

« La musique creuse le lit du texte. » Musique et langage dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et Michel Butor

Marion COSTE (Paris)

Summary

Votre Faust is an opera composed by Michel Butor and Henri Pousseur. This article will show how language and music interact in this opera. *Votre Faust* redefines the relations between text and music since language is not only part of the dialogue between the actors: musicians and singers, too, have words to say. There is a continuum between music and language – with language being sometimes used because of its sonorities, beyond understanding, whereas music can pass a message.

Votre Faust a été écrit entre 1960 et 1969, par Henri Pousseur et Michel Butor. Dès la conception du projet, la question du rapport entre la musique et la parole fut au cœur de la réflexion des deux artistes. C'est en effet la lecture de l'article « La musique, art réaliste », où Michel Butor affirme que la musique est capable de décrire le monde et de transmettre des messages, qu'Henri Pousseur proposa à l'écrivain un projet d'opéra. Voici un extrait de la première lettre qu'il adressa à l'écrivain :

Le mythe de Faust me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps et justifier, en lui donnant une fonction prospective, non seulement l'alchimie des différents modes actuels de production musicale (récitants, chanteurs, instruments solistes, orchestre et bande magnétique), mais aussi celle, nouvellement tentée, *du verbe et de la musique*. (Pousseur 1960, correspondance manuscrite non paginée ; italiques M. C.)

Henri Pousseur souhaitait revisiter le rapport entre le « verbe » et la « musique » dans le genre de l'opéra. S'ensuivit une collaboration étroite entre les deux artistes : s'il s'agit de rejouer le rapport de la musique et de la littérature, l'écriture de *Votre Faust* devra se faire à quatre mains, sans subordonner, comme c'est traditionnellement le cas, le texte à la musique. La très riche correspondance entre Henri Pousseur et Michel Butor témoigne de la vivacité de cet échange. Jean-Yves Bosseur (Bosseur/Bosseur 1986 ; Bosseur 2008) voit d'ailleurs

dans la qualité de cette collaboration un phénomène unique dans l'histoire de la musique : l'écrivain participe à la conception de la structure musicale de l'œuvre, et le compositeur produit certains textes. Je montrerai comment cette œuvre rejoue le rapport de la musique au texte dans le genre de l'opéra : pour Michel Butor et Henri Pousseur, la musique et le texte sont de mêmes natures et peuvent devenir indissociables.

Votre Faust comporte deux particularités formelles qu'il semble nécessaire d'explicitier : d'abord, c'est un opéra qui intègre dans la musique sérielle des citations de musiques tonales, issues principalement des grands opéras classiques. Ensuite, c'est une œuvre mobile : les spectateurs sont invités à voter puis à intervenir durant le spectacle pour choisir entre plusieurs versions des scènes de l'acte II et de l'acte III.

Cet opéra a subi une création catastrophique, qui a durablement affecté le destin de l'œuvre : la première, à la Piccola Scala de Milan, est un échec car les comédiens, dirigés par Roger Mollien, n'ont pas perçu le lien de leur texte à la musique et n'ont pas accepté d'apprendre les diverses versions possibles de l'œuvre. Les mises en scène suivantes, en 1982 à Gelsenkirchen puis en 1999 à Bonn, ne réussirent pas non plus à mettre en place le système mobile de l'œuvre, qui veut que les spectateurs choisissent entre plusieurs versions possibles de la plupart des scènes. Il faut attendre 2013 pour qu'Aliénor Dauchez mette en scène *Votre Faust* dans sa traduction allemande à Berlin en respectant l'aspect mobile de l'œuvre. Elle a repris en 2016 cette mise en scène, à partir du texte français, et *Votre Faust* a été joué à Montreuil, à Vélizy, à Nanterre, à Douai et à Grenoble. *Votre Faust* a donc assez peu été mis en scène, alors qu'il a été très largement étudié et cité par les musicologues : on pense au travail, par exemple, de Pascal Decroupet (2013), de Jean-Yves Bosseur (2008) ou de Jean-Yves et Dominique Bosseur (1986). C'est sans doute parce qu'il pose des problèmes de réalisation importants : la variabilité de l'œuvre fait qu'il y a énormément de texte à apprendre, et l'imbrication de la musique et du texte oblige les musiciens à suivre le rythme des comédiens, et inversement.

L'ambition de refonder le lien entre la musique et la littérature repose sur une conviction partagée par les deux artistes : il existe un continuum entre la musique et la littérature. Elles sont de nature semblable, même si chacune accentue des particularités du phénomène sonore différentes. Si la musique affine, bien plus que le langage, les notions de hauteurs de son et de rythme, ces notions sont aussi valables pour analyser un phénomène langagier. De même, si le langage parvient à un niveau de référentialité plus grand que la musique, la musique renvoie elle aussi à des éléments du monde. Ces prises de position s'inscrivent dans un débat d'idées complexe, autour de la référentialité supposée de la musique : pour certains, la musique n'a pas de signifié, c'est-à-dire qu'elle ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur à elle-même, contrairement au langage. Tout rapprochement entre les deux arts serait alors dangereux, parce qu'il conduirait à négliger la spécificité du langage musical. À ceux-là, les tenants de la référentialité, comme Michel Butor et Henri Pousseur, reprochent de couper la musique du réel, d'en faire un art de pure distraction, sans incidence sur la vie.

