhne Mayence, 1959, p. 36-45;
- [10] - "Forme" (1961), in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 36-40;
- [11] - "Du geste et de Piazza Carità" (1963), in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 41-45;
- [12] - "Cinque domande ai giovani autori" (1964), in *Siparo DIC 1964*, n° 224, p. 47;
- [13] - "Meditation über ein Zwölfton-Pferd" (1969), in *Melos Jahrgang 36*, août 1969, Mayence, p. 293-295;
- [14] - "Méditation sur un cheval de douze sons", in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 46-50;
- [15] - "Commentaires au rock" (1967), in *Musique en Jeu* Nr. 2, Éditions du Seuil, 1<sup>er</sup> Tr. 1971, p. 56-65;
- [16] - "Entretien Luciano Berio/Michel Philippot" (octobre 1968), in *La Revue Musicale*, "Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry - Oeuvres-Études-Perspectives", Éditions Richard-Masse, Paris, 1969. 85-93;
- [17] - Texte sur *Sinfonia* (paru en allemand dans le programme des *Donaueschinger Musiktage 1969* avec traduction de l'anglais de Josef Häusler) apud Peter Altmann: *Sinfonia von Luciano Berio - Eine analytische Studie*, Universal Edition 26225, Vienne, 1977, p. 11-12; l'original italien (aussi bien qu'en français, anglais et dans une autre traduction allemande) in LP ERATO NUM 75198;
- [18] - Texte sur *Chemins III* et *Epifanie*, in *La Revue Musicale*, "Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry - Oeuvres-Études-Perspectives", Éditions Richard-Masse, Paris, 1969, p. 82-84;
- [19] - Texte sur *Visage* apud Paolo Castaldi in *La Revue Musicale*, "Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry - Oeuvres-Études-Perspectives", Éditions Richard-Masse, Paris, 1969, p. 78;
- [20] - "Notre Faust", in *Nuova Rivista Musicale Italiana* Nr. 3 - RAI, Milan, 1969, p. 275-281;
- [21] - "Notre Faust", in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Editions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 51-56;
- [22] - "Igor Stravinsky: sur la mort d'un grand créateur", in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Editions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 57-59;

- [23] - "Vingt ans après... BEAUBOURG" (Intervention à la conférence de presse IRCAM du 7 mars 1974), in *Musique en Jeu 15*, Editions du Seuil, Paris, septembre 1974, p. 62;
- [24] - Entretien (1978) avec Leonardo Pinzauti, in Leonardo Pinzauti, *Musicisti d'oggi - Venti Colloqui*, ERI - Edizioni Rai radiotelevisione italiana, Torino; 1978, p. 97-106;
- [25] - "Entretien" (1983) avec Philippe Albèra et Jacques Demierre, in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme Lausanne, p. 60-66;
- [26] - *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1983;
- [27] - "Dialogue entre toi et moi", in *Contrechamps 4 - Av. 1985*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 139-144;
- [28] - Textes sur *Visage*, *Sequenza III*, *Cinque Variazioni*, *Circles*, LP Vox Turnabout TV 331 027;
- [29] - Textes sur *Sequenza VI*, *Chemins II*, *Chemins III*, *Epifanie* et *Folk Songs*, LP RCA 26.35048 RK 11530/1-2;
- [30] - Texte sur *Coro*, LP Deutsche Grammophon 2531 270;
- [31] - *Quelques visages de Visage* (Luciano Berio parle de l'œuvre à Flo Menezes) (Salzbourg, août 1989).
- Berrett, Joshua:
- [1] - Texte sur *Nones*, *Allelujah II* et *Concerto for two Pianos* de Luciano Berio, LP ARL 1-1674.
- Bettelheim, Bruno:
- [1] - *Kinder brauchen Märchen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1980.
- Beyer, Robert:
- [1] - "Die Klangwelt der elektronischen Musik", in *Zeitschrift für Musik*, 113. Jahrgang, Heft 2, février 1952, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, p. 74-79.
- [2] - "Elektronische Musik", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 6/21. Jahr, février 1954, Der Melos Verlag, Mayence, p. 35-39.
- Bloch, Ernst:
- [1] - *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 554 (3 Bänder), Francfort-sur-le-Main, 1959.
- Bortolotto, Mario:
- [1] - "Berio, o dei piaceri", in M. Bortolotto: *Fase Seconda-Studi sulla Nuova Musica*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1969, p. 128-148.
- Bosseur, Jean-Ives:
- [1] - "Luciano Berio", in *Musique de notre temps* (Recueil I) Casterman, Belgique, 1973, p. 45-48.
- Bozzetti, Elmar:
- [1] - "Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge", in *Werkanalyse in Beispielen*, herausgegeben von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1986, p. 400-411.
- Budde, Elmar:
- [1] - "Zum dritten Satz der Sinfonia von Luciano Berio", in *Die Musik der 60.*

Jahre (12 Versuche Hgb. von Rudolf Stephan) - Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikforschung/Darmstadt, Bd. 13, B. Schott's Söhne Mayence, 1972, p. 128-144.

Bühler, Karl:

[1] - *Sprachtheorie* (1934), Gustav Fischer Verlag, Stuttgart-New York, 1982.

Castaldi, Paolo:

[1] - "Luciano Berio ed Henri Pousseur - L'aspirazione a una libertà integrale", in "La Musica Moderna", Settimanale, Anno III, N° 101, Fratelli Fabbri Editori, Milan, 1969;

[2] - Texte sur *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Visage*, *Momenti*, *Laborintus II*, *Prière*, *Différences*, et *Chemins II* de Luciano Berio, in *La Revue Musicale*, "Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry - Oeuvres-Études-Perspectives", Éditions Richard-Masse, Paris, 1969, 77-80.

Curjel, Hans:

[1] - "Sprachmusik und Klanggedicht", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 2/32. Jahr, février 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 50-51.

