

**Université Sorbonne-Nouvelle - Paris III et EHESS
(codirection)**

ED 120 : littérature française et comparée
Unité de recherche : UMR 7172 - THALIM (Théorie et
histoire des arts et des littératures de la modernité)

Thèse de doctorat
Champs disciplinaires : littérature française, musicologie

Marion COSTE

**Une leçon de musique donnée aux mots :
ruser avec les frontières
dans l'œuvre de Michel Butor**

Thèse dirigée par Mireille Calle-Gruber (direction)
et Laure Schnapper (codirection)
Soutenue le 14 novembre 2015

Jury :

- Madame Mireille CALLE-GRUBER, professeur, université Sorbonne-Nouvelle - Paris III ;
- Madame Laure SCHNAPPER, professeur agrégée de musique, EHESS ;
- Madame Marie-Hélène BOBLET, professeur, université de Caen ;
- Madame Myriam TANANT, professeur, université Sorbonne-Nouvelle - Paris III ;
- Madame Béatrice DIDIER, professeur, l'École nationale supérieure de Paris ;
- Monsieur Jean-Yves BOSSEUR, directeur de recherche au CNRS, professeur de composition au CRR de Bordeaux, compositeur, expert ;
- Monsieur Pierre BARTHOLOMÉE, compositeur, expert.

Annexes

Entretien avec Marc Copland

« Les poèmes me servaient de partition. »

Août 2014.

Pianiste de jazz, Marc Copland m'a accordé cet entretien entre un filage et un concert au Sunset Sunside Jazz Club avec John Abercrombie. Majoritairement en français, l'entretien s'est poursuivi, par moments, en anglais ; j'ai choisi de retranscrire les mots de Marc Copland tels quels et de proposer des traductions en note afin de préserver ces passages d'une langue à l'autre et de m'inscrire dans la dynamique vivante, fluide, du duo de Marc Copland et Michel Butor.

Comment s'est passée la prise de contact entre Michel Butor et vous ?

C'est Stéphane Oskeritzian, le beau-fils de Michel Butor, qui en a eu l'idée. Il rêvait d'enregistrer une collaboration entre Michel Butor et moi. Stéphane a accompagné Michel à l'un de mes concerts à Genève puis il nous a proposé, à Michel et moi-même, de réaliser un enregistrement. Michel a écrit ces poèmes uniquement pour moi, à la main, pas à l'ordinateur, dans deux très beaux petits livres ; il en a envoyé un à Stéphane et un à moi. J'ai trouvé cela superbe. J'ai ensuite imaginé plusieurs choses à jouer à partir des poèmes. Philippe Ghielmetti, le chef ancien du label Sketch qui produisait du jazz français, vers 2006, s'est intéressé au projet. L'équipe était à alors son complet et on a prévu l'enregistrement.

Comment avez-vous travaillé pour préparer ce disque ?

Avant l'enregistrement, je lisais les poèmes plusieurs fois. Je n'avais rien composé. Les poèmes me servaient de partition. Pendant l'enregistrement, j'écoutais la récitation de Michel et je réagissais. Après un ou deux morceaux, on est entré dans la salle de contrôle pour écouter ; Stéphane et Philippe étaient très heureux. Je leur ai dit que le mieux était de continuer sans partition, je pense qu'ils ont eu un peu peur. Je faisais ce que je fais toujours : j'improvisais.

Vous dites que vous avez travaillé les poèmes d'abord en les lisant dans le silence. Le fait d'entendre la récitation de Michel Butor, très posée, assez lente, et le grain de sa voix a-t-il changé quelque chose dans votre écoute ?

Oui, j'en suis sûr. Mais ce n'était pas conscient. Quand j'ai entendu sa voix, j'ai juste réagi dans le moment présent. C'est la même chose que lorsque je joue avec un instrumentiste. C'est ce qu'on fait en jazz, on écoute et on réagit. On a une partition, mais on réagit. Même aujourd'hui [le 8 août 2014, avant l'un de ses concerts avec John Abercrombie], ce sera le cas, John et moi n'allons pas jouer la même chose que la dernière fois. C'est ce qu'on fait en jazz, on doit reprendre la même pièce mais d'une manière toujours différente.

Vous mélangez la mémoire et la spontanéité.

Exactement.

D'ailleurs, Michel Butor évoque souvent l'image de la mer dans ses poèmes. Pensez-vous que cette image puisse correspondre au jazz, dans sa manière de reprendre une tradition tout en la renouvelant, comme la mer qui est à la fois toujours identique et toujours mouvante ?

Quand j'entends les images, je les laisse venir, je n'y réfléchis pas, je réagis seulement. *For example, if Michel speaks about ocean, it would be easy to play something aquatic, liquid, but it would be a cliché.*¹ Je peux le faire une fois peut-être mais pas plus. Je n'imité pas l'image, je me laisse porter par le sentiment qu'elle suscite.

Michel Butor dit avoir écrit ses poèmes après avoir écouté un de vos disques. Avez-vous le sentiment d'une proximité entre la poésie de Michel Butor et votre musique ?

Oui, bien sûr.

Une proximité plutôt en lien avec les images ou le rythme ?

Avec les images.

¹ Par exemple, si Michel parle de l'océan, il serait facile de jouer quelque chose d'aquatique, de liquide, mais ce serait un cliché.

Vous jouez souvent, comme ce soir, avec un autre instrumentiste. Lorsque vous avez joué avec Michel Butor, était-ce différent ?

Non, c'est pareil. La seule différence, c'est que quand je joue avec une guitare par exemple, je réagis aux sentiments, aux émotions de la musique. Quand je suis avec Michel, je réagis aux sentiments et aux émotions que je trouve dans les poèmes. *The only difference is that I already have images and ideas because I've read the poems.*¹ *But when he read the poems in the studio, it was simple for me to react because it's exactly what we do when we are a jazzman*².

Il faut prendre un thème, un morceau d'une chanson et réagir avec elle d'une façon nouvelle à chaque fois, en rendant compte de tout ce qu'on a écouté dans les années précédentes et aussi de ce qu'on entend, de ce qu'on ressent juste au moment du jeu. Il faut réagir sans oublier ce qui a eu lieu par le passé et avec ce qui se passe maintenant.

*For example, if we meet again, when I'll come back to Paris, we may speak, but it won't be the same, we'll continue what we speak about today, but we won't have the same discussion than today.*³

Quand je vous ai écouté au Réservoir l'an dernier. J'ai été frappée par la fluidité des enchaînements et des entrées : prévoyez-vous à quel moment Michel Butor récitera et à quel moment vous jouerez ?

Pour l'enregistrement, on n'avait pas prévu les entrées. On a joué puis on a demandé à Stéphane et Philippe si ça allait. Pour le dernier concert, on a préparé les entrées, on a décidé durant la répétition à quel moment chacun interviendrait. C'était intéressant aussi. Si on rejoue ensemble, et j'espère que ce sera le cas, je ne sais pas ce qu'on choisira.

C'est une forme de dialogue qui se prolonge d'un concert à l'autre.

*Exactly.*¹

¹ « La seule différence, c'est que j'ai déjà les images et les idées parce que j'ai lu les poèmes. »

² « Mais quand il récite les poèmes dans le studio, c'est simple pour moi de réagir parce que ça c'est exactement ce qu'on fait quand on est musicien de jazz. »

³ « Par exemple, si on se rencontre à nouveau, quand je reviendrai à Paris, on discutera peut-être, mais ce ne sera pas la même chose, on continuera la conversation qu'on a aujourd'hui, mais ce ne sera pas la même qu'aujourd'hui. »

Vous avez fait plusieurs enregistrements et concerts ?

Un enregistrement et trois concerts, en France, en Suisse et au Canada, parce que je pense que le public est réduit. J'ai demandé à ceux qui pourraient être intéressés mais c'est difficile, parce que c'est inhabituel.

¹ Exactement.

Entretien avec Jean-Yves Bosseur

« À part Butor, il y a fort peu d'écrivains qui possèdent une compréhension aussi intime de la musique. »

Janvier 2015.

Compositeur, Jean-Yves Bosseur a collaboré à de nombreuses reprises avec Michel Butor. Il a été l'élève d'Henri Pousseur et a réalisé une thèse d'État en musicologie sur Votre Faust.

Comment avez-vous rencontré Michel Butor ?

J'ai étudié avec Henri Pousseur, à Cologne, en même temps que Stockhausen, dans une académie de musique contemporaine (à la Rheinische Musikschule), et on a beaucoup sympathisé, car j'appréciais au plus haut point sa démarche. Je me souviens d'un concert dans lequel figuraient des extraits de *Votre Faust*, lors d'un festival bruxellois, en 1966 environ ; ce fut un choc pour moi. J'ai été très marqué par la manière dont Pousseur maniait les principes de la citation. *Votre Faust* repose sur des citations de plusieurs Faust et de mythes en rapport avec cette figure majeure de la culture occidentale. J'ai été très touché par cette œuvre, au point que j'ai décidé d'en faire le sujet de ma thèse de troisième cycle. À l'époque, l'œuvre n'avait pas encore été créée totalement. Pour travailler sur cette œuvre, j'ai rencontré à plusieurs reprises Michel Butor et réalisé des entretiens avec lui.

Peu après, j'ai été mêlé à la création de *Votre Faust* à la Piccola Scala de Milan. Henri Pousseur m'avait demandé de faire la liaison entre les acteurs et les musiciens. Ceux-ci (l'ensemble Musiques nouvelles) répétaient à Bruxelles et les acteurs, à Paris. Roger Mollien en était le metteur en scène. J'étais supposé expliquer aux acteurs comment fonctionnait *Votre Faust*. Très jeune, je n'ai pas vraiment réussi à m'imposer, à leur faire ressentir les enjeux, notamment formels, de l'œuvre. Il a donc fallu renoncer à son aspect mobile et figer une version.

En annulant les votes du public ?

Oui, on les a annulés, ou plutôt faussés. Les acteurs étaient incapables de passer d'une version à une autre. Il y a eu des tensions considérables quand les musiciens, Pousseur en particulier, se sont rendu compte que les acteurs ne pourraient pas respecter les « règles du jeu ». Au point qu'on a invité mon ex-femme Dominique à venir à Milan juste pour crier « non » au bon moment, afin de faire basculer la pièce dans la seule version que les acteurs étaient capables d'assumer ! [Rires.] Quand on est arrivé à Milan, j'étais chargé, en plus de la préparation des acteurs (si je puis dire), de la diffusion des bandes magnétiques : il y avait en effet un grand nombre de petits bobineaux de fragments préenregistrés qui devaient être diffusés à des moments très précis.

Comment ces acteurs avaient-ils été recrutés ?

Ils ont été recrutés par Roger Mollien, qui jouait lui-même le rôle d'Henri, Jean Topart celui du directeur de théâtre, Françoise Brion celui de la cantatrice, Francine Bergé ceux de Maggy et de Greta, Richard Sarfati celui de Richard. C'étaient de très bons acteurs, mais ils ne se rendaient pas du tout compte de ce qu'était véritablement *Votre Faust*, de la complexité inhérente au projet.

Nous avons donné une première représentation, avec des éléments de décor conçus par Martial Raysse. Le lendemain, nous avons découvert avec stupéfaction que Roger Mollien n'était plus là, de même que sa femme, qui s'occupait aussi de la mise en scène. Si bien que l'on m'a demandé de jouer le rôle d'Henri... Nous avons dû en réaliser une version oratoriale, c'est-à-dire figée, ce qui n'était pas très satisfaisant, mais c'était la seule solution, car j'étais incapable d'assimiler tout cela au pied levé, n'étant, de plus, aucunement acteur !

C'est mon ex-femme qui m'a remplacé en ce qui concerne la diffusion des bandes magnétiques. Le deuxième soir, Luciano Berio a d'ailleurs voulu aider mon ex-femme dans cette tâche et ce fut une panique totale ! [Rires.]

Comment expliquez-vous que les acteurs aient refusé l'aspect mobile de l'œuvre ?

Il était très difficile d'apprendre le texte dans sa globalité. Cet aspect de *Votre Faust* est un véritable challenge. Musicalement, les musiciens pouvaient passer à

une autre version parce qu'ils disposaient d'une partition. Mais mémoriser quatre ou cinq heures de texte, c'était beaucoup trop périlleux.

C'était avant tout le problème de la mémoire.

Oui, un problème de mémoire, mais aussi de disponibilité d'esprit. Les acteurs n'étaient pas préparés à cela ; peut-être aurait-il fallu beaucoup plus de temps... Je ne sais pas comment cela s'est passé à Berlin, où vous étiez ; ils ont dû certainement jouer le jeu mais, lors de la création, cela s'est révélé impossible.

Ces représentations constituaient une première étape ; la deuxième a consisté en un coffret de trois disques avec deux jeux de cartes, l'un conçu par Pousseur, l'autre par Butor, qui étaient supposés permettre de passer d'une version à une autre. J'ai le souvenir qu'ils étaient assez compliqués. J'ai à nouveau été sollicité en tant qu'acteur pour jouer le rôle d'Henri, Michel Butor jouant celui du directeur de théâtre. La troisième étape a été un film produit par la RTB [télévision belge] à partir des différentes scènes finales de *Votre Faust*, dans lequel j'ai continué de jouer le rôle d'Henri. Le réalisateur en était Jean Antoine.

Au spectacle de Berlin, il ne s'agissait plus de crier « non », on avait distribué au public de petites clochettes qu'on pouvait agiter pour faire basculer le spectacle dans une autre version.

La troupe a sans doute adapté l'aspect mobile de l'œuvre. Ce n'est pas ce qui fonctionnait le mieux. C'était même un peu illusoire, voire utopique, notamment en raison des problèmes d'apprentissage pour les acteurs.

Et même pour le public, ce devait être compliqué de lui faire comprendre qu'il a possibilité d'intervention. Cela va contre les réflexes du public.