J'analyserai d'abord la question de la référentialité musicale dans *Votre Faust*, puis celle du continuum entre la musique et la parole. Dans chacune de ces deux parties, je commencerai

par décrire les prises de position théoriques de Michel Butor et Henri Pousseur dans leur contexte, puis je montrerai leur application dans l'œuvre. Je m'appuierai sur la partition de 1981 ainsi que sur la mise en scène d'Aliénor Dauchez (2016-2017) pour laquelle j'ai été dramaturge.

Afin de favoriser la lecture de ce qui suit, voici un résumé de l'intrigue. Dans l'acte I, Henri, jeune compositeur, se voit proposer par un directeur de théâtre un projet d'opéra. Ce directeur le finance sans restriction et lui laisse le temps qu'il voudra. Il propose à Henri de travailler avec une cantatrice qui semble être au service du directeur. Henri tombe ensuite amoureux de Maggy, serveuse dans un cabaret, que le directeur tente d'éloigner. Henri rencontre alors Greta, la sœur de Maggy, qui le séduit. À la fin de l'acte I, le public apprend que Maggy est gravement malade et qu'elle veut voir Henri. Le public doit alors voter pour savoir si Henri ira voir un spectacle de marionnette avec Maggy ou avec Greta.

En fonction du vote du public, deux actes II sont possibles, l'un avec Maggy et l'autre avec Greta. Dans la version avec Greta, on suggère la mort de Maggy. Dans les deux cas, Henri assiste à un spectacle de marionnettes avec sa compagne et comprend que le directeur est un personnage diabolique : ils décident de fuir.

L'acte III raconte la fuite du couple poursuivi par le directeur. Le public est invité à intervenir à différents moments pour entraîner Henri vers une fin plus ou moins heureuse, ou en tout cas plus ou moins morale. Cinq fins sont possibles : dans la plus positive Henri est avec Maggy et ils décident de composer de la musique sans l'aide du directeur. Dans la plus négative, Maggy est morte et Henri se suicide.

La musique, art réaliste ?

La référentialité musicale en question

Ceux qui considèrent la musique comme un système autonome s'opposent aux tenants de la référentialité musicale. Les premiers considèrent la musique comme un système clos et autonome, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Le langage musical est donc pour eux d'une nature tout à fait différente de celle du langage parlé. Gérard Genette déclare par exemple :

Car musique et littérature ne sont ni parallèles ni symétriques : ce sont deux pratiques simplement différentes – mais rien de plus difficile à penser qu'une simple différence –, qui ne se rencontrent heureusement qu'en vertu de leur différence. Comme tous les *ut* de cette sorte, l'*ut poesis* est un mirage ou un leurre. *Aliter poesis, aliter musica*. L'une chante, l'autre parle. Échanger leurs rôles n'est pas toujours ce qu'elles ont de mieux à faire, et les confondre n'est certainement pas la meilleure façon de les aimer ensemble. (Genette 1999, 118)

Pour Gérard Genette, il n'est pas possible de comparer la musique et la littérature, puisqu'elles ont des natures fondamentalement différentes. Pourtant, même en admettant une différence de nature, d'autres théoriciens ont pensé qu'il était possible d'utiliser des outils d'analyse communs à l'analyse musicale et à l'analyse littéraire. Le travail de Nicolas Ruwet, qui s'est d'ailleurs largement intéressé à l'œuvre et à la réflexion d'Henri Pousseur, est éclairant sur ce point. Il affirme que la musique n'est pas référentielle :

Reprenant ce que j'écrivais ailleurs, je dirai que, le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre. Si on tient absolument à parler de signifiant et de signifié en musique, on dira que le signifié (l'aspect « intelligible » ou « traduisible », comme dit Jakobson [Jakobson 1965, 22-38] est, en musique, donné par la description du signifiant [l'aspect « sensible »]). (Ruwet 1972, 12)

Les rapports entre littérature et musique peuvent pourtant, pour lui, s'analyser comme des correspondances entre deux systèmes distincts :