Dahlhaus, Carl:

[1] - "Ästhetische Probleme der Elektronischen Musik", in *Schönberg und andere - Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mayence, Londres, New York, Tokyo, 1978, p. 234-243.

Dalmonte, Rossana:

[1] - "Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante en Italie", en collaboration avec Niva Lorenzini, in *Contrechamps I - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 67-74.

Decroupet, Pascal:

[1] - *Aspects de la citation et du collage en musique contemporaine après 1960*, mémoire présenté à l'Université de Liège, 1986;

[2] - "«Fixer sa vision sur un foyer précis»" (sur "Epifanie" de Berio), in *Ars Musica '90*, Bruxelles, mars 1990, p. 59-65.

Delalande François:

[1] - "L'Omaggio a Joyce de Luciano Berio", in *Musique en Jeu 15*, Éditions du Seuil, Paris, septembre 1974, p. 45-54.

Demierre, Jacques:

[1] - "Circles: e.e. cummings lu par Berio", in *Contrechamps I-Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 123-180.

Dibelius, Ulrich:

[1] - Texte sur Luciano Berio, in *Moderne Musik I-1945-1965*, Piper, Munique-Zurique, 1984, p. 174-183.

Donat, Misha:

[1] - "Berio and his «Circles»", in *The Musical Times* Nr. 105, 1964, p. 105-107.

Dreßen, Norbert:

[1] - *Sprache und Musik bei Luciano Berio - Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen*, Gustav Bosse Verlag, Regensbourg, 1982.

Duchet, Jean-Louis:

[1] - "La phonologie", Collection Que sais-je? 1875, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

Eco, Umberto:

[1] - "Presentazione" (sur *Passaggio*), in *Passaggio - Messa in scena di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti*, Piccola Scala, Prima Rappresentazione Assoluta, le 6 mai 1963, p. 443-448;

[2] - "Il contributo di Jakobson alla semiotica", in "Roman Jakobson", Editori Riuniti, Roma, 1990, p. 287-302.

Eimert, Herbert:

[1] - Lettre ouverte à J. M. Hauer (janvier 1925), LP WERGO, WER 60006, Mayence;

[2] - "Der Sinus-Ton", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 6/21, Jahr, juin 1954, Der Melos Verlag, Mayence, p. 168-172;

[3] - "Vokalität im 20. Jahrhundert", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 10/32. Jahr, octobre 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 350-359;

[4] - Notizen zum Epitaph und den Sechs Studien, LP WERGO, WER 60014, Mayence;

[5] - "So begann die elektronische Musik", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 1/39. Jahr, janvier/février 1972, B. Schott's Söhne Mayence, p. 42-44;

[6] - et Hans U. Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Bosse Musik Paperback, Gustav Bosse Verlag, Regensbourg, 1973.

Eliot, T. S.:

[1] - "The Music of Poetry", in Steven Paul Scher et alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 142-153.

Flynn, George W.:

[1] - "Listening to Berio's Music", in *Musical Quarterly* 3, Année 61, Londres, 1975, p. 388-421.

Fónagy, Ivan:

[1] - *La Métaphore en Phonétique*, Didier, Ottawa, 1979.

Fontaine, Jacqueline:

[1] - *O Circulo Lingüístico de Praga*, Editora Cultrix/EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

Förtig, Peter:

[1] - *Zu Luciano Berios «Sequenza per oboe solo»*, 1976.

Frisius, Rudolf:

[1] - "Musik als Hörspiel - Hörspiel als Musik", in Klaus Schöning et alli, *Spuren des neuen Hörspiels*, Edition Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1982, p. 136-166.

Gentilucci, Armando:

[1] - Texte sur Luciano Berio, in *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milan, 1973, p. 70-75;

[2] - *Introduzione alla musica elettronica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milan, 1983.

Gerdine, Leigh:

[1] - Texte sur *Sequenza IV*, *Folk Songs* et *Nones* de Luciano Berio, in *La Revue Musicale*, "Varèse-Xenakis-Berio-Pierre Henry - Oeuvres-Études-Pers-

- pectives”, Éditions Richard-Masse, Paris, 1969, 81-82.
- Giedion-Welcker, C.:
- [1] - “Einführung zu James Joyces «Ulysses»”, in James Joyces, *Ulysses*, traduction allemande de Georg Goyert autorisée par l’auteur, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1977.
- Gottwald, Clytus:
- [1] - Texte sur Ligeti in WERGO WER 60095, p. 20.
- Gruhn, Wilfred:
- [1] - “Luciano Berio (1925): «Sequenza III» (1966)”, in *Perspektiven Neuer Musik - Material und didaktische Information*, B. Schott’s, Mayence, 1974, p. 234-249.
- Halle, Morris:
- [1] - et Roman Jakobson: “A Fonologia em Relação com a Fonética”, in *Os Pensadores XLIX*, Victor Civita Editor/Abril Cultural, São Paulo, p. 61-95.
- Häusler, Josef:
- [1] - Texte sur Luciano Berio, LP WERGO, WER 60021;
- [2] - Commentaire sur *Sincronie* de Luciano Berio à Donaueschingen 1968, LP WERGO, WER 60053.
- Hicks, Michael:
- [1] - “Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio’s Sinfonia”, in *Perspectives of New Music 20*, hiver 1981/printemps-été 1982, p. 199-224.
- Humpert, Hans Ulrich:
- [1] - *Elektronische Musik - Geschichte - Technik - Kompositionen*, Schott, Mayence. Londres, New York, Tokyo, 1987;
- [2] - et Herbert Eimert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Bosse Musik Paperback, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1973.
- Jakobson, Roman:
- [1] - *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1969;
- [2] - *Main Trends in the Science of Language*, Harper Torchbooks, Harper & Row Publishers, New York, Evanston, San Francisco, Londres, 1973;
- [3] - *Six Lectures on Sound and Meaning*, with a preface by C. Lévi-Strauss, The MIT Press, Londres, 1978;
- [4] - *Essais de Linguistique Générale*, Les Éditions de Minuit, Paris; 1963;
- [5] - *Linguística e Comunicação*, Editora Cultrix, São Paulo;
- [6] - *Der grammatische Aufbau der Kindersprache* (mai 1975), Westdeutscher Verlag, Opladen, 1977;
- [7] - *Diálogos*, Editora Cultrix, São Paulo, 1980;
- [8] - “Retrospecto”, in *Os Pensadores XLIX*, Victor Civita Editor/Abril Cultural, São Paulo, p. 97-123;
- [9] - et Morris Halle: “A Fonologia em Relação com a Fonética”, in *Os Pensadores XLXI*, Victor Civita Editor/Abril Cultural, São Paulo, p. 61-95.
- Jarvlepp, Jan:
- [1] - “Compositional Aspects of Tempi Concertati by Luciano Berio”, in *Interface*, Vol. 11 (1982), Pays-Bas, p. 179-193.