D'autant plus qu'à Milan l'œuvre était donnée en français, devant un public majoritairement italien. Cet aspect mobile est très étonnant, mais ce n'est pas la qualité que je retiendrais prioritairement de *Votre Faust*. La question de l'œuvre mobile était, certes, une préoccupation déterminante à cette époque. Mais ce serait plus le travail sur les citations qui me paraît, toujours aujourd'hui, passionnant et novateur, ces passages insensibles de Monteverdi à Webern, ce que l'on retrouve par exemple dans les œuvres-satellites de *Votre Faust*, comme *La Chevauchée*

fantastique pour piano et bande magnétique où, en une dizaine de minutes, on observe un passage très finement progressif depuis Gluck jusqu'à Pousseur lui-même. Je faisais toujours écouter cette pièce à mes étudiants pour les empêcher d'affirmer qu'il y avait des oppositions dans l'histoire de la musique, en particulier entre le langage tonal et ce qui a suivi.

On a souvent rapproché le personnage d'Henri d'Henri Pousseur. D'après vous, jusqu'où peut-on pousser ce rapprochement ?

Il existe bien sûr des coïncidences. C'est Michel Butor qui, fort de son amitié pour Henri Pousseur, a glissé toutes sortes d'allusions à la personnalité d'Henri. Par exemple, dans la première scène de la chambre, au début de l'opéra (à cet égard, Pousseur parle plutôt de « fantaisie variable genre opéra »), Henri répète un extrait des *Chants sacrés*, partition de jeunesse de Pousseur. L'œuvre commence du reste par un extrait d'une conférence préexistante de lui. Donc, effectivement, on peut y découvrir toutes sortes de liens, d'allusions ; et pas seulement à Pousseur, d'ailleurs. Je pense à l'une d'elle, assez humoristique, qui s'applique à Boulez : à un moment donné, il est question d'un manuscrit qui aurait été donné par un compositeur en échange d'une voiture – une référence à un échange que Boulez aurait accepté entre un de ses manuscrits et une Volkswagen Karman. L'œuvre est ainsi jalonnée d'allusions tout à fait privées, plus ou moins réservées aux *happy few*, mais qui ne sont évidemment pas décisives pour comprendre le contenu de l'œuvre.

Allusions qui permettraient peut-être aussi d'inscrire *Votre Faust* dans son contexte musical. Qu'est-ce que *Votre Faust* a apporté à la musique de cette époque-là ?

D'abord un modèle de collaboration extraordinaire que l'on n'a que fort peu retrouvé par la suite, si ce n'est peut-être avec *Petrus Hebraïcus (Le Procès du jeune chien)* – une collaboration ultérieure de Pousseur avec Butor –, mais c'est presque unique. Et puis *Votre Faust* a représenté un travail considérable sur le rapport aux autres musiques, à la citation. C'était un phénomène quasi tabou à l'époque, puisque l'on sortait du sérialisme pur et dur, « orthodoxe », d'une

période de *tabula rasa*. Pousseur a été l'un de ses principaux représentants, mais aussi un des tout premiers compositeurs à en dénoncer les limites.

On renouait avec une tradition musicale.

Oui, la tradition musicale était interrogée à travers les références à Orphée, Don Juan, aux différents *Faust*, etc. C'est pour moi une œuvre majeure, hélas avortée au départ. Vous devez connaître l'article de Berio.

Qui accuse pleinement Michel Butor de l'échec de *Votre Faust*.

Ce qui est complètement aberrant. C'est un article qui a fait beaucoup de bruit. Pousseur en a été très attristé.

Il l'a démenti immédiatement.

Oui tout à fait, alors qu'ils étaient très amis. Ils le sont restés par la suite, mais Berio n'a rien compris à *Votre Faust* : cette œuvre ne se réduit pas aux dialogues ; c'est tout un travail d'articulation musicale. Les dialogues n'en sont que la partie la plus visible.

Cela a dû créer des réticences très fortes dans le monde musical. On connaît la réaction de Berio. Qu'en était-il de Boulez ?

Il était absolument opposé. L'idée de réutiliser des schémas classiques, même transformés, métamorphosés, c'est très difficilement concevable pour lui.

Par conséquent, Pousseur a été petit à petit mis à l'écart. Peut-être que c'est pour cela qu'il est moins connu que d'autres.

Oui, il était extrêmement discret, et humain. Mais c'était un pédagogue incroyable. Son influence a été considérable. Il pouvait expliquer n'importe quoi à n'importe qui. Je me souviens qu'une fois, invité à l'université de Corse, il était parvenu à expliquer l'épineuse question de la modalité à des gens qui ne connaissaient presque rien à la théorie musicale.

**Vous venez de parler du lien très étroit entre les dialogues et la musique.
Peut-on encore parler de livret ?**

Non, pendant longtemps Butor n'a pas publié ce texte, si ce n'est sous la forme d'extraits. *Votre Faust* est quasi impubliable en tant que livre. L'œuvre existe comme une entité dont on ne peut pas véritablement détacher le texte.

Dans les *Œuvres complètes*, il y en a une trace mais, effectivement, les dialogues contiennent des précisions musicales, les moments auxquels les citations musicales apparaissent sont mentionnés ; d'autre part, ce texte ne rend pas compte de tous les cris, des fonds sonores, les conversations, qui parcourent l'œuvre ; on ne peut pas vraiment séparer le texte et la musique.

Ce qui posait un gros problème, parce que *Votre Faust*, c'est plus de huit ans de collaboration, un travail gigantesque pour Michel Butor, qui n'a jamais pu en tirer parti sur le plan d'une publication autonome, comme il l'a souvent fait dans le cas d'autres collaborations¹ [cf. les volumes successifs des *Illustrations*].

Pourquoi Henri Pousseur et Michel Butor étaient-ils particulièrement désignés pour cette collaboration ?

Butor était passionné par la musique depuis très longtemps ; je ne pourrais pas mentionner d'autres ouvrages d'écrivain aussi pointus sur la musique que le *Dialogue avec 33 Variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Certes, il s'était fait un peu aider par Pousseur pour les analyses, mais je ne connais pas d'autres écrivains aussi intensément fascinés par l'univers musical.²

¹ Michel Butor déclare ainsi : « Dans *Matière de rêves IV*, si tout va bien, je prendrai pour point de départ *Votre Faust*. Je ferai cinq textes avec *Votre Faust* à partir de la partition. Eh bien, depuis que la partition est à peu près terminée, cela fait maintenant dix ans, je cherche comment faire publier intelligemment le texte. Je n'ai pas encore trouvé. Là, je sens une solution, qui est d'ailleurs une solution partielle, mais enfin qui est bonne. » Michel Butor et Frédéric-Yves Jeannet (lettre de Michel Butor, 4 décembre 1978), *De la distance*, déambulation, Rennes, Éditions Ubacs, 1990, p. 119 et 120.

² Ce passage évoque les propos de René Koering au *Colloque de Cerisy, Approches de Butor* : à propos d'une de ses compositions avec Michel Butor, il explique que « le fait que la partition soit réalisée en dehors et surtout avant la composition du texte oblige l'écrivain à tenir compte des exigences lyriques de la partition notée. (Là il est à signaler que le choix de Butor se relève particulièrement heureux, grâce à la grande familiarité de l'écrivain avec la possibilité de composer son texte en fonction de son interprétation de l'articulation des phrases musicales, choix entre les textes chantés et récités et aussi la possibilité de l'analyse de la partition comme base de la structure du langage). » p. 305-

Dès le début des années 1960, Pousseur a été très séduit par les romans de Michel Butor. Pour ma thèse, j'étais allé à Nice chez Michel Butor, qui m'avait montré sa correspondance avec Pousseur ; il y en avait une armoire entière, c'était invraisemblable !

J'ai pu également y avoir accès, à la fondation Sacher à Bâle, et j'ai remarqué que dès sa première lettre, Henri Pousseur suggère de travailler sur le mythe de Faust. Comment comprenez-vous le choix fait du mythe de Faust ?

D'abord, c'est un mythe qui permettait de reposer la problématique de la création. Et puis il a été interrogé par un grand nombre d'auteurs et de musiciens ; c'était vraiment un creuset d'influences, d'autant plus que ce mythe est mis en relation avec Don Juan et la figure du Christ.

C'est aussi un mythe qui permettait d'inviter plusieurs langues. Pouvez-vous me parler du jeu sur les langues, sur les traductions, dans cette œuvre ?

On y trouve du français, de l'anglais, de l'allemand, de l'italien et de l'espagnol. En fait il y a une accumulation des langues, auxquelles s'ajoute le latin. Ce brassage était extrêmement important pour eux, parce que cela permettait de renvoyer aussi à toutes sortes de références littéraires.

Et à des musiciens.

Oui, effectivement. Il y avait un aspect paneuropéen, si je puis dire.

Ce qui rejoint le mythe de Faust, dans sa capacité à transcender les frontières. Est-ce qu'on retrouve ce continuum dont vous nous avez parlé comme la caractéristique fondamentale de cette œuvre entre les différentes langues ?

Oui, puisque dans les cris et appels prononcés par les instrumentistes à certains moments, vous avez, un peu à la Joyce, des mots-valises, avec des rencontres,

306, *op. cit.* Là encore, on voit cette reconnaissance de musicien pour les qualités d'écoute musicale de Michel Butor.

mélanges de différentes langues, dont le wallon, cher à Pousseur (mais aussi à Apollinaire).

Pousseur parle souvent du mythe de la rédemption qui traverse tout *Votre Faust*. Est-ce qu'il se traduit au niveau musical ?

Sans doute à travers la relation au langage tonal. Pousseur a souhaité dépasser l'état de refus, de négation, qui était très radical dans ces années-là, et il a introduit dans son vocabulaire musical cette réactualisation de la tradition. Il y a un philosophe important pour Pousseur et Butor à l'époque : Ernst Bloch, notamment son livre *Le Principe espoir*. Pousseur visait une sorte de réactualisation de ce qui a été considéré comme obsolète par un certain nombre de courants littéraires et musicaux. Il y aurait peut-être là quelque chose de l'ordre de la rédemption.

Peut-être pourrait-on parler maintenant de vos collaborations avec Michel Butor ?

Étant donné ce monument qu'était la collaboration Butor-Pousseur, je me suis longtemps tenu un peu en retrait. Pouvais-je vraiment avoir l'audace de proposer une collaboration à Michel Butor ? Et puis, finalement, cela s'est fait par l'intermédiaire de ses poèmes d'*Une chanson pour Don Juan*, ce qui a donné lieu à un petit livre bibliophilique, avec une gravure de Pierre Alechinsky, que je peux vous montrer si vous voulez.

Avec plaisir ! [Jean-Yves Bosseur me montre un coffret contenant un appeau et des textes imprimés sur du papier troué par endroits.]

Le voilà. Il y avait aussi un rouleau avec la gravure d'Alechinsky, *Matériel pour un Don Juan*. Vous voyez, ce sont des feuillets ajourés qui, superposés, donnent des poèmes entiers. Le livre comprend également une cassette et un appeau qui est comme un signal ; c'était une idée de Butor. Le processus formel est très calculé, il y a toujours un prénom féminin au centre et toutes sortes d'indications musicales, dans le cas de *Don Juan dans l'orchestre*. C'est à chaque fois comme une rencontre donjuanesque. Vous voyez, ici c'est Isabella, Perdita...

Dans l'article que vous m'avez fait parvenir, vous dites que les mots qui entourent le nom féminin ont été choisis aussi pour leur capacité d'évocation musicale ?

Oui, tout à fait. Et comme j'ai conçu beaucoup de partitions verbales, de textes-partitions, Michel Butor m'avait demandé d'écrire un texte pour suggérer comment cela fonctionnait. On peut en effet réaliser bien d'autres versions que celles que j'ai faites. Plusieurs l'ont été pour la radio. Il y a eu également un spectacle de théâtre musical, *Tous les Don Juan*.

Quand vous parlez de texte-partition, ou de partition verbale, que désignez-vous exactement ?

C'est un processus. Le musicien s'imprègne du texte pour déterminer ses actions et ses relations avec ses partenaires. Pour *Don Juan dans l'orchestre*, ce qui était passionnant, c'est que Butor avait truffé son texte d'allusions musicales.

Il y avait aussi un jeu avec la symbolique des instruments. Est-ce qu'il y avait l'idée d'utiliser la spatialité de l'orchestre ?

Non, ce n'était pas inhérent au texte. On a travaillé la spatialité de l'orchestre après, pour le spectacle *Tous les Don Juan*, une réalisation scénique pour laquelle d'ailleurs Leonardo Cremonini a conçu les décors. Je me souviens qu'à un moment il a dit : « le piano, ce n'est pas possible ! Cette grande masse noire, au milieu de mon décor, mais qu'est-ce qu'on va faire ? » On lui a répondu qu'on ne pouvait pas le mettre dans une fosse ; alors il a tourné autour du piano, cherchant quoi faire, en continuant à dire : « Ce n'est pas possible ! » [Rires.] Finalement, il a entouré le piano d'une grande bande blanche, qui le faisait ainsi échapper à cet aspect massif. Mais, pour moi, cette mise en scène n'était pas très satisfaisante parce que le metteur en scène, Henri Ronce, avait intégré des scènes donjuanesques sans avoir véritablement l'assentiment de Michel Butor, ce qui nuisait à la cohérence du spectacle.

Conserver une forme de cohérence doit effectivement être la grande difficulté dans ces travaux par collage. Cette expérience de triple collaboration avec

**Michel Butor et un plasticien, vous l'avez vécue aussi à travers *Concert*.
Pouvez-vous me raconter comment est né ce projet ?**

Un jour, Michel Butor m'a dit qu'il voulait faire un livre avec Roger Druet, un calligraphe, et qu'il serait intéressant que je propose une sorte de contrepoint musical. Alors j'ai rencontré Roger Druet, un homme très agréable avec qui j'ai tout de suite sympathisé. Michel Butor a écrit ces différentes saynètes, qui contiennent de nombreuses allusions à la pratique musicale et cela m'a procuré une sorte de scénario pour les différentes séquences de *Concert*.

Comment avez-vous, à partir du texte, élaboré la musique ?

Le texte était tellement riche en références musicales que cela m'a fourni comme un synopsis. Pour *Concert*, le texte était presque achevé quand il me l'a donné ; il n'y a presque pas eu à intervenir. Pour *Les Tarots musiciens*, c'était plus un jeu qu'on a instauré ensemble.

Plus dans le dialogue.

Oui, beaucoup plus dans le dialogue. Je lui ai suggéré l'effectif instrumental ; il était d'ailleurs un peu réticent en ce qui concerne l'accordéon, mais comme il y en avait un dans notre ensemble, il fallait lui donner un rôle et Butor s'est prêté au jeu. C'était vraiment une interaction.