Cette manière de voir repose sur le postulat fondamental de l'anthropologie structurale, qu'il doit être possible de découvrir *des rapports de transformation* entre les différents systèmes – langage, art, économie, parenté, mythe, rite, etc., – à travers lesquels l'homme exprime sa relation au réel. Mais [...] dans la mesure où, dans tout système signifiant, tel signifiant particulier ne se définit que par son rapport à tous les autres, il n'est jamais possible de passer immédiatement du signifié d'un signifiant dans un système – un mot, un groupe de mots, voire un poème entier – au signifié d'un signifiant dans un autre système – motif mélodique, suite d'accord, phrase musicale. [...] Le rapport entre le poème de Heine et la musique de Schumann est médiatisé par toutes les structures de la langue allemande et du système tonal au XIX^e siècle. (Ruwet 1972, 55)

Nicolas Ruwet pose ici la question de la traduction de la musique vers le langage, ou inversement : on ne peut pas, selon lui, imaginer de correspondance directe d'un art à l'autre, parce qu'ils appartiennent chacun à un système (une grammaire, dit-il ailleurs) différent. La position de Michel Butor sur la question de la traduction d'un art à l'autre est assez proche :

À une certaine époque, on a considéré que les arts étaient en quelque sorte des corridors les uns à côté des autres, complètement séparés ; et on a cherché à établir des ponts. Un de ces ponts est ce que je pourrais appeler la traduction. C'est une question que l'on peut se poser. Peut-on prendre une œuvre musicale et en faire une traduction en peinture dans laquelle rien de l'œuvre musicale ne soit perdu, et à laquelle l'œuvre picturale n'ajoute rien ? Il est évident que c'est absurde, parce que si c'était vrai, ça ne vaudrait même pas la peine de le faire. Il est parfaitement évident que faire de la

peinture ce n'est pas la même chose que faire de la musique. Nous faisons tous de la peinture *et* de la musique. Nous avons tous besoin de peinture *et* de musique ; par conséquent, ce sont deux mondes qui vont ensemble. Il s'agit de voir comment.

Dans certains cas, ils peuvent dire la même chose : nous savons tous très bien qu'il y a de la musique baroque et de la peinture baroque ; nous employons le même adjectif pour deux formes d'art qui sont liées étroitement entre elles parce qu'elles appartiennent à la même époque. La musique qu'écoutaient les peintres baroques était de la musique baroque, et la peinture que regardaient les musiciens baroques était baroque également. Là, on voit très bien qu'il y a des éléments communs à ces deux domaines et, dans certains cas, on peut « traduire » quelque chose d'un domaine dans un autre, en particulier quand il y a des structures communes. C'est tout simple : je peux avoir une cantate baroque sur le début du texte de l'Évangile de Saint-Mathieu sur la Nativité, et je peux avoir une peinture dans laquelle le même passage est illustré. On peut très bien montrer qu'il y a tel détail qui correspond ici à tel détail qui correspond là, etc.

Mais il y a quantité d'autres relations. On pense ça en général d'une façon beaucoup trop simple. Une autre relation élémentaire, c'est une relation de complémentarité. Lorsqu'il y a des choses qu'il est trop difficile de faire en peinture, on appelle la musique à la rescousse. Dans ces cas-là, un des arts remplit les trous laissés par l'autre. Les arts se complètent. C'est tout à fait autre chose que la traduction pure et simple, et à partir de ces deux cohabitations fondamentales, vous pouvez imaginer toutes sortes de choses. (Desbizet/Belleguic 1991, 276-277)

Michel Butor estime qu'il y a des « structures communes » au langage et à la musique, et que celles-ci permettent de concevoir que les deux arts puissent décrire le même thème. Si la traduction « pure et simple » est absurde à ses yeux, il n'en reste pas moins que deux arts peuvent concourir à décrire un seul et même objet, donc peuvent avoir le même signifié.

C'est que Michel Butor, tout comme Henri Pousseur, considère que le signifiant musical renvoie à un signifié, c'est-à-dire que la musique évoque un élément du monde, tout comme le langage. Le son est pour Michel Butor, dès l'origine, un « signe », c'est-à-dire un signifiant renvoyant à un signifié :

Le son étant dès l'origine avertissement, signe, toute conception du réel qui l'intègre abolit forcément toute différence absolue entre nature et langage, donc entre matière et pensée ; tout alors est toujours susceptible, passible d'interprétation, rien n'est plus à l'abri de la lumière ou de l'intelligence.

C'est pourquoi je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie. (Butor 2006, 387-388)

Michel Butor s'oppose ainsi au « bastion dernier des tenants de l'art pour l'art » (Butor 1960, 387) : la musique n'est pas autoréférentielle, elle parle du monde. Henri Pousseur partage la même conviction. C'est une prise de position particulièrement audacieuse pour Henri Pousseur parce qu'elle l'isole parmi les musiciens pratiquant la musique sérielle.¹ Les deux artistes rejoignent par cela les considérations de Jean-Jacques Nattiez, qui défend le « caractère symbolique du fait musical » (Nattiez 1975, 147) : pour lui, la musique renvoie à autre chose qu'elle-même, elle peut traduire l'affectivité ou l'espace.