- Jespersen, Otto:
- [1] - “*Language - Its nature, development and origin*” (1922), George Allen & Unwin Ltd., Londres, 1964.
- Jiránek, Jaroslav:
- [1] - *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Verlag Neue Musik, Berlin (DDR), 1985.
- Joyce, James:
- [1] - *Ulysses*, The Bodley Head, London-Sydney-Toronto, 1960.
- Kagel, Maurício:
- [1] - “Über Zusammenhänge - Neue Musik in Köln seit den fünfziger Jahren” (Gespräch mit Renate Liesmann-Gümmer), in *Rheinisches Musikfest 1987* (veranstaltet vom Westdeutschen Rundfunk und der Stadt Köln), p. 38-43.
- Karkoschka, Erhard:
- [1] - “Stockhausens Theorien”, in *Melos-Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 1/32. Jahr, janvier 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 5-13;
- [2] - “Musik und Semantik”, in *Melos-Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 7-8/32. Jahr, juillet/août 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 252-259.
- Klüppelholz, Werner:
- [1] - *Sprache als Musik - Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Musikverlag Gotthard F. Döring, Herrenberg, 1976.
- Kneif, Tibor:
- [1] - “Zur Semantik des musikalischen Zitats”, in *Zeitschrift für Neue Musik 12*, 1973, p. 3-9.
- Krieger, Georg:
- [1] - et Wolfgang Martin Stroh: “Probleme der Collage in der Musik - aufgezeigt am 3. Satz der «Sinfonia» von Luciano Berio”, in *Musik und Bildung*, 1971, p. 229-235.
- Lorenzini, Niva:
- [1] - “Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante en Italie”, in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions l’Age D’Homme, Lausanne, p. 67-74.
- Lyotard, Jean-François:
- [1] - et Dominique Avron: “«A few words to sing» Sequenza III” in *Musique en Jeu 2*, Éditions du Seuil, Paris, 1<sup>er</sup> Tr., 1971, p. 30-44;
- [2] - *La Condition Postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- Maderna, Bruno:
- [1] - “*Bruno Maderna - documenti*”, édité par Mario Baroni et Rossana Dalmonte, Edizione Suvini Zerboni, Milan, 1985.
- Malmberg, Bertil:
- [1] - *La Phonétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1970.
- Mauro, Tullio de:
- [1] - Édition critique du *Cours de Linguistique Générale* de Saussure in Ferdinand de Saussure: *Cours de Linguistique Générale*, Payot, Paris, 1972.
- Menezes, Flo (Menezes Filho, Florivaldo):
- [1] - “O que vem a ser o Sistema de Polirização? - A segunda menor é o átomo

do Sistema Tonal”, Journal Concrétiste *Viva há Poesia*, São Paulo, septembre 1979;

- [2] - “TransFormantes para cordas e piano”, Imprensa da Universidade de São Paulo, São Paulo, juin 1983;
- [3] - “Micro-Macro”, Imprensa do Mazarteum de São Paulo/MASP, São Paulo, novembre 1983;
- [4] - *Apoteose de Schoenberg - Ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea* (août 1984/décembre 1985), Nova Stella/EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- [5] - *Ein Ansatz zur elektronischen Sprachkomposition «Visage» von Luciano Berio* (juillet 1989), thèse pour l’obtention du diplôme de Composition Électronique à l’École Supérieure de Musique de Cologne, R.F.A.;
- [6] - *Quelques visages de «Visage»* (Luciano Berio parle de l’œuvre à Flo Menezes) (Salzbourg, août 1989).
- [7] - “*Luciano Berio et la Phonologie - Une approche jakobsonienne de son œuvre*”, Peter Lang, Série XXXVI, Vol. 89, Francfort/M, Berlin, Berne, New York, Paris, Vienne, 1993.

Meyer-Eppler, Werner:

- [1] - *Elektrische Klangerzeugung - Elektronische Musik und synthetische Sprache*, Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn, 1949;
- [2] - “Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation”, in *Die Reihe 8 - Rückblicke*, Universal Edition, Vienne, 1962, p. 7-10;
- [3] - *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1969.

Morawska-Büngeler, Marietta:

- [1] - *Schwingende Elektronen - Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951-1986*, P. J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen, Cologne, 1988.

Oehlschlägel, Reinhard:

- [1] - “Die Einsamkeit des Theaterdirektors - Zu Luciano Berios «Un Re in Ascolto»”, in *MusikTexte - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 6, octobre 1984, Cologne, p. 57-58.

Osmond-Smith, David:

- [1] - “From Myth to Music: Lévi-Strauss’s «Mythologiques» and Berio’s «Sinfonia»”, in *The Musical Quarterly*, 1981, p. 230-260;
- [2] - “Joyce, Berio et l’art de l’explosion”, in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L’Age D’Homme, Lausanne, p. 83-89;
- [3] - *Playing on Words - A Guide to Luciano Berio’s «Sinfonia»*, Royal Musical Association, Londres, 1985;
- [4] - *Texte sur Sinfonia* de Luciano Berio, LP ERATO NUM 75198;
- [5] - “Multum in parvo: the music of Luciano Berio”, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel, 1986, p. 347-349;
- [6] - “Berio’s Theatre”, in *Ars Musica '90*, Bruxelles, mars 1990, p. 67-72.