Pour *Concert*, vous avez fait le choix du quatuor à cordes.

On a décidé cela ensemble, parce que le quatuor à cordes c'est, en tout cas pour nous, la panacée de la musique de chambre. Il y avait aussi des questions pratiques : une telle formation est plus facile à trouver qu'un orchestre symphonique. L'œuvre a été créée en Tunisie, et le lecteur était Butor lui-même.

Il faut dire que, quand j'ai commencé à travailler avec lui, j'avais toujours beaucoup de mal à trouver des acteurs qui n'en fassent pas trop, qui ne cherchent pas à dramatiser le texte. L'écriture de Michel Butor ne demande pas à être traitée ainsi, car il ne recherche pas l'effet psychologique, l'intention par trop explicite. Il préfère fonctionner par touches, de manière plus insidieuse. J'avais un ami acteur, Pierre Chabert, qui avait joué Richard dans l'enregistrement discographique de *Votre Faust*. Je lui avais fait lire des textes d'*Une chanson pour Don Juan* (*Don*

Juan dans les Yvelines, Don Juan dans l'Essonne, Don Juan dans la manche...) pour les réalisations radiophoniques et, chaque fois, j'étais obligé de le reprendre, lui disant : « Tu mets trop d'intentions psychologiques, tu mets trop de pathos. » Et il me répondait gentiment : « Tu n'aimes pas le théâtre, ton problème c'est que tu n'aimes pas le théâtre. » Ce à quoi je répondais que ce n'était pas le problème...

Vous attendiez plutôt une attention aux sonorités des mots, une articulation particulièrement soignée, une lecture plus musicale que théâtrale, peut-être ?

Exactement. Alors, à un moment donné, j'ai demandé à Michel Butor de lire ses textes, et je n'ai plus eu de problème. Il en a été de même avec *Les Tarots-musiciens* et *Concert*. C'est toujours lui que j'ai pris comme lecteur parce que, d'abord, il aime ça, et puis c'est merveilleux la façon dont il le fait, de quelle manière il « goûte les mots », les inscrit dans une temporalité toute musicale.¹

Pour terminer, pouvez-vous me dire en quoi cette rencontre avec l'œuvre de Michel Butor, *Votre Faust* en particulier, a-t-elle influencé votre pratique musicale ?

C'est tellement important que je ne sais même pas par quoi commencer ! Cela a été fondateur. Henri Pousseur restera mon maître, la personne qui m'a le plus marqué, beaucoup plus que Stockhausen qui n'avait pas cette ouverture d'esprit. Michel Butor m'a beaucoup fait réfléchir parce qu'il y a dans ses écrits à la fois une organisation très stricte et une langue d'une très grande fertilité. Ce n'est pas quelqu'un de sec. Sa conception du sérialisme, – je l'ai citée souvent –, enrichit considérablement la notion de série sur le plan littéraire ; il s'agit d'une notion très importante pour la musique de l'époque, mais pas seulement.

D'ailleurs un de mes projets, mais je ne sais pas si j'en viendrais à bout, serait d'écrire un livre sur la pensée sérielle où Butor occuperait une place centrale. Pour moi, il a apporté une compréhension, une intelligence, une créativité incroyable à

¹ Il faut lire à ce propos ce que raconte Michel Butor à la fin du colloque *Approches sur Butor, colloque de Cerisy*, après sa propre intervention : « Je me surprends quelquefois quand je travaille à des textes à presque battre la mesure. La question d'articulation est si importante que j'ai besoin dans certains cas de la mimer », *Approches sur Butor, colloque de Cerisy*, op.cit., p. 450.

cet égard, couplées avec la problématique de l'œuvre ouverte. Michel Butor a toujours beaucoup travaillé sur des séries de mots, de situations, de citations, et je n'ai jamais cessé de me nourrir de ses ouvrages. Je lui dois donc énormément. J'ai continué à collaborer avec Butor par la suite, avec toujours cette réserve que Pousseur restait son partenaire de prédilection. [Rires.] Je ne voulais pas non plus m'imposer... Mais Butor c'est quelqu'un qui réagit au quart de tour. Il disait : « Je n'ai pas de temps, je n'ai pas le temps. Mais j'ai du temps pour les gens qui ont du temps pour moi. » [Rires.] C'était très juste. Travailler avec lui a été un immense plaisir.

Les musiciens qui ont une telle ouverture au texte sont rares.

Non. Mais il faut aussi trouver le partenaire adéquat. À part Butor, il y a fort peu d'écrivains qui possèdent une compréhension aussi intime de la musique.

Michel Butor revient souvent sur cette démarche négative qu'on projette sur les artistes qui se mêlent d'autres arts.

Oui, il est l'homme de l'échange pluriartistique, ce qui est très rare. J'ai eu des projets de collaboration avec Robbe-Grillet, avec Beckett, mais la collaboration s'avérait beaucoup plus difficile, voire impossible. Dans le cas de Beckett (j'ai conçu une version musicale de *Bing* avec lui), je me rendais compte que je le poussais plus ou moins malgré lui dans ses retranchements, qu'en réalité, quelque part, il n'avait pas du tout envie d'un apport musical, que le texte se suffisait à lui-même.

Dans *Votre Faust*, il y a aussi cette volonté d'échapper à la spécialisation, de pousser les uns à s'appropriier les domaines de compétence des autres : les chanteurs parlent, les instrumentistes aussi, les acteurs miment le jeu musical...

Oui, tout à fait. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'imperméabilité : les acteurs ont des rôles multiples, d'où le rôle de la cantatrice. C'est cet aspect de continuum qui est merveilleux chez Butor et chez Pousseur : il n'y a pas de rupture, mais des passages graduels d'un phénomène à un autre, sans exclusion. C'est quelque chose d'infiniment riche et prospectif.

Entretien avec Marianne Pousseur

« [Mon père] rêvait d'un monde idéal dans lequel il y aurait une grande perméabilité entre la vie et l'art, il voulait que le monde entre dans l'art, et que l'art soit accessible à tous. »

Juin 2015.

Marianne Pousseur est chanteuse lyrique et directrice d'une compagnie de théâtre musical, Khroma. Elle est la fille d'Henri Pousseur et a souvent chanté les œuvres de son père.

Vous avez chanté *Le Sablier du phénix* pour sa création. Pouvez-vous nous raconter cette expérience ?

C'est une œuvre que nous avons interprétée pour sa création à Mons [Belgique] avec mon ensemble vocal, Helix. Michel était récitant et nous étions dirigés par George Octors senior, un chef belge.

Comment chant et récitation s'associaient-ils ?

C'était très naturel. Je crois que Michel avait un grand plaisir à se situer dans un environnement musical, il était complètement disponible ; et nous avions nos partitions...

Avez-vous chanté dans d'autres œuvres de votre père écrites avec Michel Butor ?

Oui, beaucoup. Quand mon père écrivait de la musique vocale, c'était la plupart du temps sur des textes de Michel Butor – quelques exceptions existent mais elles sont rares. Leur relation était d'une telle qualité que la collaboration presque immédiate.

Vous souvenez-vous de la façon dont ils travaillaient ensemble ?

Je n'ai pas assisté à leurs séances de travail, mais j'ai toujours eu l'impression

qu'ils s'accordaient sans devoir beaucoup discuter. Mon père s'est-il permis d'apporter des modifications au texte de Michel, et Michel était-il ouvert à ça ? À l'inverse, Michel faisait-il des propositions de transformation de la musique pour correspondre à son texte ? Je n'en sais rien mais, en tout cas, cela n'a jamais donné lieu à des conflits.

À la fondation Sacher, j'ai pu voir la correspondance de Michel Butor et Henri Pousseur à propos de *Votre Faust*. On y trouve des propositions de modification du texte par votre père, ou des idées de construction générale de la structure musicale par Michel Butor. Cela n'avait pas l'air de poser de problème.

C'est le sentiment que j'ai. Pourtant, mon père a vécu d'importants conflits avec des personnalités de son époque, en particulier Pierre Boulez avec lequel il y avait d'abord une entente très profonde qui a ensuite volé en éclats pour des raisons strictement esthétiques. C'est vraiment dommage.

C'est lié à *Votre Faust*, à cette récupération de la tradition.

Pour Pierre Boulez, c'était insupportable. On les a traités de fascistes ! Pour lui, revenir à une idée de tonalité, quitter cette organisation que représentait le dodécaphonisme, était vécu comme un acte politique, fasciste.

C'est difficile à concevoir de nos jours.

C'est impensable pour nous aujourd'hui. Mais je pense que, dans le contexte des années 1960, on était rapidement qualifié de fasciste.

Dans un sens tout à fait opposé à celui qu'y a vu Pierre Boulez, votre père ne vivait-il pas cette récupération de la tradition comme un acte politique, militant ?

Oui, tout à fait. Ce n'était pas exclusivement esthétique. Mon père était un idéaliste au niveau politique, dans le sens large. Il rêvait d'un monde dans lequel il y aurait une grande perméabilité entre la vie et l'art, il voulait que le monde entre dans l'art, et que l'art soit accessible à tous. Cependant, je ne pense pas que la réintroduction de la tonalité ait été pour lui un moyen de rendre l'art accessible à

tous puisque, dans le même temps, il a écrit des œuvres éminemment complexes.

Peut-être ce désir d'ouvrir l'art à tous se trouve-t-il plutôt dans la volonté d'introduire le public dans l'acte de création ?

Oui, et introduire aussi l'interprète dans l'acte de création. Pour Pierre Boulez, il était absolument intolérable d'accepter une forme de création, de créativité, d'improvisation de la part de l'interprète.

Alors que c'était primordial pour votre père.

C'était important. Il venait de la petite bourgeoisie, ses parents étaient tous deux des musiciens amateurs : sa mère chantait et son père faisait partie d'une société chorale très présente dans la petite ville où il a grandi. C'est pour cela que la pratique musicale accessible à tous lui tenait beaucoup à cœur ; il a beaucoup écrit pour des fanfares, des chœurs, les gens de sa ville d'origine lui passaient souvent des commandes et il adorait ça. C'est tout de même une façon d'envisager la musique qui s'oppose à une certaine tradition française.

Plus élitiste ?

Oui. Je n'avais pas envie d'employer ce terme, mais c'est quand même le premier qui vient à l'esprit. C'est étrange parce que mon père alliait une complexité de conception incroyable avec ce désir d'un art accessible.

C'est peut-être cela qui faisait le lien entre lui et Michel Butor, qui écrit des textes dont les structures sont vraiment complexes – ce qui lui donne la réputation d'un auteur difficile à aborder. Mais, à l'intérieur de ces structures, il cite des publicités, des extraits de journaux, du langage réputé moins intellectuel, moins compliqué. Il m'a semblé qu'il y avait quelque chose de cet ordre dans la composition de *Votre Faust*, avec des bribes de chansons populaires par exemple.

Tout à fait. J'ai relu *La Modification* cet été et j'ai été très surprise par la limpidité de l'écriture. Je dois avouer que je m'attendais à devoir m'accrocher mais, finalement, je l'ai trouvé très beau, très pudique aussi ; j'ai pris beaucoup de plaisir à le lire. Je ne sais pas dans quel type de recherche se trouve Michel

aujourd'hui. Ils se retrouvaient sans doute dans cette idée-là. En tout cas, ils partageaient une forme de liberté : pourquoi aurait-on dû se contraindre, respecter ces règles, et aussi pourquoi ces règles auraient-elles été valables pour le monde entier ? Imposer le dodécaphonisme comme voie unique est une forme de totalitarisme qui semble un peu contradictoire avec ces accusations de fascisme...

Votre Faust comme Le Sablier du phénix utilisent plusieurs langues européennes et proposent un jeu avec les traductions de l'une à l'autre. Pouvez-vous donner un sens à cette rencontre ? Peut-on lier cette rencontre à ce qui s'est produit entre la musique dodécaphonique et la musique tonale ? Une certaine recherche de la réconciliation, peut-être ?

Oui. Mon père a grandi à Malmédy [Belgique], dans une région qu'on appelle les « cantons de l'Est ». Originellement germanophone, cette région s'est peu à peu mélangée mais, pendant la guerre, elle a été annexée par l'Allemagne nazie. Mon père étant né en 1929, il a vécu cela pendant son adolescence. C'était très compliqué parce que sa famille était francophone mais parlait couramment allemand. Mon grand-père a été un résistant, il n'était pas du tout sensible à la politique nazie. Pendant cette période, mon père a été instruit par des maîtres de musique allemands ; ils lui ont énormément appris, je crois que c'étaient des gens magnifiques. Pour lui, c'était donc une période de conflit : il fallait résister à ces Allemands et ces Allemands lui apportaient beaucoup. Je pense que cette dualité est restée perpétuellement au centre de ses préoccupations. Cette idée de réconciliation est au cœur de toute sa vie, à tous points de vue, esthétiques et idéologiques. Je crois que c'est très important. Il a tenté à tout prix de faire coexister des choses, parfois avec succès. J'ai commencé à lire un livre, *Pourquoi la musique ?* de Francis Wolff, qui commence par essayer de définir la musique. Selon lui – je simplifie beaucoup –, ce sont des sons purs : à partir du moment où on extrait les sons du monde, cela devient une matière en soi. Il cite mon père pour dire qu'il y a des gens qui se sont fourvoyés en essayant de faire rentrer le bruit dans la musique, alors que ce n'est pas de la musique.

Même le bruit, mon père voulait le faire rentrer. Il a fait beaucoup de musiques électroniques, dans lesquelles il introduisait des enregistrements. Il a écrit cette œuvre qui s'appelle *Liège à Paris* : il voyageait beaucoup entre Liège et Paris

parce qu'il travaillait dans la capitale française, et il a fait une pièce sur ces voyages où on entend les bruits du train, les gens qui parlent, enfin beaucoup de choses. Pour lui, c'était de la musique.

Tout à l'heure, vous évoquiez le rapport complexe de votre père avec la culture allemande. Peut-on mettre cela en rapport avec le choix du mythe de Faust, mythe germanique par excellence ? Dans la première lettre qu'il adresse à Michel Butor, Henri Pousseur lui propose ce projet d'opéra pas encore très défini. Cependant, une chose est sûre, il souhaite que l'opéra soit réalisé à partir du mythe de Faust, qui permet, d'après votre père, d'aborder toutes les préoccupations de leur temps.