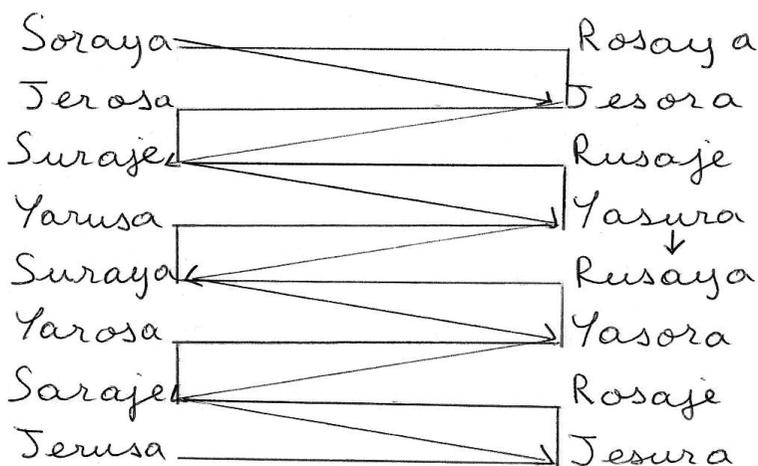
Mettre en scène la référentialité de la musique dans Votre Faust

Michel Butor et Henri Pousseur refusent d'opposer langage et musique sur le critère de la référentialité. Alors qu'on considère parfois que la musique, à l'inverse du langage, est non référentielle, qu'elle n'évoque rien d'autre qu'elle-même,² Michel Butor et Henri Pousseur s'appliquent à montrer que la musique peut être référentielle, et que le langage ne l'est pas toujours.

Dans *Votre Faust*, la musique est référentielle dans le sens où, un peu à la manière des *leitmotifs* de Wagner, certains segments musicaux annoncent des personnages ou des thèmes. Ainsi, le directeur, incarnation moderne de Méphistophélès, est sans cesse accompagné par des percussions. De façon moins systématique, la *Deuxième cantate* de Webern est citée pour montrer la pureté d'Henri et de son amour pour Maggy, qui reprend en partie la Marguerite goethéenne. Le texte souligne d'ailleurs cette particularité de la musique. Dans la chambre d'Henri, on entend sans cesse le chanteur basse chanter cette cantate. Lorsque Richard, l'ami d'Henri, demande à ce dernier s'il n'est pas dérangé par ce chanteur, censé être un mendiant, Henri répond « ça m'encourage ». Au contraire, lorsque le directeur l'entend, il perd patience et, dans un accès de colère, ordonne au chanteur de partir. Ainsi, la *Deuxième cantate* est, dans l'intrigue, la marque d'une pureté d'intention qui gêne le directeur et aide Henri dans son travail de composition. Lorsque Maggy est malade et au bord de la mort, si Henri est sur le point de venir, on entend à la basse cette *Deuxième cantate*. Le médecin et la cantatrice disent alors : « Le médecin : avez-vous déjà entendu ce chanteur ? / La cantatrice : souvent, chez elle et chez lui, il est comme un trait d'union entre eux. » (Butor/Pousseur 1981, vol. 2, 205)

Les citations musicales permettent aussi ce genre d'effet, de façon plus ou moins audible : quand Henri et sa compagne fuient le directeur en bateau (acte III), on entend de très brèves citations de *La mer* de Debussy. Quand Henri est malheureux parce qu'il a perdu sa compagne, on entend au piano des airs de l'époque romantique (Chopin, Schumann...). Les bandes magnétiques font entendre la scène du commandeur du *Don Giovanni* de Mozart dans l'une des versions de l'acte II, pour faire comprendre qu'Henri est sur le chemin de la damnation. Dans l'autre version de l'acte II, qui a tendance à mener Henri vers une fin plus heureuse, on entend les supplications d'Orphée pour entrer aux Enfers dans *Orphée et Eurydice* de Gluck. On comprend qu'Henri plonge en enfer mais avec l'espoir d'en sortir avec la femme qu'il aime.

Au contraire, le langage n'est plus toujours référentiel. D'abord, *Votre Faust* fait entendre de nombreuses langues étrangères : pour l'auditeur qui ne les maîtrise pas, ces langues ne sont plus référentielles. De plus, l'opéra contient des mots-valises ou des mots inventés en mélangeant les différentes syllabes de plusieurs mots réels. Par exemple, les musiciens sont invités, durant les scènes qui se déroulent dans la foire du port, à prononcer des mots créés en mélangeant « Soraya », le nom d'une voyante trouvée sur une affiche ancienne de foire populaire, et « Jérusa », réduction de Jérusalem. Ces mots ont été créés par Henri Pousseur. Le compositeur considère chaque syllabe comme une entité sonore indépendante et imagine toutes les combinaisons possibles. Voici un schéma préparatoire, trouvé dans les *Esquisses* d'Henri Pousseur, conservées à la fondation Sacher, à Bâle :



Mentionnons aussi les jeux sur les onomatopées et les vocalises, très fréquentes notamment pour les chanteurs. Ces sons, qui se rattachent au langage articulé, sont pourtant non-référentiels.