Peacock, Ronald:

- [1] - “Probleme des Musikalischen in der Sprache”, in Steven Paul Scher et alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatis-*

*chen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 154-169.

Petri, Horst:

- [1] - “Identität von Sprache und Musik”, in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Hefl 10/32. Jahr, octobre 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 345-349.
- [2] - “Form - und Strukturparallelen in Literatur und Musik”, in Steven Paul Scher et alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 221-241.

Pinzauti, Leonardo:

- [1] - “Musicisti d’oggi - Venti Colloqui” (entretien avec Berio), ERI - Edizioni Rai radiotelevisione italiana, Torino, 1978, p. 97-106.

Pousseur, Henri:

- [1] - “Scambi - Description d’un travail” (manuscrit original en français du texte *Scambi*, paru in *Gravesaner Blätter* Nr. XIII, Jg. 4, Ars Viva Verlag, Mayence, 1959);
- [2] - “La musique électronique, art figuratif?” (texte sur “Trois Visages de Liège”), in *La Musique et ses Problèmes Contemporaines - Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Luis Barrault*, n. 41, décembre 1963, René Juillard, Paris, p. 184-190;
- [3] - “Elementi realistici della musica elettronica” (janvier 1964), in *Collage 6 - Rivista internazionale di nuova musica e arti visive contemporanee*, septembre 1966, p. 22-24;
- [4] - “Éléments réalistes dans la musique électronique” (manuscrit original en français du texte “Elementi realistici della musica elettronica”);
- [5] - “Calcul et Imagination dans la Musique Electronique” (texte d’une conférence faite à l’Université de Buffalo en février 1966), in *Musique en Jeu 2*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 34-45;
- [6] - “Berio und das Wort” (janvier 1967), LP Wergo, WE 60021, Mayence;
- [7] - “Si, il nostro Faust, indivisibile”, in *Nuova Rivista Musicale Italiana* - 3, RAI, Milan, 1969, p. 281-287;
- [8] - “Tempi Concertati de Luciano Berio” (texte inédit de 1969 pour une émission réalisée pour la Télévision belge);
- [9] - *Fragments théorique I sur la Musique Expérimentale*, Éditions de l’Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970;
- [10] - Texte sur *Ikaros’ Beschreibung des langen Marsches* (texte de 1973) in Marietta Morawska-Büngeler: *Schwingende Elektronen - Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951-1986*, P. J. Tonger Musikverlag, Köln-Rodenkirchen, Cologne, 1988, p. 87-89;
- [11] - “Les mésaventures de Notre Faust (lettre ouverte à Luciano Berio)”, in *Contrechamps 4 - Avril 1985*, Éditions L’Age D’Homme, Lausanne, p. 107-122;
- [12] - “Questionnement, Ouverture, Exigence”; “Formation musicale et musiques d’aujourd’hui”; “Vers une notation phonétique universelle”; et “E. Bloch, la musique et la pédagogie musicale”, in *Marsyas - Revue de pédagogie musicale et choréographique de l’Institut de Pédagogie Musica-*

- le de Paris, 1987;
- [13] - *Composer (avec des identités culturelles)*, Institut de pédagogie musicale et choréographique, La Villette, Paris, 1989;
- Prieberg, Fred K.:
- [1] - "Italiens elektronische Musik", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 6/25. Jahr, juin 1958, Der Melos Verlag, Mayence, p. 194-198;
- [2] - "Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio", in *Melos Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 5/32. Jahr, mai 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 156-165.
- Ravizza, Victor:
- [1] - "Sinfonia für acht Singstimmen und Orchester von Luciano Berio", in *Melos V*, Der Melos Verlag, Mayence, 1974, p. 291-297.
- Reichert, Manfred:
- [1] - Texte sur *Laborintus II*, de Luciano Berio, LP Harmonia Mundi, HMA 55764.
- Reinfandt, Karl-Heinz:
- [1] - "Luciano Berio: Sequenza III per voce femminile (für ein Frauenstimme) (1965)", in *Werkanalyse in Beispielen*, herausgegeben von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1986, p. 379-389.
- Rogge, Wolfgang:
- [1] - "Musiktheater des Absurden", in *Melos - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 9/32. Jahr, september 1965, Der Melos Verlag, Mayence, p. 291-303.
- Ruwet, Nicolas:
- [1] - "Von den Widersprüchen der seriellen Sprache", in *Die Reihe 6 - Sprache und Musik*, Universal Edition, Vienne, 1960, p. 59-70;
- [2] - *Langage, Musique, Poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Sanguineti, Edoardo:
- [1] - "Laborintus II", in *Contrechamps 1 - Septembre 1983*, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, p. 75-82.
- Santi, Piero:
- [1] - "Luciano Berio", in *Die Reihe 4 - Junge Komponisten*, Universal Edition, Vienne, 1958, p. 98-102.
- Saussure, Ferdinand de:
- [1] - *Cours de Linguistique Générale* (édition critique préparée par Tullio de Mauro), Payot, Paris, 1972.
- Schnaus, Peter:
- [1] - "Anmerkungen zu Luciano Berios «Circles»", in *Musik und Bildung*, Jahrgang 10, Heft 7/8, 1978, p. 489-497.
- Schnebel, Dieter:
- [1] - "Sprache als Musik in der Musik", in Steven Paul Scher at alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 209-220.
- Schueller, Herbert M.:
- [1] - "Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain", in Steven Paul Scher at alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 61-70.