Il connaissait très bien la culture germanique, la musique, la littérature allemande... Il écrivait aussi très bien l'allemand. Faust a surtout été choisi parce que c'est le grand mythe moderne et le mythe de la place de l'artiste dans la société, je l'interpréteraï plutôt comme cela. Mais ce que vous dites est probablement vrai, cela ne peut pas ne pas avoir joué de rôle, même si la proportion est difficile à définir. Dans un tel choix, il y a quantité de raisons. La plus importante était la position de l'artiste, comment il rassemble les choses, comment il évolue, son rôle de pivot...

Dans *Votre Faust*, il y a plusieurs fois des piques à l'égard des librettistes : le directeur explique qu'il est dangereux pour un musicien de fréquenter un écrivain, que Maggy pourrait écrire le livret, ou lui si nécessaire, comme si ce n'était pas grand-chose... Au contraire, la collaboration de votre père et de Michel Butor a complètement transcendé cette subordination du librettiste au musicien : on peut sans doute lire ces allusions comme des critiques à d'autres façons de faire à leur époque. Pourquoi cette association étroite du texte et de la musique ?

Mon père était très soucieux de ne pas écrire une musique sur un livret de qualité médiocre. Il voulait qu'on comprenne les mots quand on chantait. Je suis certaine qu'il était désireux de mettre le texte et la musique sur un pied d'égalité.

Cela peut être mis en rapport avec ces moments dans *Votre Faust* où les mots

sont traités comme matière sonore, où leurs syllabes sont agencées de différentes manières, selon une méthode sérielle.

Mais le sens n'est jamais éludé. Même s'il fait ce travail, s'il décompose les mots, la langue, sous forme de phonèmes qu'il utilise de façon strictement musicale, le sens n'est pas écarté, il est toujours sous-jacent. Je trouve cela très fort, c'est quelque chose dont je me sens l'héritière. Je ne supporte pas la musique dans laquelle on utilise les mots comme des sons et dans laquelle le sens est oublié. Par exemple, j'ai beaucoup travaillé avec George Aperghis, qui change les mots ; parfois le texte n'est plus intelligible, mais on a la place chez lui d'investir les phonèmes d'une signification au moment de l'interprétation. Ce n'est pas abstrait. Mon père non plus n'est jamais abstrait, même si ses structures sont incroyablement complexes.

Vous m'avez dit qu'il avait été question que vous mettiez en scène *Votre Faust* ?

Avec mon époux, nous avons une compagnie de théâtre musical, Khroma. Peu de temps avant la mort de mon père, il y avait un projet de remonter *Votre Faust* : il nous avait demandé si on aurait envie de s'occuper de la mise en scène. J'avais commencé à y travailler et c'est tombé à l'eau. Mais il y a eu cette production à Berlin et à Bâle, à laquelle je n'ai pas pu assister, ce que je regrette beaucoup parce que cela semblait être une très belle production.

J'ai assisté à la représentation de Berlin. J'ai été frappée par cette volonté de mettre en avant une certaine forme d'humour, particulièrement dans la mise en scène. Le directeur était habillé en présentateur de télévision, et il avait quelque chose qui rappelait le présentateur dans sa façon de s'adresser au public de face par exemple. Avant l'entracte, les acteurs préparaient une potion satanique qu'ils ont donnée à boire au public pendant l'entracte. Il m'a semblé que cet humour renforçait la tentative d'impliquer le public.

Ce sont les seuls à avoir réellement respecté les didascalies écrites par mon père et Michel. L'une de leurs exigences, c'était que les acteurs, les chanteurs et les instrumentistes soient ensemble sur le plateau. Cela n'a jamais été respecté. Cette idée de mettre les choses ensemble plutôt que de créer des divisions, c'était

nouveau. Dans une production que j'ai vue à Bonn, du temps où mon père était vivant, ils n'avaient pas respecté cela, ce qui avait déplu énormément à mon père. Ils avaient mis l'ensemble et les chanteurs dans la fosse, et les acteurs sur scène. Je ne sais pas pourquoi.

Il y avait aussi la multiplicité des pistes : cela a été respecté dans la mise en scène de Berlin, ils jouent vraiment ce que le public a choisi, tandis que dans les versions précédentes le vote était truqué.

Vous dites que vous aviez commencé à travailler sur la mise en scène de *Votre Faust*. Aviez-vous déjà quelques idées ?

J'avais surtout essayé de comprendre : j'ai lu et écouté beaucoup. J'ai travaillé le texte de Goethe qui était extrêmement mystérieux pour moi, ce qui constituait déjà un travail très important. Nous n'avions pensé qu'à une chose : l'utilisation d'un système de vote tel qu'il existe dans les parlements. Nous voulions donner à chacun des membres du public la possibilité de voter électroniquement et que cela apparaisse en couleur sur un écran, pour que les gens puissent voir le résultat de leur vote.

Pour bien montrer que le vote n'était pas truqué, et pour faire le lien entre cet opéra et une réflexion politique ?

Oui, voilà.

J'aimerais vous montrer une pièce, qu'il a écrite pour moi sur un texte de Michel Butor, *Sur le qui-vive*. Je l'ai souvent chantée, elle me touche beaucoup [Marianne Pousseur feuillette la partition]. Il l'a écrite pour le soixantième anniversaire de Berio, c'est fou !

L'instrumentarium est tout à fait particulier : voix, clarinette, tuba, harpe, piano, violoncelle et clavier électronique. Mon père avait tendance à écrire pour les gens : il a choisi cet instrumentarium parce qu'il a choisi les gens qui allaient jouer. Le tubiste était incroyable, extrêmement virtuose, un très bon ami. Ici aussi il y a l'introduction d'une partie électronique. C'est en plusieurs parties, il y a des pièces pour instrument seul, des pièces où il y a tout le monde, et puis il y a une pièce pour voix seule que je chante régulièrement. Elle est très belle. Il y a aussi une pièce électronique : j'ai dû enregistrer des voix, on entend plusieurs fois ma

voix pendant que la musique se déroule, ainsi que des percussions qui sont enregistrées, et je dois parler en direct en plus.

Il y a des superpositions de votre voix et, malgré tout, l'ensemble est encore intelligible ?

Je ne sais pas, mais c'est en tout cas dans ce sens qu'allait mon travail. Je trouve ce texte bouleversant parce qu'il parle de la mort. La dernière partie en particulier est très émouvante, elle est pour voix et violoncelle.

Cette pièce a été créée en 1985, puis j'ai chanté régulièrement la pièce pour voix seule. En 2009, il y a eu ici [à Bruxelles] un festival de musique contemporaine, Ars Musica, qui avait décidé de rendre un hommage à mon père pour ses 80 ans, cette pièce allait y être chantée. Il y avait aussi d'autres pièces pour orchestre, beaucoup de choses. Cela lui tenait vraiment à cœur parce qu'il a souffert d'un déficit de reconnaissance ; il est mort deux semaines avant. La date de l'enterrement a été très difficile à choisir parce qu'on était tous en train de répéter cette pièce. Et comme c'est une pièce qui parle de la mort, maintenant elle me touche beaucoup.

Je comprends, elle est chargée de souvenirs. C'est surprenant cette dédicace, non ?

Pourquoi ? Parce qu'il fait partie des gens avec qui il a été en conflit ?

Oui.

Le conflit avec Berio était beaucoup moins grave que celui avec Boulez.

La critique qu'il a faite de la création de *Votre Faust* est pourtant très agressive.

Oui, ils n'étaient pas d'accord, mais malgré cela leur relation est restée possible. Ils sont parvenus à retrouver quelque chose. Quelques années avant la mort de Berio ils avaient un très bon contact, ils ont passé du temps ensemble en Italie, et mon père a été très affecté par sa mort. Berio avait un caractère italien, il était excessif mais il oubliait plus vite certaines rancunes, ce qui a rendu le conflit plus supportable.

Le conflit entre Boulez et mon père, c'était autre chose. Par la suite, Boulez a

fait beaucoup de tort à mon père. C'était un homme de pouvoir en France. Si mon père a été si peu joué là-bas, c'est à cause de Pierre Boulez. Sans aucun doute. C'est terrible et mon père n'est pas du tout le seul qu'il ait fait disparaître des scènes françaises. C'est même pire que cela, il a fait de mon père un ringard, il a terni sa réputation auprès de gens qui ne le connaissaient pas du tout.

Si je veux être tout à fait honnête, les raisons pour lesquelles il est si peu joué ne sont pas uniquement liées à Boulez. C'est aussi une musique très difficile d'accès, et il y a des œuvres beaucoup plus réussies que d'autres... Pour moi, il a écrit des œuvres magistrales dans les années 1950-1960, puis il y en a de plus récentes que j'aime beaucoup, mais certaines sont ratées. J'ai participé à *Don Juan à Gnide*, qu'il avait écrit avec Michel Butor. Pour moi c'est une œuvre ratée, et pas seulement parce que ça n'a pas marché avec le public : c'est une œuvre qui n'est pas bien née. J'ai eu l'occasion d'en parler avec lui, il était presque d'accord, pas complètement mais presque. Cela n'a pas fait de bien non plus à sa réputation.

Aujourd'hui, on sort du dodécaphonisme intégral, c'est peut-être une chance pour *Votre Faust*.

Et même Boulez ! Je l'ai entendu défendre des gens comme Simanovsky en disant que c'était un grand compositeur ! On évolue... J'ai travaillé avec Boulez et j'ai adoré, c'est un musicien tellement incroyable, c'est difficile de ne pas aimer travailler avec lui ! Je n'ai pas vraiment discuté avec lui de tout ça, mais à la mort de mon père il m'a écrit une lettre disant qu'il regrettait et qu'il ne comprenait pas pourquoi ça s'était passé comme ça. Mais il a joué son rôle, indubitablement.

J'espère que cette nouvelle version de *Votre Faust* va contribuer à changer la donne. Cela a été un succès à Berlin et à Bâle, je crois. Le public était enthousiaste.

J'en suis heureuse. En Allemagne, il n'y a jamais eu de problème avec l'esthétique de mon père, même aux États-Unis il a été bien joué. C'est vraiment en France – et cela a déteint sur la Belgique francophone – qu'il est ignoré. C'est ce qui l'a fait souffrir. Nul n'est prophète en son pays, c'est bien connu, mais il l'a très mal vécu. Il était très en colère quand il est mort. Ça n'est jamais passé, en vieillissant, il ne s'est pas assagi.

Entretien avec Aliénor Dauchez

« J'ai pris un chemin dans la contradiction. »

Juin 2015.

Aliénor Dauchez est metteur en scène et artiste plasticienne. En outre, elle est la directrice artistique de la compagnie de théâtre musical La Cage. Elle a mis en scène Votre Faust, donné à Berlin et à Bâle en 2013.

Votre Faust est un opéra atypique, assez méconnu. Comment l'envie vous est-elle venue de le monter ?

George Delnon, le directeur du théâtre de Bâle, m'a mis en contact avec le chef d'orchestre Gerhardt Müller-Goldboom. Il voulait quelqu'un qui parle français, qui ait accès au livret original, parce que la traduction est parfois un peu douteuse. C'est le chef d'orchestre qui a eu l'idée de monter cette pièce : il cherchait des financements pour le faire depuis au moins dix ans, et il les avait finalement obtenus de la part de la Kulturstiftung des Bundes, un fonds national allemand.

Peut-être Georges Delnon a-t-il pensé à vous pour cet opéra parce que vous avez eu un parcours éclectique, ce qui répond bien à la volonté d'ouverture de cette œuvre.

J'ai fait des études d'ingénieur à Compiègne, en génie des systèmes urbains, et me suis spécialisée sur les espaces culturels dans la ville. En tant d'auditeur libre, j'ai suivi les cours de Lorenzo Piqueras à l'école d'architecture de Paris-Belleville. Ensuite, j'ai poursuivi mes études aux Beaux-Arts de Berlin, ce qui m'a donné l'occasion d'aller aux Beaux-Arts de Paris en Erasmus. J'ai aussi fait du violoncelle à un niveau amateur. Peut-être que ce parcours correspond à l'esprit de *Votre Faust* au sens où Michel Butor et Henri Pousseur cherchent à renverser les rôles appliqués généralement dans le monde très hiérarchisé de l'opéra. Ils essaient par là d'éviter une manière de penser qui met les gens dans des cases.

On sait que les mises en scène du vivant d'Henri Pousseur ne l'ont jamais

pleinement satisfait. En quoi la vôtre se différencie-t-elle des mises en scène anciennes ?

On peut s'enorgueillir, si l'on peut dire, d'être les premiers à avoir vraiment fait participer le public, surtout dans le troisième acte. Par le passé, *Votre Faust* a été mis en scène à Milan, puis à Gelsenkirchen et à Bonn. Michel Butor nous a un peu raconté celle de Gelsenkirchen : d'après ses souvenirs, c'était le type de mise en scène où on met tout le monde en fauteuil roulant dans un hôpital psychiatrique, ce sont ses mots. Il nous a aussi dit que la production avait répété toutes les versions afin de pouvoir basculer de l'une à l'autre selon les interventions du public. Malheureusement, ce dernier n'a pas compris comment intervenir, il est donc resté passif. À Bonn, la metteur en scène avait décidé de ne préparer qu'une seule version, ce qui, selon ce que m'ont raconté les musiciens de la Musikfabrik, n'aurait pas tellement plu à Henri Pousseur.

Marianne Pousseur m'a confirmé qu'il était mécontent. Il semble donc que faire participer le public soit quelque chose de difficile. Comment avez-vous fait pour impliquer les spectateurs et les amener à cette participation ?

Nous avons particulièrement travaillé cet aspect-là. D'abord, nous avons décidé d'installer le spectacle dans une fête foraine, sans délimitation entre la scène et les gradins, afin de créer un espace où tout le monde est ensemble : nous avons installé des guirlandes qui passaient de l'espace de jeu aux gradins et le public n'était pas dans le noir. Le but était donc, dès le début de l'opéra, de casser la limite entre spectateurs et acteurs ou musiciens.