D'autres fois enfin, des phrases condensent plusieurs citations, par un procédé d'écriture qui rappelle ceux de l'école surréaliste. Ainsi durant le *finale*, le chanteur basse prononce treize phrases qui évoquent le chemin de croix du Christ, mais en remplaçant certains mots par des mots extraits des paroles de l'acte II. Le nom du « Christ » est ainsi remplacé par « Guignol », « la femme de Guignol » ou « Faust », qui étaient les personnages du spectacle de marionnettes. On aboutit à ces phrases :

Voici Guignol condamné à mort !
 Et voici Madame Guignol chargée de sa croix !
 Guignol tombe pour la première fois dans la théologie !
 Invocation de la belle-mère de Guignol !
 Le démon aide Madame Guignol à porter sa croix !
 Photographie du Pacte !

Le docteur Faust rencontre les femmes sans tête de l'Arizona !
Apparition de Madame Guignol, voyante !
Madame Guignol tombe sur la photographie pour la deuxième fois !
Chevauchée fantastique, où Guignol est dépouillé de tous ses vêtements !
Pour la troisième fois, le docteur Faust tombe dans la magie !
L'heure de l'Amour !
Descente dans les ruines effroyables du docteur Faust !
Madame Guignol mise au tombeau... Faut trouver un nouveau patron ! (Pousseur,
2004, 340)

L'auditeur est sans doute plus attentif ici aux effets d'écho qui viennent lui rappeler le spectacle de marionnettes qu'à la construction d'un sens cohérent, qu'il aurait bien du mal à faire émerger de ces paroles.

Un continuum de la musique à la parole

Contexte

Michel Butor est traditionnellement rattaché au mouvement du Nouveau Roman. En effet, il remet en question les normes du genre romanesque et s'essaie à des textes qui valent par leur structure uniquement, comme ses « mobiles » (*6 810 000 litres d'eau par seconde, Réseau aérien, Description de San Marco, Mobile*). La notion de personnage n'est plus au centre de ses récits, ni celle d'intrigue (cf. Ricardou 1967 et 1971). Pour l'auteur, le texte littéraire, contrairement au langage parlé du quotidien, signifie par sa forme : cela rapproche l'art littéraire de l'art musical.

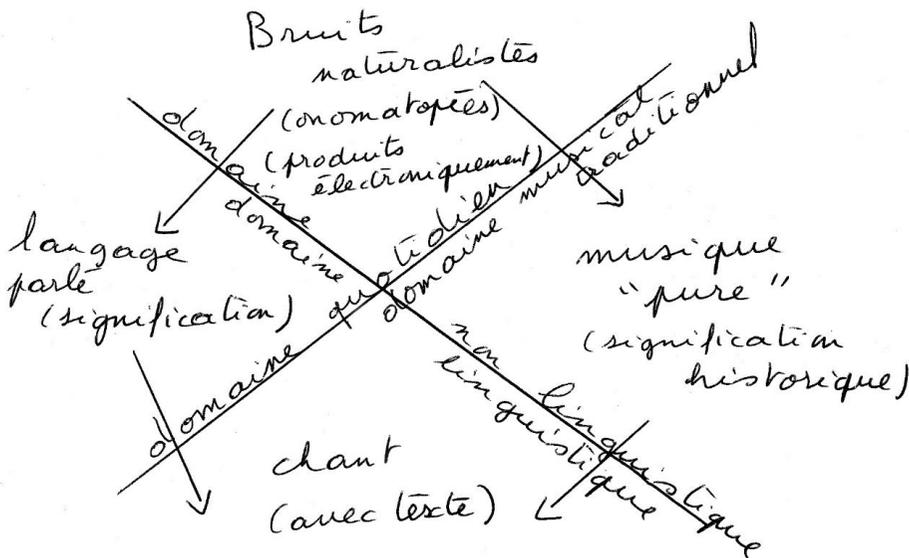
De plus, Michel Butor s'est intéressé de près à la musique. Dans son article « La musique, art réaliste » (1960, repris en 2006, 392), il explique qu'il existe une continuité entre la musique et le langage. Pour lui, le langage utilise des procédés musicaux, jouant sur les rythmes et les hauteurs, de la même façon que la musique. Le langage est pour Michel Butor un cas particulier du phénomène musical.