Sternfeld, Frederick W.:

- [1] - "Poetry and Music - Joyce's «Ulisses»", in Steven Paul Scher at alli, *Literatur und Musik - Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, p. 357-379.

Stockhausen, Karlheinz:

- [1] - *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, 1963;
- [2] - *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Band 2, Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, 1975;
- [3] - *Texte zur Musik 1963-1970*, Band 3, Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, 1971;
- [4] - *Texte zur Musik 1970-1977*, Band 4, Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, 1978.

Stoianova, Ivanka:

- [1] - "Verbe et Son; «Centre et Absence» - sur «Cummings ist der Dichter» de Boulez, «O King» de Berio et «Für Stimmen... Missa est» de Schnebel", in *Musique en Jeu* n° 16, novembre 1974, Éditions du Seuil, Paris, p. 79-102;
- [2] - "Luciano Berio - Chemins en musique", *La Revue Musicale*, triple numéro 275-376-377, Éditions Richard-Masse, Paris, 1985;
- [3] - "Prinzipien des Musiktheaters bei Luciano Berio - «Passaggio», «Laborintus II», «Opera», in *Oper Heute - Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, herausgegeben von O Kolleritsch, Universal Edition, Vienne, Graz, 1985, p. 217-227;
- [4] - "Transkription von Volksliedern - «Voci» von Luciano Berio", in *Musik-Texte - Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 19, avril 1987, Cologne, p. 41-43.

Stroh, Wolfgang Martin:

- [1] - et Georg Krieger: "Probleme der Collage in der Musik aufgezeigt am 3. Satz der «Sinfonia» von Luciano Berio", in *Musik und Bildung*, 1971, p. 229-235.

Stumpf, Carl:

- [1] - *Die Sprachlaute - Experimentell-phonetische Untersuchungen*, Verlag von Julius Springer, Berlin, 1926.

The Principles of the International Phonetic Association:

- [1] - in International Phonetic Association, University College, Gower Street, Londres WC1E 6BT (1949, édition de 1984).

Troubetzkoy, N.S.:

- [1] - *Grundzüge der Phonologie* (1938), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1977.

Zeller, Hans Rudolf:

- [1] - "Mallarmé und das serielle Denken", in *Die Reihe 6 - Sprache und Musik*, Universal Edition, Vienne, 1960, p. 5-29.

# Partition d'écoute de *Visage*

"*Visage*" (1961) - musique électronique avec la voix de C. Berberian

Luclano Berio

A-I

sons électroniques

voix

0'' 18'

t t s d de d th ke go hm

[débarrassant; en expérimentant]

18'' 28'