Ensuite, nous avons fait le choix d'introduire un modérateur dans la troisième partie. C'est peut-être le choix de mise en scène le plus important, et le plus intrusif par rapport au texte, que nous ayons fait. Dans la partition, il n'est pas indiqué très clairement qui explique les règles du jeu, certaines règles ne sont même pas données. Le discours du directeur à la fin du deuxième acte, en fait, n'explique pas les règles du jeu. Je comprends que le public de Gelsenkirchen n'ait pas compris comment cela était censé fonctionner. On ne nous dit pas à quel moment le public a le droit d'intervenir, par exemple. Nous avons longuement discuté cette question, et nous avons délimité des plages de temps où il peut intervenir. Pour éviter d'écrire du texte en plus qui aurait expliqué le

fonctionnement de la participation du public, nous avons introduit un performeur qui avait son propre langage de modérateur, qui n'était pas le langage du livret. Nous avons un applaudimètre, un Lärmometer, c'est-à-dire un moyen de mesurer l'intensité sonore, qui avait une lampe : quand celle-ci était allumée, les gens avaient le droit d'intervenir, et le modérateur faisait monter un petit drapeau en fonction de l'intensité sonore. Lorsque le bruit du public avait atteint une certaine intensité, on entendait « clac » et on arrêtait la musique. C'est grâce au performeur que la participation a bien fonctionné – il était très bon –, et l'applaudimètre donnait envie d'intervenir.

La troisième stratégie, c'est que pendant l'entracte, les gens pouvaient jouer dans la fête foraine. Dans la pièce, il y a cinq lieux : dans chacun d'eux nous avons installé un stand de foire, avec des jeux. Il y avait un stand de paris sur les différentes fins de la pièce : les gens jouaient de l'argent, donc ils avaient tout intérêt à ce que la pièce se finisse comme ils le voulaient.

Ils étaient impliqués financièrement aussi...

D'ailleurs, on a eu de longues discussions à Bâle parce qu'on n'avait pas le droit de faire des jeux d'argent. À Berlin, ils ont fermé les yeux. À Bâle, le théâtre nous l'a officiellement interdit. Finalement, on a décidé le matin même de le faire quand même, illégalement, avec de petites sommes, et nous n'avons pas eu de problème.

En assistant au spectacle, j'avais été sensible à l'humour de votre mise en scène, qui m'est apparu comme un quatrième moyen d'impliquer le public. Il m'a semblé que votre mise en scène accentuait les aspects humoristiques du livret et de la musique, par exemple avec un directeur un peu burlesque, qui avait des allures de présentateur télé, ou avec la soupe démoniaque proposée au public pendant l'entracte. Cela permet de ne pas percevoir cet opéra comme quelque chose d'élitiste.

Je pense que le livret de Michel Butor est proche d'un livret d'opérette, en tout cas il a une certaine légèreté. D'ailleurs, à Bâle, on m'a reproché de ne pas en faire une mise en scène d'opérette, ils ont trouvé que ce n'était pas assez comique, sans doute parce que j'ai un humour un peu pudique. Dans le milieu théâtral

germanophone, ou tout simplement dans celui de l'opérette, on trouve un humour plus direct et pas toujours vraiment à mon goût.

Mais il me semble que cet humour pudique, indirect, correspond bien à celui de Michel Butor.

Exactement, c'est pour cela que je me suis sentie à l'aise avec ce livret, et que Michel Butor a été content du résultat.

Avez-vous eu des retours de sa part ?

À Berlin, il m'a dit qu'il y avait de très bonnes idées, mais il était un peu réservé. Il ne parle pas allemand, et le spectacle était en allemand, c'est peut-être pour ça. Quand on a repris le spectacle à Bâle, il était très heureux. C'est vrai que la mise en scène avait mûri.

Qu'est-ce qui avait changé ?

On a beaucoup raccourci. On avait 4 h 30 de spectacle à Berlin, on est passé à 3 h 15 à Bâle.

Qu'avez-vous coupé ?

Les pré- et postludium de chaque scène. On a gardé quelques interludium mais on a en coupé une bonne partie.

Vous avez donc coupé surtout les parties uniquement musicales.

On en a gardé aussi beaucoup, le prologue et le postlogue, par exemple. Mais les pré- et postludium sont très formels : pour chaque scène il y a cinq mesures d'introduction qui indiquent les thèmes de la scène, et à la fin cinq mesures qui les résument. Théoriquement, c'est intéressant parce qu'on y trouve la volonté d'Henri Pousseur d'introduire le chiffre cinq, le chiffre méphistophélique, mais théâtralement ça coupait complètement le rythme.

Revenons sur le personnage du directeur. Il me semble que celui-ci concentre à la fois l'aspect comique du livret et ce côté pudique dont vous parliez tout à l'heure, toujours un peu dans l'entre-deux. C'est un personnage difficile à

cerner.

Nous nous sommes beaucoup débattus avec le personnage du directeur. Je trouve que le personnage d'Henri est très difficile aussi, mais l'acteur en a fait quelque chose de léger, c'était exactement ce que je voulais.

Un côté un peu naïf ?

Oui, mais en même temps l'acteur était parfaitement conscient de ses pouvoirs de séduction, pour permettre au spectateur de s'identifier à ce personnage de Faust assez particulier, ce qui n'était pas évident.

On a pu dire que c'était un personnage fantoche, à la limite de l'idiotie, très enfantin et influençable.

Oui, tout à fait, et c'est aussi pourquoi c'est le personnage le plus difficile à aborder. On s'en est bien sorti parce que j'ai pris un danseur pour le jouer, Franz Rogowski, qui a joué les choses de manière très corporelle, pas du tout intellectuelle. Il n'a pas besoin des mots pour exprimer ce qu'il a à dire, il n'a pas du tout psychologisé le personnage : je lui demandais d'être assis sur une chaise et il était assis sur une chaise, je lui demandais d'être debout et il était debout... Contrairement aux autres acteurs, il n'avait pas besoin de justifier ce qu'il faisait.

Je pense que ça vient aussi du fait que Michel Butor n'a pas écrit que du théâtre. Il ne cherche pas à justifier psychologiquement les actes de ses personnages. Il écrit des choses parce qu'il les voit, et non parce qu'il les justifie. C'était très déroutant pour les acteurs qui avaient une formation classique. Le danseur, lui, n'était pas perturbé par cela. Il faut dire que c'est un acteur extraordinaire, qui fait une très belle carrière aujourd'hui dans le cinéma.

Pour en revenir au directeur, je crois que c'est un personnage passionnant, c'est celui que tous les acteurs ont envie de jouer. C'est aussi un personnage difficile parce que Michel Butor n'est pas manichéen dans sa manière de le traiter. J'ai le sentiment que je n'ai pas encore touché le personnage. Notre acteur était très bien, il a compris certains aspects du Méphistophélès de Michel Butor, pour moi trop...

Trop ?

Très moralisant, presque religieux en fait, avec un vrai sens du Bien et du Mal,

un peu comme le Faust de Marlowe. Je pense au contraire qu'il ne faut pas appréhender le Méphistophélès de Michel Butor sur le plan de la morale, qu'il est plutôt à comprendre comme un manipulateur.

Manipulateur aussi au sens où il est celui qui suscite la pièce et qui suscite l'art, qui met la main à la pâte, pour reprendre la racine du mot « manipuler ». C'est le personnage qui déclenche l'énergie créatrice. Il est proche du Méphistophélès goethéen en ce sens.

Tout à fait. Le Méphistophélès de Michel Butor est plus goethéen que marlowien parce qu'il est celui qui permet à l'art de se faire. Il envoie Henri à la foire ; sans lui, Henri serait resté dans sa chambre et tout le monde se serait ennuyé.

J'avais aussi été intriguée par la fascination qu'il a pour Maggy. Dans le long discours qu'il fait juste avant le vote, il explique que si on élimine Maggy ce sera plus simple pour lui mais qu'en même temps il sera un peu triste ; on le sent touché par cette jeune fille, ce qui le rend un peu attachant.

Je ne le lis pas comme vous, je crois qu'il essaie juste de brouiller les pistes. S'il est trop contre Maggy, le public peut avoir le réflexe de voter pour Maggy par esprit de contradiction. S'il fait un discours trop favorable à Greta, il n'y aura plus de tension dramatique. Théâtralement, il fallait qu'il y ait des arguments pour Maggy de sa part, pour garder une complexité. Sans cela, il y aurait eu la méchante et la gentille, ce n'aurait pas été drôle. De plus, Maggy n'est pas seulement gentille, elle est aussi sexy, ce qui rend le personnage intéressant : il aimerait bien garder Maggy parce qu'il joue un rôle de séduction avec elle.

Tous les personnages sont porteurs de ces ambiguïtés. C'est particulièrement clair pour Richard et le marlou, deux personnages qui doivent être joués par le même acteur, et le livret précise qu'on doit reconnaître l'acteur. Comment avez-vous compris et utilisé cela ?

Je pense qu'il y a un côté pratique, mais ce geste s'inscrit aussi dans une tradition théâtrale : dans le théâtre shakespearien, on trouvait déjà ce personnage qui change de rôle. Cela permet aussi dans *Votre Faust* de faire des changements

de costume à vue, ce qui était très à la mode dans les années 1960.

Comme moyen d'installer la distanciation ?

Oui, cela installe une forme de distanciation, mais aussi le thème de la marionnette, très important pour Michel Butor qui connaît et aime beaucoup le théâtre japonais ainsi que le théâtre de marionnettes de foire. Il s'agit de toujours rappeler au public que les personnages qui sont sur scène sont des marionnettes.

C'est particulièrement visible avec le personnage d'Henri, manipulé d'un bout à l'autre de l'opéra.

Oui, mais ça se retrouve chez tous les personnages.

Je vous parlais du flou identitaire des personnages parce que j'ai été influencé dans ma lecture par celle de *Quatrième Sous-sol*, le quatrième volume des *Matières de rêves*, où Michel Butor utilise des extraits du livret de *Votre Faust* et reprend les noms des personnages en les faisant glisser dans l'ordre alphabétique à partir de la première lettre. Greta devient par exemple Hortense, puis Ilda... De cette manière, les personnages se confondent, parce que la cantatrice devient petit à petit Greta, qui devient Maggy, etc.

C'est aussi une manière de brouiller les pistes. Je crois que c'est la grande contradiction de ce livret : il refuse la notion de personnage par la distanciation systématique et, en même temps, il a besoin de l'identification des personnages pour que le public ait une raison d'intervenir. Je pense que c'est la grande problématique de cette pièce, on en a discuté pendant des heures et des heures. Faut-il jouer les personnages ou non ? Faut-il jouer l'histoire ou non ? C'est une question insoluble. Comment jouer avec l'identification du public au personnage ? Faut-il malgré tout essayer de l'obtenir ? Plusieurs personnes m'ont conseillé de ne pas jouer l'histoire, parce que de manière théorique ce n'est pas le sujet du livret, mais de manière pratique je suis persuadée que s'il n'y a pas d'identification à l'histoire le vote est trop abstrait et apparaît sans raison. Pourtant, je travaille souvent sur des mises en scène abstraites, sans texte, sans personnage. Mais je trouve que, dans ce contexte, on a besoin de suivre l'histoire, de la comprendre, et de s'identifier d'une manière ou d'une autre aux

personnages.

J'ai pris un chemin dans la contradiction. Je n'ai pas cherché à résoudre cette question dans un sens ou l'autre, mais j'ai touché les deux. J'en ai parlé avec Michel Butor et il n'a pas vraiment tranché, mais il m'a dit que les personnages étaient intéressants et qu'il fallait s'en occuper. Pour quelqu'un qui fait du Nouveau Roman, c'est assez contradictoire.

Même dans ses textes où il n'y a plus à proprement parler de personnage, on s'attache quand même à des voix. Ce sont des textes qui appellent une réaction émotionnelle, une forme de tendresse pour certaines voix et de rejet d'autres. Michel Butor ne rejette pas catégoriquement la notion de personnage, me semble-t-il, mais plutôt ses aspects figés et stéréotypés. Les allusions qui font d'Henri un double d'Henri Pousseur, comme lorsqu'il joue le début des *Chants sacrés* en disant que ce sont ses compositions – ce qui donne une incarnation très forte au personnage –, vous donneraient raison dans cette importance que vous avez accordée aux personnages.

Je n'ai pas beaucoup travaillé là-dessus. J'ai trouvé très drôle qu'ils aient eu le courage de faire ce rapprochement, je trouve que cette pièce a un sens de l'autodérision incroyable.

On retrouve cette autodérision dans le fait que Michel Butor a joué le directeur.

Et c'est quelque chose qui manque tellement au théâtre aujourd'hui, surtout dans le milieu du théâtre musical. On l'a plutôt joué dans ce sens-là, notamment les « Henri ! Henri ! » criés par Maggy avant le vote. On n'a pas insisté sur l'aspect autobiographique, qui aurait consisté à montrer Henri en victime de l'école de Darmstadt, ce n'est pas ce qui m'intéressait à ce moment-là.

À propos du jeu sur les répétitions de mots dans le livret : dans la scène du deuxième acte, quand Maggy a eu son malaise et qu'on ne sait pas si elle va ressusciter ou mourir, je voudrais évoquer la grande musicalité du livret. Sur scène, il y a le docteur, et on entend : « Maggyyyy, Maggyyy, Henriiii, Henriiii ». Dans l'opéra, c'est classique de faire répéter des mots aux chanteurs, parce que c'est musical, mais ici c'est du texte et c'est répété par les acteurs. Il y a des

frottements entre le livret d'opéra et le texte de théâtre.

Nous avons laissé en français toutes les bandes sonores sur les joues de Maggy, les lèvres de Maggy, les yeux de Maggy... afin de conserver la musicalité du texte d'origine. J'ai été passionnée par l'aspect musical de ce livret.

Vous avez quand même gardé la dimension engagée, au moins esthétiquement, de la pièce, qui était liée aux partis pris esthétiques de Michel Butor et Henri Pousseur à ce moment-là : cette volonté de lutter contre un certain élitisme, de raccrocher un public large, d'ouvrir la musique savante à autre chose...