Il ne peut y avoir prononciation d'un mot sans qu'il y ait d'abord conscience et maîtrise d'une certaine hauteur de son, d'un certain rythme, établissement et contrôle d'une continuité et d'une distinction de timbre. C'est, d'emblée, comme cas particulier de structures musicales, que le langage articulé peut apparaître. (Butor 2006, 392)

Ces constatations amènent l'auteur à imaginer des partenariats avec des musiciens. La plus durable et la plus prolifique fut celle qui l'associa à Henri Pousseur, mais il a aussi travaillé avec Jean-Yves Bosseur, Alina Piechowska-Pascal et René Koering. Dans l'un de ses articles, il écrit « La musique creuse le lit du texte » (Butor 2006, 392) : l'art musical prépare le texte

parce qu'il installe les paramètres de hauteurs, de rythmes, d'articulations, qui servent à former les mots.

Henri Pousseur pratique dans un premier temps un sérialisme strict, dans la mouvance de Pierre Boulez entre autres. Cependant, il n'adhère pas à l'idéal de table rase qui anime Pierre Boulez et souhaite au contraire montrer qu'il y a une continuité entre les époques. C'est pourquoi il veut réinvestir le genre jugé archaïque de l'opéra. Enfin, il souhaite lutter contre le désintérêt du grand public pour la musique sérielle : l'association avec un texte est pour lui un moyen de rallier un public assez large. Henri Pousseur est d'autre part attiré par la musique électroacoustique et la musique bruitiste. Notons cependant que son amour des structures, qui le rattache au sérialisme, l'éloigne de la musique bruitiste telle que la pratique par exemple Pierre Henry, qui s'attache plutôt à créer des événements sonores, appréciables en eux-mêmes. Ce qu'Henri Pousseur retire de la musique électroacoustique et de la musique bruitiste, c'est plutôt l'idée d'un élargissement du spectre musical : il considère qu'il existe une continuité entre le bruit, le son musical, le chant et le langage parlé, comme le montre ce schéma, issu des *Esquisses* :



Henri Pousseur considère qu'il y a deux lignes de démarcation qui permettent de classer les phénomènes sonores : l'opposition du « domaine non linguistique » et du « domaine linguistique », et celle du « domaine quotidien » et du « domaine musical traditionnel ». Il imagine alors quatre catégories de phénomènes sonores : le « langage parlé », le « chant », la « musique « pure » », les « bruits naturalistes ». Cependant, Henri Pousseur trace des flèches qui traversent les lignes de démarcation, et laissent imaginer des correspondances et des associations entre ces domaines : le « chant » est la rencontre du « langage parlé » et de la « musique « pure » », et les « bruits naturalistes » sont à l'origine du « langage

parlé », par le biais des « onomatopées », et de la « musique < pure > », ce que les bruits « produits électroniquement » rendent sensibles dans la musique électroacoustique. Voyons maintenant comment ces prises de position théoriques sont mises en œuvre dans *Votre Faust*.

De la musique au texte, du texte à la musique

Le texte de cette œuvre est loin de se limiter aux dialogues des comédiens. Au contraire, le langage s'invite aux pupitres des musiciens et sur les bandes magnétiques, de façon à devenir progressivement musique. Dans un mouvement parallèle, la musique s'inscrit dans les textes des comédiens. Les chanteurs mêlent langage parlé, langage chanté et vocalises pour incarner cette continuité allant de la musique au langage.

La première scène, intitulée « Prologue sur le théâtre », montre le personnage principal, Henri, en train de faire une conférence sur son métier de compositeur. Il récite donc une conférence, qui a réellement été donnée par Henri Pousseur (Pousseur 1970, 241-290), et peu à peu une bande magnétique, sur laquelle la voix d'Henri Pousseur en train de réciter sa conférence est enregistrée, prend le relais. Puis cette voix enregistrée est modifiée, distordue par des procédés électroniques, jusqu'à générer une œuvre électroacoustique. On en revient ensuite progressivement à la voix intelligible d'Henri Pousseur et enfin le comédien prend le relais. Ainsi, la continuité du langage, qui renvoie à des signifiants précis et qui exprime un message intelligible, jusqu'à la musique électroacoustique, dont le référent est beaucoup plus flou, est mise en œuvre dès le début de l'opéra. Pierre-Benoist Varoquier, qui joue le rôle d'Henri dans la mise en scène d'Aliénor Dauchez, commence la scène avec sa voix habituelle puis imite tout à coup la voix très nasale d'Henri Pousseur : il ajoute encore une nuance dans le continuum allant de sa voix, presque invisible, oubliée derrière le message qu'elle transmet, à la musique, qui apparaît dans toute sa matérialité. Quand il imite la voix d'Henri Pousseur, on se concentre en effet davantage sur les sonorités nasales et amusantes que sur le contenu de ses propos.