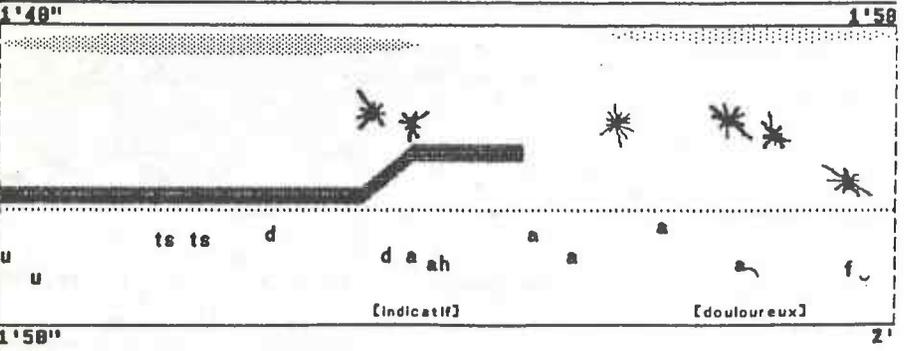
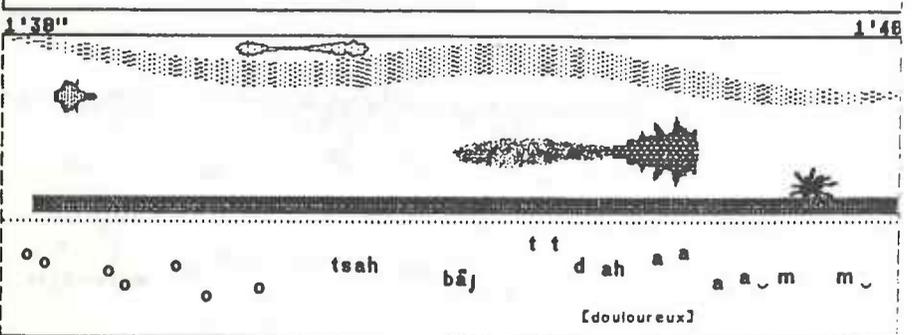
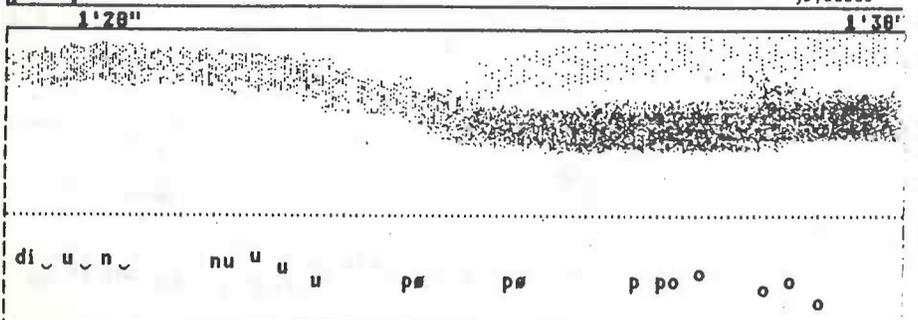
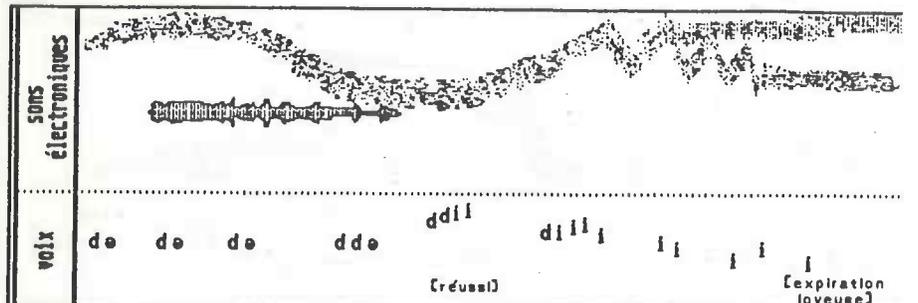
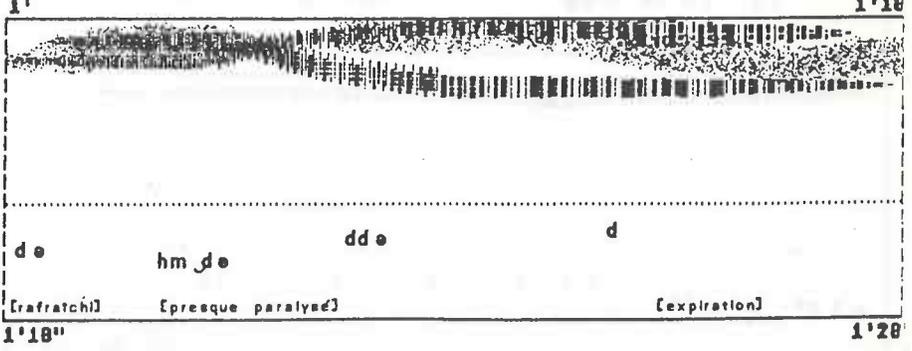
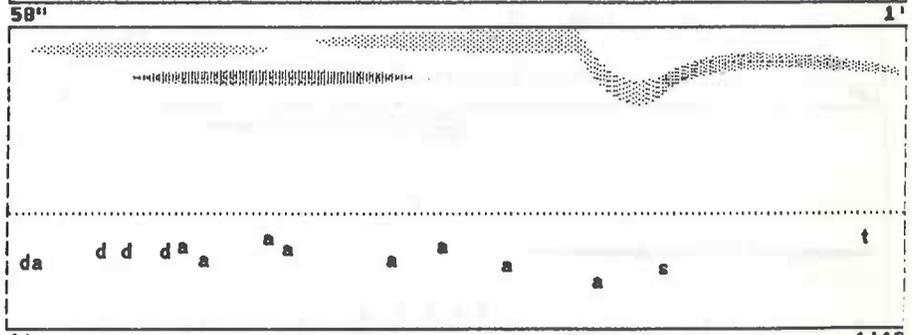
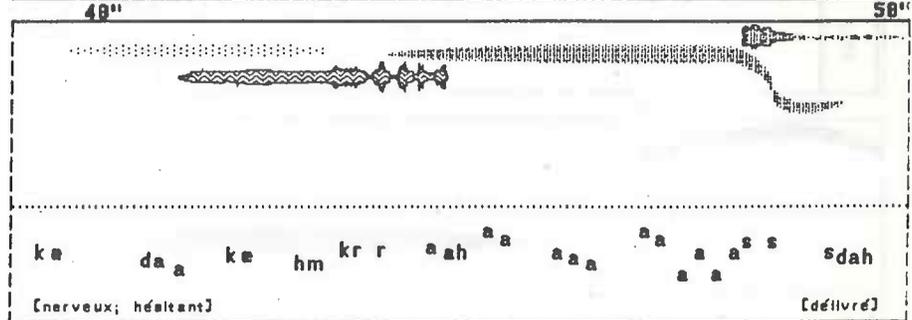
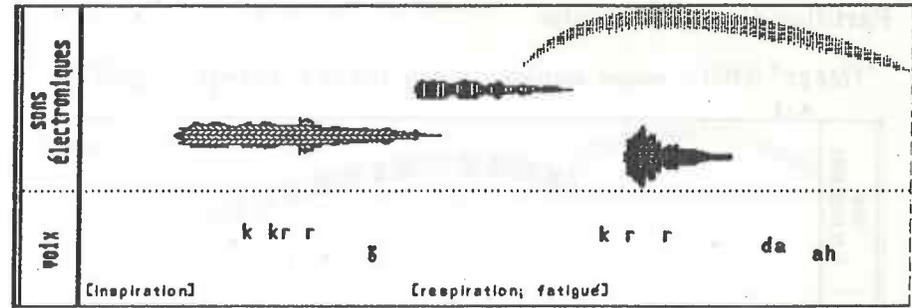
k hm g g go hm d d d d d d de