Je me suis heurtée au fait que les thématiques politiques des années 1960 ne nous concernent plus du tout. Michel Butor et Henri Pousseur cherchaient à élargir le public de l'opéra qui était trop élitiste : je ne dirais pas que le problème ne se pose plus, on a toujours un public vieillissant, mais de ma perspective berlinoise en tout cas, ce n'est plus le problème principal. À Berlin, tout le monde est artiste, on est au contraire confronté au problème de la culture de masse, on se demande quelle est la qualité de cette culture de masse. J'étais embêtée parce que je voulais garder cette dimension sérieuse de la pièce, ces critiques politiques profondes. J'ai contourné les choses en introduisant trois artistes en plus des acteurs et musiciens sur scène. Pour être très honnête, la pièce est déjà tellement compliquée que je ne suis pas sûre que tout le monde ait très bien compris le rôle de ces artistes. Pour moi, c'était une manière de traiter les problèmes de l'actualité, d'ancrer le discours politique d'Henri Pousseur et Michel Butor dans notre temps.

Les trois acteurs étaient le modérateur Till Wittwer, un sculpteur qui n'était pas visible sur scène mais dont on voyait les œuvres, Stefan Träger, et un artiste qu'on voit dans la chambre, Niklas Binzberger. Je leur ai demandé d'incarner le Faust de Michel Butor aujourd'hui. Quelles seraient leurs critiques politiques au monde du divertissement ou au monde en général aujourd'hui ? Je les ai laissés libre dans leur réflexion. Le modérateur a travaillé sur les paris, il montrait qu'il y a une énorme industrie de l'adrénaline, qui draine une masse financière énorme, notamment par les paris sur Internet.

Le sculpteur a travaillé sur l'industrie agroalimentaire. Il s'intéresse à

l'élimination massive de poussins mâles : à la naissance, les poussins mâles sont tous tués, ils sont même gazés. Il les récupère et en fait des sculptures en bronze. Normalement, on fait des sculptures en bronze à la cire perdue, c'est-à-dire qu'on fait des sculptures en cire, puis on fait un moule en plâtre autour avant de faire fondre la cire. On peut alors utiliser le moule en plâtre pour faire plusieurs sculptures en bronze. Notre artiste sculpte à poussins perdus. Il fait ses moules autour des poussins morts, puis il brûle les poussins et coule le bronze dedans, ce sont des pièces uniques.

Niklas Binzberger, l'artiste qui se trouve dans la chambre, travaillait sur la solidarité. Il a fait le jeu des prisonniers pendant l'entracte : quand les gens gagnaient, ils étaient récompensés par des bons pour des boissons. C'est un jeu assez connu dans le milieu de la psychologie : les participants jouent deux prisonniers, et le modérateur demande à chacun s'il accuse l'autre pour se sauver ou s'il garde le silence. S'ils se dénoncent l'un l'autre, ils perdent un point chacun. Si l'un dénonce l'autre qui ne l'a pas dénoncé, il gagne trois points. Si les deux ne se dénoncent pas, ils gagnent deux points. La morale du jeu c'est qu'il est plus lucratif d'être solidaire que de jouer l'un contre l'autre.

Pendant l'entracte, je voulais que les cinq stands de foire aient une dimension politique. Les artistes dont je viens de parler en occupaient trois, il en restait donc deux. L'acteur qui jouait Henri et celui qui jouait Richard occupaient les deux autres, mais pas en tant que personnage, en tant que personne. Richard a vendu des morceaux de décor pour son propre profit, pour dénoncer la précarité financière des acteurs. Et Henri a fait un bordel, il a proposé son corps. C'est quelque chose qui s'est passé très en souterrain. Il allait voir les gens et les amenait dans sa cabine qui représentait la rue, et il y avait une liste des choses qu'il pouvait faire, soit les embrasser sur le front, sur la bouche, leur faire une demande en mariage, jusqu'au *blow job*.

Quelles ont été les réactions du public ?

Vu qu'il est très séducteur, les gens étaient contents. Je ne sais pas s'ils ont perçu la dimension politique, je n'étais pas dans sa cabine. Pour moi c'était une idée importante mais, forcément, elle n'a touché qu'une partie du public. Si on le reprend en France, il faut que je réfléchisse sur une façon de rendre plus visible,

plus lisible, cette partie-là.

D'autant plus qu'elle s'accorde avec ce que vous disiez précédemment sur le paradoxe qui veut que le personnage soit une marionnette, avec tous les effets de distanciation, et permette en même temps l'identification.

Oui. Je voulais faire comprendre par ce travail pendant l'entracte que les acteurs sont des personnages mais aussi des personnes. Je leur demandais toujours de passer de l'un à l'autre. De plus, venant des arts plastiques, j'aime jouer sur le rapport entre l'illusion et le réel, j'aime ramener le théâtre au réel. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de raconter une histoire, c'est de travailler sur le fait qu'il y ait des acteurs, des gens qui ont pris deux heures pour venir au théâtre. Pourquoi ? Que font-ils ensemble ? *Votre Faust* pose ces questions-là.

Je voudrais maintenant revenir sur les difficultés propres au théâtre musical, et à cette pièce-là. Vous est-il arrivé de donner des indications de jeu aux musiciens, par exemple ?

J'ai une manière un peu atypique de travailler parce que je n'ai pas fait d'étude de mise en scène. De toute façon, sur une pièce comme celle-là, on ne peut pas travailler avec une méthode classique. D'abord, j'ai essayé de comprendre la partition en profondeur, ce qui pour le coup est assez classique. J'ai passé des mois à écouter les enregistrements, à lire la partition, à rencontrer le directeur musical. On a fait aussi un énorme travail sur le livret avec la dramaturge.

Quel est le rôle des dramaturges ?

C'est un rôle qui n'existe pas en France. En Allemagne, le metteur en scène travaille en trio avec le dramaturge et le scénographe. Le dramaturge s'intéresse plus précisément à la partie textuelle, il fait des recherches, il a une culture littéraire plus importante que le metteur en scène parce qu'il ne fait que ça. Il dit alors au metteur en scène de lire tel livre de philosophie, d'aller voir tel film. Pour *Votre Faust*, nous avons deux dramaturges, un pour la musique, Fabian Czolbe et une pour le texte, Janine Ortiz. Cette dernière m'a donné des références intéressantes pour comprendre le mythe de Faust, mais elle n'a pas pu se pencher sur le texte de Butor car elle ne parle pas français.

Pour un livret truffé de référence comme celui de *Votre Faust*, ce devait être un travail très important.

C'était utile, oui. Ensuite, le dramaturge laisse le metteur en scène travailler, puis il vient parfois en répétition pour donner un regard extérieur. Le metteur en scène est dedans, alors que le dramaturge peut avoir un peu de recul. Il peut dire, par exemple, quand les scènes sont trop difficiles à comprendre.

Et le dramaturge musical ?

Ici, il est nécessaire d'avoir un dramaturge musical mais c'est assez spécifique. La partition est telle que le chef d'orchestre ne peut pas tout entendre, il a besoin d'un avis extérieur, d'un assistant. Ce dernier peut parfois diriger pendant quelques minutes pour que le chef puisse s'asseoir, écouter et se rendre compte du résultat.

D'accord, merci pour ces précisions. Je vous ai coupé la parole, vous étiez en train d'expliquer comment vous avez travaillé sur *Votre Faust*.

D'abord, j'ai donc essayé de comprendre le livret et la partition. Ensuite, il faut concevoir les décors, ce pourquoi il faut avoir une petite idée de ce qu'on a envie de faire : j'ai alors travaillé avec le scénographe. Je suis aussi scénographe, donc on travaille vraiment la main dans la main. Nous avons pris cette décision de mettre tous les décors sur roulettes pour pouvoir faire les changements de décor à vue et évoquer la fête foraine. Nous voulions aussi pouvoir changer les images, parce qu'un opéra aussi long où les décors ne changent pas du tout c'est un peu difficile, même si Michel Butor et Henri Pousseur l'avaient conçu avec une table, une chaise et rien d'autre.

Il y a des choses qu'on prépare très tôt, avant de travailler avec les comédiens, comme l'idée de la soupe pendant l'entracte, puis on fait un casting et on commence les répétitions. On avait un répétiteur qui imitait au piano la partition de l'orchestre afin que les acteurs puissent repérer les signaux de la musique qu'ils devaient attendre. Pour les acteurs, c'est un travail énorme, qui demande beaucoup d'ouverture d'esprit. Non seulement ils doivent bien connaître leur texte, mais ils doivent aussi connaître les signaux musicaux. Le chef avait lui aussi une double tâche : il devait connaître tous les textes par cœur, en plus de la

musique.

Il y a différents types de lien entre la musique et le texte dans cet opéra. Dans la plupart des cas, le chef fait signe à l'acteur après un motif musical pour que celui-ci commence son texte, mais il y a aussi des signaux inverses, où c'est le chef d'orchestre qui attend un mot dans le texte pour lancer le son. Par exemple, Henri va dire : « Ah tiens, il fait humide, je sens qu'il va bientôt pleuvoir », et derrière on va entendre la pluie qui tombe. J'aime beaucoup cet aspect de la pièce, c'est très naïf et direct. Il me semble qu'un public qui n'est pas habitué à la musique contemporaine peut saisir et apprécier cela. À cette époque-là, ce réalisme n'était pas à la mode, c'est très butorien en fait.

L'intérêt de cette façon d'attendre un mot-clé pour lancer la musique, pratique qui n'existe pas dans l'opéra traditionnel, c'est que si le comédien, ce soir-là, veut faire traîner une phrase, parce que ça l'intéresse à ce moment-là, tout le monde attend. C'est un autre aspect politique : dans cette pièce, on se moque de toutes les conventions des métiers de l'opéra, traditionnellement très hiérarchisés. Il n'est pas évident de trouver un chef qui accepte que le départ soit donné par le comédien et non directement par lui. Michel Butor et Henri Pousseur avaient pour idéal que les choses se passent sans qu'il y ait une personne qui décide de tout.

Vous avez ensuite répété en présence des musiciens ?

Nous avons répété trois semaines avec les comédiens et le répétiteur, ce qui était assez sportif parce qu'il y a six heures de matériau, si on additionne les différentes versions. J'espère que j'aurai plus de temps pour la reprise en français. Ensuite, nous avons eu une semaine en salle de répétition avec les musiciens. C'était nécessaire pour que les comédiens puissent entendre les vrais timbres, et pour que les musiciens fassent connaissance avec le texte et comprennent quels sont les moments lents ou rapides, quelles sont les intonations...

J'ai l'habitude de travailler énormément avec les musiciens dans la plupart de mes projets, je leur demande de faire du théâtre. J'ai la même horreur que Michel Butor et Henri Pousseur de la séparation des rôles. Je n'aime pas que le chanteur soit devant et chante sa mélodie, quand derrière il y a un danseur qui sait bien danser et qui danse.

Avez-vous rencontré des résistances chez les musiciens, les chefs d'orchestre, ou se sont-ils prêtés de bonne grâce à cette « dé-spécialisation » ?

J'ai commencé mon travail de metteur en scène en 2007 avec l'ensemble Solistenensemble Kaleidosko. Lors du premier projet, on a beaucoup débattu, on s'est beaucoup battus. Ils avaient une partition très difficile à jouer et je leur demandais des choses assez compliquées pour eux, sur la respiration, la concentration, les déplacements. C'est déjà compliqué pour des acteurs, alors pour eux c'était beaucoup trop de travail ! Finalement, ils ont eu un retour tellement positif du public qu'ils sont tombés de leur chaise et ont décidé de recommencer. On a fait un deuxième, un troisième, un quatrième projet, et maintenant ils ne veulent plus travailler autrement : dès qu'il y a un metteur en scène qui les met sur le côté, ils protestent. En plus, les autres ensembles sont jaloux parce qu'ils sont devenus de vrais performeurs. À Berlin, il y a une envie très forte des musiciens d'avoir une présence théâtrale. Je suis très curieuse de la façon dont cela va se passer en France. Depuis 2007, cette façon de travailler s'est beaucoup propagée.

Pour *Votre Faust*, je leur ai fait danser le french cancan, je les ai mis en costume, la violoniste avait un rôle particulier parce qu'elle était la voisine d'Henri. J'espère en faire plus en France.

Si vous montiez *Votre Faust* en France, ce serait avec qui ?

On travaillerait avec l'ensemble TM+, qui est à Nanterre. Ils sont très intéressés par ce projet.

Un autre aspect qui, me semble-t-il, pose des difficultés de réalisation, c'est le jeu sur les couleurs nationales, installées par la musique mais aussi par des changements d'éclairage. Comment avez-vous travaillé sur les couleurs nationales de chaque estrade ?

À chaque pays correspond une couleur. À chaque changement de lieu il faut donc changer la couleur, et il faut pour cela suivre la partition... variable ! La mise en place de ces éclairages a demandé beaucoup de travail parce que l'éclairagiste ne sait pas forcément lire la partition, il faut quelqu'un aux aguets à côté de lui pour le guider.

À la lecture de la partition, j'avais été frappée par cette responsabilisation artistique des techniciens et du public.

Oui. Idéalement, il faudrait que l'éclairagiste soit suffisamment autonome pour comprendre tous les aspects de la pièce, mais c'est un risque. Chaque soir, la musique est différente : les tempi sont différents, les bandes sonores sont différentes, et il faudrait que l'éclairagiste soit capable à tout moment de savoir où il en est dans la partition...

C'est une pièce qui cherche à éduquer les professionnels de l'opéra, à leur apprendre à jouer, à travailler autrement.

Je ne sais pas si c'est éducatif mais, en tout cas, c'est provocateur ! [Rires.] C'est génial parce que ça fait bouger tout le monde de son rôle préétabli. Dans ce sens-là, je crois que ce n'est pas un hasard qu'on l'ait fait à Berlin, je crois que c'est vraiment la ville qui se prête à cela.

À Bâle, la réception a été très bonne aussi, non ?

Oui, très bonne, mais plus professionnelle. À Berlin, on a notre public, jeune, pas forcément de monde du théâtre musical, c'est normal qu'on ait touché un public plus large. À Bâle, n'ayant pas notre réseau, le public a été touché par les voies classiques et on a eu un public plus traditionnel.

C'est très important ces couleurs nationales. Cependant, associer l'Allemagne au rouge, l'Italie au bleu et l'Espagne au jaune me semble contestable.

Pourquoi ?