La musicalisation du texte des comédiens tient principalement au fait que le chef d'orchestre leur donne souvent leur départ, comme aux instrumentistes. Dans l'acte II tout particulièrement, de nombreuses répliques sont déclenchées par un geste du chef. Cela modifie le jeu des acteurs, qui doivent garder le chef dans leur champ de vision, ce qui les empêche d'avoir un jeu très réaliste. Aliénor Dauchez a fait de cette contrainte un élément esthétique : les comédiens devaient rendre visibles le fait qu'ils regardent le chef pour savoir quand partir, afin de provoquer des effets de distanciation et de pousser le spectateur à réfléchir à la forme de cet opéra plutôt qu'à son intrigue.

De plus, certaines paroles des comédiens sont déclenchées par un épisode instrumental ou par une parole des chanteurs. Par exemple dans la première scène, Vincent Schmitt, qui jouait le rôle du directeur dans la mise en scène française d'Aliénor Dauchez, doit attendre que le chanteur basse ait chanté un passage de la *Deuxième cantate* de Webern pour s'exclamer : « Ah, vous aussi vous êtes poursuivi par ce maudit écorcheur d'oreilles. Mais

on aura donc jamais une loi contre ces gens-là ! » (Butor 2008, 941) Les comédiens doivent donc écouter très précisément la musique et inscrire leur parole dans les moments adéquats prévus par la partition. Ainsi parole et musique ne sont pas séparées puisque toutes existent dans la même temporalité, organisée par le chef d'orchestre et la partition. Cette écoute s'est mise en place progressivement, et elle a été pour les comédiens un apprentissage spécifique. Je suis revenue sur ce point dans un entretien avec Pierre-Benoist Varoquier, qui jouait le rôle d'Henri :

Henri Pousseur et Michel Butor ont pourtant essayé de faire un opéra collaboratif, dans lequel se créent des liens d'entraide entre les musiciens et les comédiens, le public et les comédiens...

C'est ce qui a émergé au fur et à mesure du travail. Quand j'ai commencé à mieux comprendre le système, qu'on l'a un peu expérimenté, j'ai senti une collaboration avec les musiciens se mettre en place. C'est la plus grande joie que m'a offerte cet opéra : nous avons réussi à communiquer avec les musiciens, à créer un langage commun alors que nous ne parlions pas leur langue. J'aime la musique, mais je ne la lis pas, ce n'est pas mon langage ; et pourtant, nous nous répondions, la musique répondait aux mots. (Coste, non publié).

Réciproquement, les musiciens doivent comprendre l'intrigue. Ils prononcent régulièrement des paroles qui commentent ce que disent ou font les acteurs. Dans la scène I.3, le directeur de théâtre tente de dissuader Maggy de fréquenter Henri et la menace. Maggy ne répond rien mais les chanteurs et les musiciens insultent le directeur et se disent des mots d'amour, comme pour exprimer à la fois ce que la jeune fille n'ose répondre au directeur et ses souvenirs d'amour avec Henri.

Les chanteurs ont un rôle intermédiaire, entre musiciens et comédiens. Parfois, leurs hauteurs et rythmes sont indiqués comme pour les musiciens, d'autres fois ils n'ont que les rythmes indiqués, et enfin il leur arrive de parler. Un dégradé du chant à la parole est mis en voix : quand une note de chanteur est notée par une croix, le chanteur doit respecter une « intonation relative » :

Avec texte (principalement les chanteurs) : parlé (ou crié ou chuchoté) dont l'intonation *relative* est fixée : les notes extrêmes représentent les possibilités extrêmes du chanteur en question dans le mode d'émission en question, toutes les autres forment une échelle *souple* entre ces limites. (Butor/Pousseur 1981, vol. 1, viii ; italiques M. C.)

Le son émis est entre la musique, qui fixe la hauteur des sons, et la parole, qui ne fixe pas la hauteur absolue des sons, mais se contente d'imposer des hauteurs relatives : par exemple, si je finis ma phrase en intonation montante, je pose une question, en intonation descendante, j'affirme quelque chose. On peut ajouter que les chanteurs jouent des rôles dans certaines scènes : dans la scène I.4, la chanteuse alto fait la chanteuse de cabaret, applaudie par

l'ensemble des musiciens qui deviennent par la même occasion des figurants représentant les clients du cabaret.

Le chef d'orchestre, maître des tempos musicaux, s'adapte parfois au débit de parole des comédiens pour fixer le tempo des instrumentistes. Langue et musique interagissent sans cesse, sans qu'on sache laquelle prédomine.

Durant le travail de mise en scène, Aliénor Dauchez a encouragé toutes les productions vocales qui s'inscrivaient entre la musique et la parole. Ainsi, le directeur termine la scène I.3 en scandant ses mots sur les passages des percussions. Il fait régulièrement retentir son rire sur les passages de percussion qui l'accompagnent systématiquement : son rire s'entend alors comme une percussion de plus, entre le langage et l'instrument.