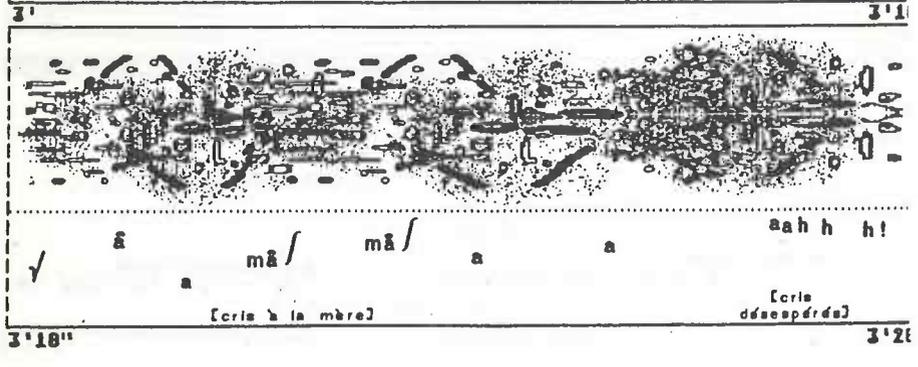
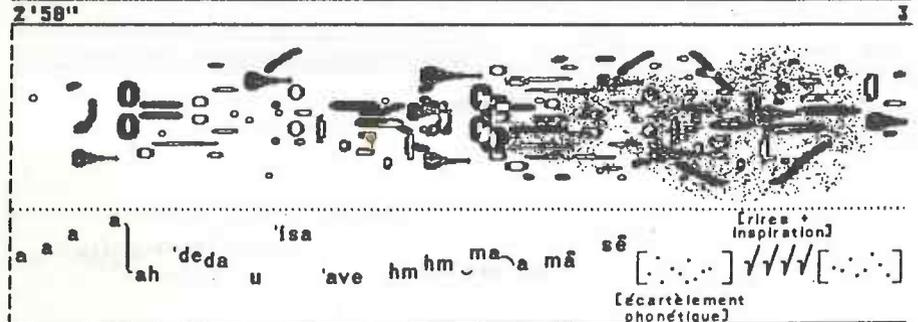
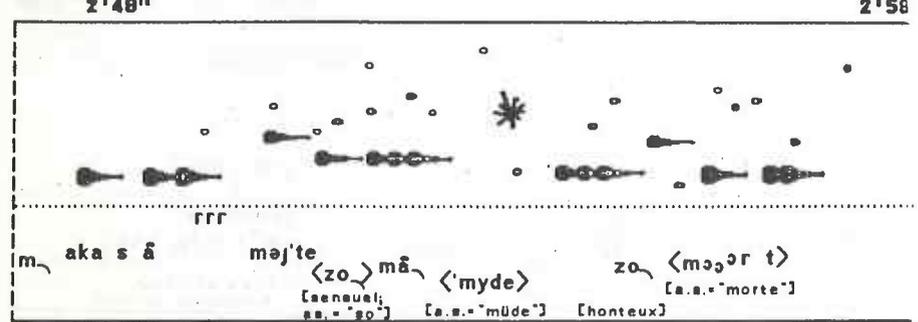
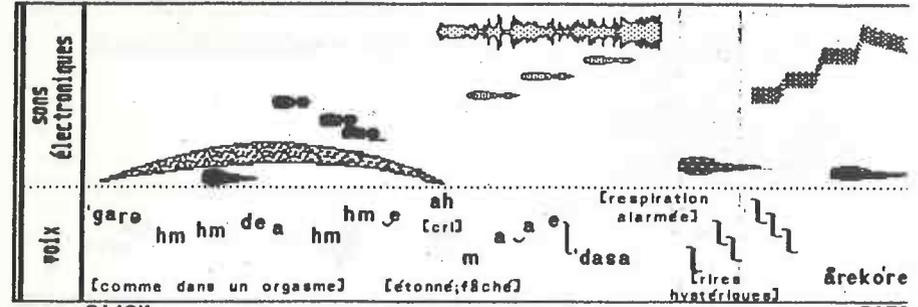
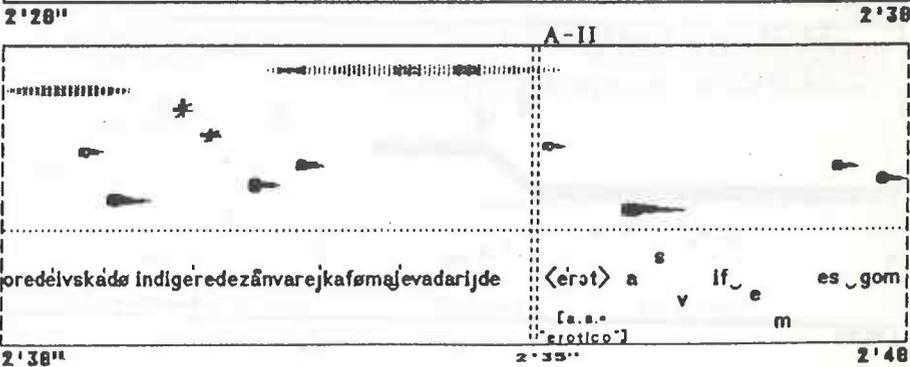
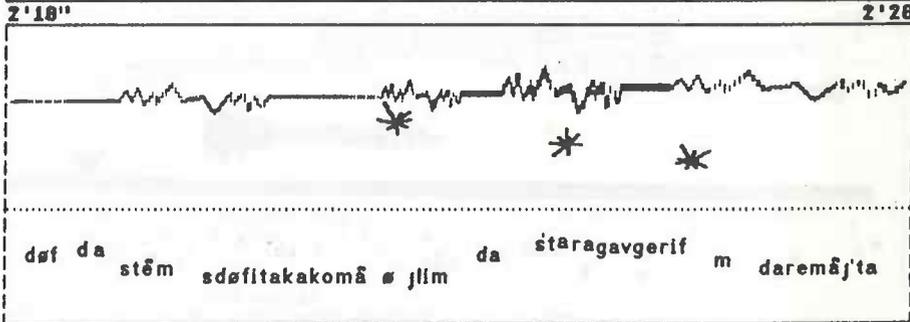
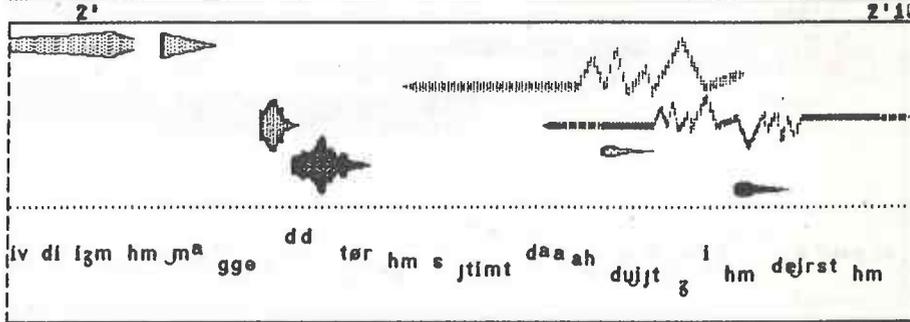
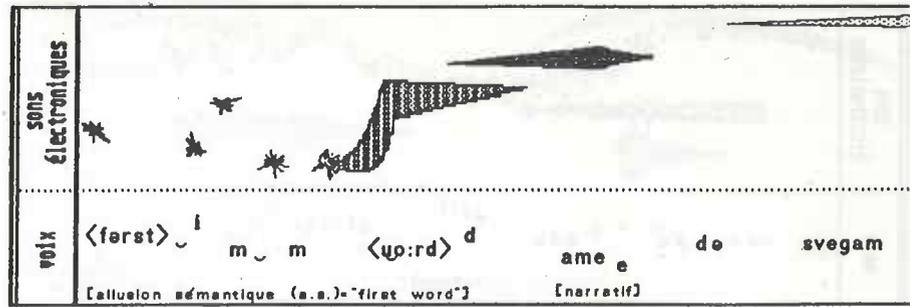
28'' 38'