Les couleurs sont liées à des tempi et à des ambiances psychologiques dans la troisième partie. Dans chaque scène, on est dans un moyen de transport et on passe d'un pays à un autre, ce qui est signifié par un changement de couleur, grâce à l'éclairage. On est dans un bateau bleu, puis dans un bateau jaune, quand on passe de l'Italie à l'Espagne. Je pense que le but était d'influencer la couleur théâtrale, parce que non seulement les textes peuvent varier, mais en plus, d'une version à l'autre, les mêmes textes se retrouvent dans différents pays. Un comédien qui joue une scène d'amour avec une comédienne éclairée en rouge ou en bleu ne jouera pas la même sorte d'amour. La couleur influence leur état

d'esprit et leur jeu. En plus, la couleur influence le tempo : quand c'est rouge, on doit jouer deux fois plus vite qu'en bleu. Que les couleurs aient une influence sur l'état d'esprit, je veux bien le croire, mais les associer à des pays, peut-être à des mentalités, je trouve que c'est contestable. Il faut le prendre dans le sens du jeu parce que si on le prend au premier degré, ça devient dangereux.

Par ailleurs, dans ces scènes du troisième acte, on entend des gens qui parlent autour des acteurs, et ces gens changent de langues. Les chanteurs ont des mélodies variables, et ils changent de texte en fonction du pays dans lequel ils se trouvent, afin d'avoir des paroles dans la langue du pays. Il y a là une réflexion sur le déterminisme de la langue : si on a un rendez-vous amoureux en anglais, il ne se passera pas comme en espagnol. L'environnement sonore et la qualité de la langue, les couleurs de la langue, influencent la psychologie peut-être beaucoup plus que les traumatismes de l'enfance. Pour moi, c'est quelque chose de très fort parce que je suis sans cesse entre la langue française et la langue allemande. Ce n'est pas seulement le vocabulaire et le background culturel, c'est vraiment le son de la langue qui fait la différence. La musicalité de la langue influence les émotions. C'est pour cette raison qu'il était difficile de jouer *Votre Faust* en allemand.

Dans le troisième tronçon, l'environnement sonore change, mais le texte des acteurs, lui, reste le même. Comment les acteurs réagissent-ils alors ?

Un jour, Henri dira « je t'aime » sur un fond de musique romantique et, le lendemain, il dira la même chose, au même endroit, mais la musique fera un bruit de dégonflement. Alors, forcément, la femme en face ne peut pas réagir de la même manière. Les acteurs n'ont aucune chance de psychologiser les personnages, parce que tous les soirs le scénario change. Le texte est alors plus poreux à la musicalité parce que les acteurs ne peuvent pas le préparer. C'est difficile pour eux : l'histoire est complexe et je leur demande de la faire comprendre au public, mais en même temps je leur demande de réagir à tous ces éléments extérieurs. La troisième partie n'est pas simple, nous y avons passé un temps fou : nous avons repéré quelques incohérences qui nous ont amenés à modifier un peu le texte. Par exemple, pour comprendre pourquoi Henri dit telle ou telle chose à Greta dans une scène, il faut se rendre compte que, suivant le

parcours choisi par les spectateurs, la cantatrice est morte ou non, Maggy a ressuscité ou non.

Toujours ce paradoxe : rendre l'identification possible, donc proposer des personnages à la psychologie cohérente et compréhensible, tout en jouant une forme de distanciation, un spectacle en dehors de toute analyse psychologique.

En plus, comprendre intellectuellement la structure de la narration pose des difficultés. Il faudrait y aller deux ou trois fois pour apprécier la complexité narrative de ce troisième acte.

Avez-vous mis en place des choses pour faire comprendre l'aspect mobile de l'œuvre ? Pour éviter que le public ait l'impression d'être face à un objet fini, fixe ?

La partition est à la disposition du public pendant l'entracte et nous proposons des discussions avec nous ou avec Michel Butor. Pendant la pause, notre modérateur explique la structure de la pièce et il dessine l'arbre des différentes possibilités de scènes pour le public.¹ Je voudrais faire un pas de plus et donner aux gens la possibilité d'entendre les différences entre les versions. Ce qui est passionnant, c'est que ce n'est pas seulement intellectuel : cela a beau être variable, psychologiquement tout a du sens. Plus le public intervient, plus il y a de bandes sonores, plus le spectacle est riche et plus Henri est actif. Henri est le reflet du public : si le public est mou, Henri est mou, il ne réagit pas. Plus le public est actif, plus Henri l'est aussi. Pour moi, ce serait très intéressant que le public le comprenne, peut-être avec un programme accompagnateur. Souvent, les gens, et même moi, ont comme a priori sur cette pièce l'idée que c'est très théorique, très intellectuel, passionnant sur le papier mais sans réel intérêt artistique. En le réalisant, on se rend compte que musicalement et théâtralement il y a beaucoup de choses qui fonctionnent.

Avez-vous eu des surprises lors de la réalisation du spectacle ?

¹ On peut se référer à ce schéma dans c) « un temps dénué d'impatience » : le temps du mythe, quatrième partie de ma thèse.

La plus grosse surprise, c'est que le public était déchaîné ! À Berlin, pour aider le public à participer, nous avons donné des clochettes aux gens parce que nous pensions qu'ils n'oseraient pas crier. Mais les clochettes étaient tellement mignonnes que les gens avaient envie de les utiliser, ils étaient déchaînés ! De plus, j'avais demandé au modérateur de chauffer la salle, et il a fait ça tellement bien qu'à la deuxième représentation, les musiciens étaient abasourdis par le bruit et se sont mis à faire du bruit pour faire monter l'applaudimètre, de sorte que ça s'arrête plus vite. C'était assez violent pour les musiciens : ils avaient une partition difficile, ils essayaient de se concentrer, tous les soirs c'était différent, et en plus ils avaient ce public qui se déchaînait contre eux. Ce n'était pas contre eux en fait, mais ils l'ont ressenti comme cela.

Quand nous avons repris *Votre Faust* à Bâle, nous avons enlevé les clochettes et nous leur avons demandé de crier. Pour les musiciens c'était tout aussi violent, voire plus violent, mais ils avaient eu le temps de se faire à l'idée. Nous n'étions pas sûrs que cela fonctionne, d'autant plus que le public de Bâle ne nous était pas connu, mais ils ont joué le jeu. C'était encore plus fort parce que crier demande une vraie implication, beaucoup plus que de juste faire bouger un objet amusant. On s'est rapprochés de l'esprit de la pièce.

Entretien avec Michel Butor

« Au paradis, on chante avec les anges. »

Juillet 2015.

Vous avez beaucoup collaboré avec des peintres, des plasticiens, mais aussi des musiciens. Y a-t-il pour vous une spécificité de la collaboration avec des musiciens, par rapport à celles avec des peintres ou des plasticiens ? Quelles richesses spécifiques permet l'association de votre écriture avec des musiques ?

J'ai surtout collaboré avec Henri Pousseur. Il a été pour moi un merveilleux ami et un merveilleux professeur de musique. Nous avons collaboré parce qu'il avait besoin de textes pour un certain nombre de ses pièces, j'ai donc écrit ces textes pour lui.

La spécificité quand on travaille avec des peintres, surtout étant donné la façon dont je le fais, c'est qu'il s'agit de mettre du texte dans un espace visuel tandis que pour la musique, il s'agit de mettre du texte dans un espace sonore. Le problème de la durée est encore plus important.

La durée est d'ailleurs l'un des aspects qui vous permet de montrer le continuum qui existe entre la musique, particulièrement le chant, et le langage. À ce propos, on peut remarquer que, dans votre œuvre, vous mêlez volontiers différentes langues, jouant avec les traductions d'un même message, comme dans *Le Sablier du phénix* ou *Votre Faust* par exemple. Selon vous, certaines langues sont-elles plus musicales que d'autres ?

Oui. Le chant, c'est du langage dont les qualités musicales sont travaillées d'une certaine façon : il y a du chant sur une seule syllabe, ou du chant qui imite le langage sans le suivre véritablement, comme dans le style scat dans le jazz. Par les qualités musicales, j'entends la hauteur du son – la hauteur relative surtout – et les durées.

Il y a des langues dans lesquelles ces qualités sont bien plus importantes encore que dans le français, où elles le sont tout de même beaucoup. Dans le français, il y a une mélodie de la phrase, mais qui n'est pas une mélodie du mot lui-même, alors

que dans le chinois par exemple, il y a des syllabes qui sont plus ou moins hautes. En ce qui concerne les accents toniques c'est la même chose : en français il y a des accents qui se distribuent sur la phrase, alors que dans d'autres langues il y a des accents essentiels sur les mots, et si on déplace l'accent tonique, on ne comprend plus. La durée des syllabes importe aussi. En France, les classiques ont considéré que toutes les syllabes avaient la même longueur, ce qui ne marchait pas puisqu'il y avait les syllabes muettes qui avaient un statut particulier. Les syllabes sont devenues tellement muettes en français qu'elles ont pratiquement disparu. Mais les autres syllabes étaient considérées, et on les considère encore maintenant, comme étant de même longueur, tandis que dans beaucoup d'autres langues il y a des syllabes longues et des syllabes brèves ; si on prononce les mots en faisant des erreurs de durée, on ne les comprend plus.

Tous ces éléments sont travaillés par le musicien : il rend les syllabes longues encore plus longues, les syllabes brèves encore plus brèves et augmente considérablement la différence de hauteur entre des syllabes. De la musique habituelle de la langue on tire un chant qui est profondément lié à cette langue.

Cela a-t-il contribué à votre choix, par exemple dans *Votre Faust*, de passer d'une langue à l'autre pour jouer avec leurs différentes accentuations ?

Oui. En passant d'une langue à l'autre, on a une richesse phonétique différente. À l'oreille, ces variations donnent quelque chose de beaucoup plus riche. D'autre part le passage d'une langue à l'autre fait passer d'un monde à l'autre, parce que les traductions ne sont jamais fidèles, elles sont plus ou moins fausses. Une certaine fidélité demeure toujours, mais à partir du même texte d'une langue étrangère on peut avoir de nombreuses traductions différentes, cela suivant ce qu'on privilégie. Par exemple, on peut essayer, en traduisant d'une langue dans l'autre, de traduire l'état de la langue : si on traduit un texte du XVII^e siècle anglais, on peut essayer de le rendre dans la langue du XVII^e siècle français, ce qui est très difficile, et quelquefois absurde. On peut essayer de traduire un texte du Moyen-Âge dans le français du Moyen-Âge, mais cela ne va pas du tout parce qu'alors il faut retraduire du français du Moyen-Âge au français actuel. Littré a traduit *La Divine Comédie* de Dante en français du XIV^e siècle. Dans la bibliothèque de la Pléiade, un très charmant professeur au Collège de France a

essayé dans sa traduction en français moderne de n'utiliser que des mots qui existaient déjà au XIV^e siècle en français et qui existent toujours dans le français contemporain, ce qui parfois donne des choses tout à fait absurdes. Il y a un fameux passage dans *La Divine Comédie* sur l'histoire de la poésie et de la peinture. Dante dit : « Autrefois c'était Cimabue qui était le grand peintre, maintenant c'est Giotto. » Le professeur, plein de bonnes intentions, a traduit en français moderne : « Autrefois c'était Tête-Bœuf qui tenait le haut du pavé, maintenant c'est Geoton. » Évidemment c'est absurde, parce qu'à ce moment-là il faut absolument mettre une note pour dire que Tête-Bœuf, c'est celui qu'on appelle habituellement Cimabue, que tout le monde connaît sous son nom italien.

Pour moi, c'est tout à fait passionnant de travailler avec la traduction. Au point de vue musical, premièrement on travaille avec des sonorités différentes, et deuxièmement on travaille en voyageant à l'intérieur des significations.

Aliénor Dauchez me disait que, dans le troisième tronçon de *Votre Faust*, selon les versions, le même message, approximativement, passe d'une langue à l'autre, ce qui installe des climats psychologiques différents. Elle expliquait que ce climat tenait surtout aux différences de sonorités, et prenait l'exemple du « je t'aime » qui, d'une langue à l'autre, ne peut pas être reçu de la même manière.

Bien sûr. Il y a des langues dans lesquelles « je t'aime » est beaucoup trop direct, en italien par exemple : un jeune homme ne dit pas à une jeune fille « ti amo », bien que le mot existe et qu'on le trouve dans la poésie classique ; il dit « ti voglio bene », c'est-à-dire « je te veux du bien ». Selon les langues, le sentiment amoureux s'exprime de façons très différentes.

Donc ce n'est plus tout à fait le même sentiment amoureux.

Non, plus tout à fait.

Je voudrais aussi vous poser des questions sur le rapport, particulièrement dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, entre une forme de rêverie, à partir de la musique de Beethoven, et une analyse beaucoup plus technique et beaucoup plus objective des

phénomènes musicaux. Comment ces deux aspects s'encouragent l'un l'autre dans votre écriture et dans votre écoute ?

En ce qui concerne l'analyse technique de la musique, j'ai été beaucoup aidé par Henri Pousseur, parce que c'était un peu trop difficile pour moi. Mais le fait que j'apportais un regard extérieur m'a permis de remarquer des choses que les musiciens, d'habitude, ne remarquent pas. Dans l'analyse musicale, à partir d'une certaine époque, les questions d'harmonie, c'est-à-dire le passage d'une tonalité à une autre, deviennent absolument essentielles. C'est ce que le musicien, ou l'apprenti compositeur, remarque tout de suite, parce que c'est ce qu'on lui fait voir. Par contre, il y a d'autres phénomènes qu'il ne remarque pas forcément. Je ne suis pas musicien professionnel, j'ai fait du violon pendant dix ans quand j'étais enfant mais sans obtenir un résultat qui me satisfasse. Cependant, cela m'a rendu très sensible à la monodie et à tout ce qui se passe entre des monodies, donc à la polyphonie. Au contraire, je suis assez peu sensible à l'harmonie : je l'entends, j'en profite, mais ça ne me saute pas aux yeux ou aux oreilles, comme ça saute aux yeux de quelqu'un qui a fait le conservatoire. Cela m'a permis, en particulier pour Beethoven, d'attirer l'attention sur des aspects qui étaient méconnus, en particulier sur les problèmes de symétrie, les choses qui se renversent, et de répétition. En examinant la partition, ces choses m'apparaissent immédiatement. J'étudie une partition d'un point de vue un peu visuel. Lorsque le *mi* devient bémol, la nouvelle tonalité ne se présente pas immédiatement à mon esprit. Mon ignorance, mon innocence en quelque sorte, m'a permis d'attirer l'attention sur la façon dont les choses se répètent, c'est-à-dire les reprises.