Conclusion

Votre Faust met en scène la rencontre de la langue et de la musique, montrant que toutes deux peuvent être intégrées à une même structure et participer à la construction d'une intrigue, parce qu'il n'y a pas d'opposition de nature entre elles. Ce décloisonnement des arts produit un décloisonnement des rôles sociaux : les musiciens ne sont pas dans la fosse, ils peuvent parfois diriger les départs et les tempos des chanteurs et des comédiens. Dans une situation déhiérarchisée, chacun apprend à écouter tous les autres et à installer son propos dans la structure générale de l'œuvre. L'œuvre devient ainsi une forme d'utopie politique, à l'image d'une société dans laquelle la différence est l'occasion de dialogue et non d'exclusion. Michel Butor, dans un article intitulé « Henri Pousseur au présent », explique même que pour lui, cette leçon éthique est le dénominateur commun de l'œuvre d'Henri Pousseur :

Cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est aussi, bien sûr, le refus des cloisons étanches à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes ni castes, où chacun puisse manifester sa différence, sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration. (Butor 2009, 538-539)

Cet idéal d'écoute et d'égalité s'exprime de façon plus évidente dans la dimension ouverte et participative de cet opéra : en effet, le public est amené à intervenir en votant puis en criant pour choisir entre plusieurs versions des mêmes scènes, de l'acte II à la fin de l'acte III. Cette insertion du cri, et du cri à plusieurs, durant tout l'acte III remet encore radicalement en cause le cloisonnement des sons, c'est-à-dire la séparation de la musique instrumentale, de la parole chantée, de la parole prononcée et du cri.

Notes

- 1 On se référera notamment au huitième chapitre de Bosseur 2008 et à Bosseur/Bosseur 1986.
- 2 Cf., par exemple, « Crise de vers » de Mallarmé.

Bibliographie

- Bosseur, Jean-Yves / Bosseur, Dominique : *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*. Paris : Minerve, 1986.
- Bosseur, Jean-Yves : *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*. Paris : Minerve, 2008.
- Butor, Michel / Pousseur, Henri : *Votre Faust*. Partition en trois tomes. Londres : Universal Edition, 1981.
- Butor, Michel : « La musique, art réaliste ». In : Butor, Michel : *Œuvres complètes*. Vol. 2 : *Répertoire I*. Éd. Mireille Calle-Gruber. Paris : La Différence, 2006, 387-398.
- Butor, Michel : « *Votre Faust* ». In : Butor, Michel : *Œuvres complètes*. Vol. 8 : *Matière de rêves*. Éd. Mireille Calle-Gruber. Paris : La Différence, 2008, 927-1022.
- Butor, Michel : « Henri Pousseur au présent ». In : Butor, Michel : *Œuvres complètes*. Vol. 10 : *Recherches*. Éd. Mireille Calle-Gruber. Paris : La Différence, 2009, 531-539.
- Desbizet, Annick / Belleguic, Thierry : « Michel Butor, musique et littérature (entretien avec Michel Butor) ». In : Desoubieux, Henri (éd.) : *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*. Vol. 3. Paris : Joseph K. éditeur, 1999, 276-279.
- Coste, Marion : *Une leçon de musique donnée aux mots, les collaborations de Michel Butor avec Ludwig van Beethoven et Henri Pousseur*. Paris : PSN, 2017.
- Coste, Marion : « La musique est morte, la littérature est morte, l'opéra est mort, le personnage n'existe pas ; réinventons tout cela. Entretien avec Pierre-Benoist Varoquier », non publié.
- Decroupet, Pascal : « Sortir du sérialisme ? Henri Pousseur et la périodicité généralisée ». In : Donin, Nicolas / Feneyrou, Laurent (éds) : *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Lyon : Symétrie, 2013, 923-944.
- Genette, Gérard : « Romances sans paroles ». In : Genette, Gérard : *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999, 109-118.
- Jakobson, Roman : « À la recherche de l'essence du langage ». In : *Diogène* 51 (1965), 22-38.
- Mallarmé, Stéphane : « Crise de vers ». In : Mallarmé, Stéphane : *Œuvres Complètes*. Vol. 2. Paris : Gallimard, 2003, 204-214.
- Nattiez, Jean-Jacques : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : U.G.E., 1975.
- Ricardou, Jean : *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967.
- Ricardou, Jean : *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1971.
- Pousseur, Henri : « Pour une périodicité généralisée ». In : Pousseur, Henri : *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*. Bruxelles : Presses universitaires de Bruxelles, 1970, 241-290.

Pousseur, Henri : *Esquisses pour Votre Faust*, non publiées. Manuscrit conservé à la fondation Sacher de Bâle, 1960-1969.

Pousseur, Henri : *Correspondance avec Michel Butor*, non publiée. Manuscrits conservés à la fondation Sacher de Bâle, 1960-1969.

Discographie

Butor, Michel / Pousseur, Henri : *Votre Faust*. Harmonia Mundi 01 21580-6, 1973 (coffrets de trois disques, en versions française ou allemande, contenant livrets et matériel de jeu de société).