g g go de k k k k k kr

[respiration]

38'' 48'









sons électroniques	
voix	 (o) [avec écho dans l'espace] (a) (hm) [honteux] hm] ah

6'38" 6'

ah h! ohh! ohh! [ + ]

[étonné] [crie dramatique, pleurs]

6'55" 7'

OOOOOO OOOOOO OOOOOO

[pleurs plaintifs] [plaintif]

dās'tofs nonte'pōso'ta daaaaaaa

7'17" 7'

[rires hystériques] [avec écho]

(a- ou a) [écartement phonétique et prosodique]

7'34" 8'2"

sons électroniques	
voix	

8'21" 9'

 [couvert dans l'espace]

[pleurs plaintifs] [rires ironiques]

9'2" 9'0" 9'34"

ohh! mo'o ese's ese'dōkokise'teme 'deve'ra'ro'ti ta eda'nakava,tu fa

[en conduisant une conversation] [conte fabuleux]

9'34" 9'44"

 (hm) [rires]

9'44" 10'10"

**sons électroniques**

**voix** [chuchoté] <pa'role> h h h h  
[ 'parole', sensuel] [écartement phonétique et prosodique] →

10'10"

10'

**Interjections dramatiques**

ab!  
oh!

10'45"

11'

[polyphonie dans l'espace stéréophonique]

WV  
V

11'12"

12'

[récitation déclamatoire, poétique] →

12'15"

13'

**sons électroniques**

**voix** [de plus en plus dramatique] ma!

13'2"

13'33" 13'

**D-I**

[chanté] →  
[crié]  
<pa'ro(i)i> hm →  
[c.s. 'parole']

13'48"

13'48"

1'

[monophonique]

so au di co nu

15'

15'32"

15'48"

16'1

**D-II**

[polyphonie/opposition chanté X parlé] →

hm →

'dastamdi'raktij 'dasta 'marta au'temdaruf 'danda ç'dand  
[récitation déclamatoire, poétique] →

16'18"

16'3'

sons  
électron.

voix

valdaist daic hm→  
 vaj'eromumakarimsimmakoveidadiz o'vaita daidaim'e'gerd mičani'dalsum  
 za'duftja

16'34"

16'

radinimi'partala vai ldo'stin 'majt 'aron  
 [chuchoté]  
 'aidimm ne'kaismečta rejmi'de fojaj 'namm si mi'kantrs  
 di'tt si'dim <pa'rovs> ujl hm  
 [a.s. 'parole']

16'51"

17'

mu hm  
 'sofja 'dirjami 'sirida  
 'ofsij taqili i → 'urdimuf

17'18"

17'

vaj'mura  
 u malpa 'fo hm  
 ah h h dirds dam dimr

17'38"

18'

CODA

sons  
électroniques

16'12"

21'

*[Faint, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through.]*

Finito di stampare nel mese di Novembre 1993  
presso il poligrafico Mucchi di Modena

---

Nato come primo premio italiano di respiro internazionale consacrato agli studi musicali, il *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali*, promosso dall'Assessorato alla Cultura della Regione Lazio in collaborazione con il Campus Internazionale di Musica e l'Associazione Circe-Europa di Latina, è stato volutamente indirizzato a giovani studiosi al di sotto dei trentacinque anni allo scopo di incoraggiarne l'avvio di un cammino professionale più che celebrarne i maturi risultati.

L'edizione 1990, di cui si pubblicano i lavori vincenti grazie al sostegno dell'Associazione degli Industriali della Provincia di Latina, ha proclamato quattro vincitori: per la sezione di musicologia storica, lo statunitense Keith Falconer, per il lavoro *Some Early Tropes to the Gloria*; per la sezione di etnomusicologia due italiani, ex-aequo, Innocenzo Cosimo De Gaudio e Giovanni Giuriati, per i loro rispettivi lavori su *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i "Vjersh" delle comunità albanofone della Calabria e Musica tradizionale Khmer*; per la sezione di musicologia sistematica e musica contemporanea il brasiliano Flo Menezes Filho per il lavoro *Un essai sur la composition verbale électronique "Visage" de Luciano Berio*. Le giurie — composte per la musicologia storica da Alberto Basso, Mario Bortolotto, Giovanni Carli-Ballola, Iain Fenlon, Christoph H. Mahling, Pierluigi Petrobelli, Agostino Ziino; per l'etnomusicologia da Roberto Leydi, Mantle Hood, Gilbert Rouget; per la musicologia sistematica e la musica contemporanea da Mario Baroni, Enrico Fubini, Michel Imberty, Jan Steszewski — riunitesi, alla fine dei lavori, in seduta congiunta, hanno espresso unanime apprezzamento per il livello generale dell'iniziativa e manifestato convinto appoggio a un premio che, così concepito, rappresenta un valido quanto originale strumento per sondare gli orientamenti e le tendenze degli studi musicali attuali.