Écrites par la barre de reprise ou réécrites complètement.

Oui. J'ai étudié les pièces qui sont en quatre parties avec la première partie répétée puis la seconde partie répétée, ou bien des pièces en trois parties, avec une première partie, une seconde et puis la première répétée. Tout cela a eu pour moi beaucoup d'importance, c'est pourquoi je déteste qu'on enregistre des œuvres en sautant des reprises, parce qu'on trouve que c'est trop long.

Il y a aussi une sorte de revendication de liberté dans cette façon d'amener l'analyse musicale vers la rêverie, non ? Je pense au moment où vous associez

l'œuvre de Beethoven avec *Le Songe d'une nuit d'été* ou avec les vers baudelairiens.

L'attitude change. Au début du texte, je suis aussi près de la partition que possible : lorsque je mets en relation certains passages de Beethoven avec des œuvres littéraires, je fais très attention au fait que c'est contemporain et que Beethoven a pu les lire. Dans certains cas, je suis certain qu'il les a lues. On est certain que Beethoven a lu les traductions allemandes de Shakespeare.

Parce que vous le voyez dans la musique ou parce que vous le savez par ailleurs ?

Parce que je le sais par ailleurs, et ça m'intéresse d'essayer de le retrouver dans la musique. Si l'une des sonates s'appelle « La Tempête », c'est à cause de Shakespeare, et c'est Beethoven qui l'a dit. Ce qui est intéressant c'est de comprendre comment, pour lui, ces deux œuvres sont liées.

Dans la première moitié du *Dialogue*, je m'efforce donc de rester dans la vraisemblance historique. Il est très important pour moi alors de savoir si Beethoven a connu ceci ou cela. Il faut que ce soit une œuvre qu'il a lue, qu'il a aimée, ou une œuvre qu'il a pu connaître. Dans la deuxième partie, je suis de plus en plus libre, je mets en relation le texte de Beethoven avec des œuvres qu'il n'a certainement pas lues.

Des œuvres postérieures ?

Postérieures ou antérieures. Nous ne connaissons pas du tout l'histoire de la musique de la même façon que lui. Il y a des choses qu'il ne pouvait pas connaître mais qu'il pouvait deviner. Je parle de Roland de Lassus : évidemment, il ne devait pas connaître Roland de Lassus. De la musique du XVI^e siècle, il connaissait sans doute un peu Palestrina, mais pas Lassus ni aucun autre musicien de cette époque-là. Pour les contemporains de Beethoven, la musique commençait avec Lully en France. On connaissait un peu la musique de la fin du XVII^e siècle, et surtout celle du XVIII^e siècle. Ce qui n'empêche pas la rêverie de Beethoven sur la musique grecque par exemple : le « chant de remerciement à la divinité » [troisième mouvement du *Quatuor à cordes n° 15*, op.132] est sur le mode lydien. On connaissait un certain nombre de choses en ce qui concerne la musique

antique, même si on n'était évidemment pas capable d'en entendre.

Ce qui laissait la place à la rêverie.

Bien sûr. Mais alors là c'est la rêverie de Beethoven. J'essaie d'engrener la rêverie de Beethoven avec la rêverie du lecteur et de l'auditeur.

Et avec la vôtre.

Bien sûr. Pour cela, il faut que je rêve moi aussi.

La musique engendre aussi la rêverie, comme dans *Concert*, où elle semble être le moyen de quitter un quotidien maussade pour rejoindre une rêverie égyptienne. Pourtant cette rêverie ne nuit pas, d'après Jean-Yves Bosseur, à la précision du « scénario musical » – je le cite – proposé par ce texte. En quoi *Concert* est-il un « scénario musical » ?

Oui, c'est tout à fait un scénario musical, c'est-à-dire ce qu'on appelait autrefois un argument. On parle d'un argument de ballet, ou de poème symphonique, par exemple. C'est la même chose parce que cela a été écrit avant la musique. Mais si ça avait été écrit après la musique, cela aurait été un argument aussi : j'aurais imaginé l'argument à partir duquel on aurait pu faire cette musique.

En quoi un argument donne-t-il des indications musicales ?

Prenons l'exemple d'une musique de ballet, pour laquelle il y a un argument. Cet argument donne des indications musicales parce que, immédiatement, le musicien sait qu'à tel moment il faut que ça aille plus vite, que ce soit violent, ou au contraire que ce soit très doux, ou que ça tourne comme une valse.

L'argument renvoie à des atmosphères qui peuvent être aussi bien musicales que littéraires.

Dans le ballet, il y a en plus la chorégraphie, mais laissons-la de côté pour l'instant. Restons-en au poème symphonique. On a un texte, l'argument, et à côté une partition musicale, et il y a des éléments communs au texte et à la partition musicale. Parfois, tout simplement, les indications musicales dans la partition sont

tirées du texte. Par exemple les indications de mouvements, ou d'atmosphère, comme *sotto voce*.

Justement, parlons maintenant de *Le Long de la plage*, dans lequel l'un de vos poèmes s'intitule « Sotto voce ». Comment vous adaptez-vous, lors de la récitation, à la musique de Marc Copland ? En quoi le fait qu'il improvise change-t-il quelque chose pour vous, par rapport à votre travail de récitant dans le *Dialogue* par exemple ?

Il y a quelque chose de très différent. Dans le *Dialogue*, la musique et mon texte ne se recouvrent pas. Je lis mon texte entre les interventions du piano. Au contraire, dans *Le Long de la plage*, je lis mon texte et Marc Copland joue *dessus*. Je n'attends pas qu'il ait fini pour reprendre ma lecture, je sens le moment où je peux m'introduire. Le texte n'est pas improvisé dans son fond, tout est écrit d'avance, mais dans sa lecture. Il y a un degré d'improvisation très important dans la lecture en ce qui concerne les silences et le débit. Je lis, et puis il y a un moment où je sens que je peux m'arrêter ; je l'écoute, puis je sens que je peux me réintroduire. D'une exécution à l'autre, cela donne des choses qui peuvent être très différentes puisque les silences ne sont pas du tout de la même durée et n'interviennent pas forcément au même moment.

Vous aimez beaucoup le jazz. Quel type de jazz vous a intéressé et pourquoi ?

J'ai commencé à connaître le jazz à la Libération, parce que pendant l'Occupation, il y avait une censure musicale, comme une censure de tout. On n'avait pas accès au jazz, on ne connaissait que des disques de jazz français d'avant-guerre, qui permettaient de danser un peu. Après la Libération donc, la découverte du jazz a commencé dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, où des jazzmen français comme Claude Luter et ses Lorientais, par exemple, s'efforçaient d'imiter le jazz des années 1920. Puis, peu à peu, on s'est modernisé, on est passé à la grande musique de jazz : la musique de La Nouvelle-Orléans, avec Louis Armstrong, le Hot Five, et puis les grands orchestres, Fletcher Anderson, Duke Ellington, Count Basie... Puis il y a eu le jazz moderne : je me souviens d'un petit marchand de musique, rue de la Gaîté à Paris, où tous les dimanches matin il y avait un éditeur de disques qui revenait des États-Unis avec

sa serviette remplie de vinyles pour les faire écouter. C'est là que j'ai eu l'occasion d'entendre le be-bop : Gillespie, Parker, les débuts de Miles Davis... À cette époque, j'étais assez au courant, mais ensuite j'ai voyagé, je n'ai pas eu l'occasion de suivre l'évolution de la musique de jazz. Cependant j'ai eu des étudiants ou des amis qui suivaient et qui m'ont mis un peu au courant. Ainsi, c'est mon gendre, qui s'occupe du son au Théâtre du Châtelet, qui m'a fait rencontrer Marc Copland.

Ce qui m'a beaucoup frappé dans la musique de jazz, entre autres choses, c'est que le timbre de l'instrument change presque à chaque note, alors que dans la musique classique on cherche à l'unifier : la trompette doit être *égale*, il faut que les notes soient *égales*. Au contraire, dans le jazz, chaque note peut avoir une intonation spéciale et donc une couleur spéciale : non seulement un timbre mais une *attaque* spéciale. Tous les grands solistes de jazz varient les timbres et les attaques. J'ai essayé dans des textes de faire des phrases, ou des équivalents de phrases, dans lesquelles la sonorité, la couleur change, à l'intérieur de la phrase elle-même. Je ne sais pas si j'ai réussi – mais c'est une autre question. C'est une espèce d'idéal : trouver ces moments où le son change brusquement. La musique symphonique propose aussi des changements de timbre, mais entre deux phrases ; en jazz, c'est dans la phrase elle-même.

Cela rappelle ce que vous disiez sur le français qui a des accentuations sur chaque phrase, et le chinois sur chaque mot. Vous êtes-vous inspiré de la pratique de la voix spécifique au jazz dans *Le Long de la plage* ?

Non, pas du tout, j'ai lu comme je lis d'habitude, en essayant d'être aussi intelligible que possible. Si les musiciens ont aimé me faire jouer le rôle de récitant, c'est parce que j'ai une voix placée, comme on dit. Il se trouve que quand j'étais enfant, ma mère est devenue sourde. J'avais à peu près sept ans. À l'époque, on n'avait pas les possibilités d'aujourd'hui, on a essayé des appareils mais ils n'avaient pas beaucoup évolué depuis l'époque de Beethoven ! Par contre, elle a appris à lire sur les lèvres, et nous avons appris à bien articuler. Nous étions sept enfants, et elle pouvait lire sur nos lèvres. Certains des dialogues entre nous étaient muets. C'était une espèce de langue secrète, entre les enfants de la famille et leur mère. Il pouvait y avoir des gens dans la pièce, si nous avions

quelque chose à dire à notre mère, nous pouvions le faire sans aucun son. C'était passionnant, naturellement. Les adultes, en général n'arrivaient pas à se faire comprendre d'elle parce qu'ils avaient leur diction formée depuis très longtemps. Sa mère n'a jamais réussi à se faire comprendre de sa fille, ce qui produisait des drames. Nous, nous nous faisons très bien comprendre d'elle, dans cette espèce de langage secret.

Cela m'a été très utile par la suite, parce que cela m'a donné une diction très précise et donc très intelligible. Je lis en privilégiant l'intelligibilité du texte.

Jean-Yves Bosseur m'a dit qu'il appréciait dans votre façon de réciter le fait que vous ne théâtralisiez pas. Il a d'ailleurs essayé plusieurs fois de faire réciter des acteurs, normalement formé à ce travail de la diction, mais sans succès parce que c'était trop théâtral, selon lui.

Peut-être voulaient-ils en rajouter. Dans mon cas, je disais les textes que j'avais écrits, je n'avais donc pas besoin d'en rajouter. Je lisais, ou je lis encore, ce qu'il y a dans le texte, c'est ce qui est essentiel. J'ai admiré la façon de lire d'un acteur, Michaël Lonsdale, parce que ce n'est pas du tout théâtral. Il lit d'une façon qui, à première audition, pourrait sembler terne, mais où tous les mots passent avec leur sens. C'est très important. J'ai été professeur pendant des années, et dans des séminaires, il y avait des étudiants qui devaient faire des analyses : je leur demandais toujours de commencer leur exposé par la lecture à haute voix ; ils ne comprenaient pas au début, parce qu'ils pensaient que c'était humiliant. J'insistais sur ce point, parce que la façon dont ils lisaient était extrêmement significative : je sentais alors ce qu'ils comprenaient et ce qu'ils ne comprenaient pas. En particulier quand il y avait un mot dont ils ne comprenaient pas le sens exact, immédiatement la voix changeait, la voix devenait terne. Ce mot devenait une espèce de fossé au-dessus duquel il fallait sauter. Je savais que c'était là qu'il fallait poser une question. Peu à peu, ils se sont rendu compte de cela. Ils se sont aperçus qu'il fallait préparer leur lecture non pas pour des questions théâtrales mais pour préciser le sens des mots un peu confus.

Le rôle du récitant s'approche-t-il de celui de l'instrumentiste ? Si oui, quel plaisir en tirez-vous ?

Oui, le rôle du récitant s'approche tout à fait du rôle de l'instrumentiste. Il faut que ses sons jouent avec l'orchestre. C'est très important de sentir l'intensité : parle-t-on doucement, ou plus fort ? Cela dépend aussi de l'installation acoustique. D'autre part, le récitant est à l'intérieur de l'orchestre. Il peut être un peu devant, mais enfin il est sur la scène avec l'orchestre. Quelquefois, il est au milieu, les instruments se distribuent autour de lui, ce qui fait qu'il perçoit la musique tout à fait autrement que lorsqu'on est dans la salle, surtout lorsqu'on est dans un théâtre à l'italienne classique. On entend la musique venir de tous les côtés, on entend la musique dans l'espace. Pour moi c'est quelque chose d'essentiel. Sentir cela m'a procuré un grand plaisir. Le récitant entend l'orchestre un peu de la même façon que le chef, très différemment du public.

Et pas tout à fait comme un instrumentiste entend l'orchestre.

Bien sûr, chaque musicien a une perception différente de l'ensemble de l'orchestre. Le chef entend tous les musiciens et s'arrange pour que la musique soit bien équilibrée pour lui, en espérant que cet équilibre passe de l'autre côté, dans la salle. Ce passage dans la salle, c'est en quelque sorte un aplatissage du son. Le récitant, lui, entend l'orchestre de tous les côtés, il entend peut-être un peu moins bien les instrumentistes qui sont en face de lui, mais cela n'a pas d'importance, il entend aussi bien que le chef sans avoir les préoccupations de ce dernier.

Dans la façon dont vous présentez les choses, on a l'impression que vous étiez spectateur du concert dans lequel vous aviez pourtant un rôle actif.

Oui, bien sûr. Je faisais ce que je pouvais pour imaginer ce qu'on entendait de la salle. Pour cela, je regardais le public comme un professeur qui regarde ses étudiants et qui voit très bien si ce qu'il dit passe ou pas, ce qui peut l'amener à ralentir, à donner des explications différentes, etc. Le récitant a une position spéciale, il regarde le public, alors que le chef d'orchestre, dans la formule habituelle du concert, ne peut pas regarder le public.

Finalement, vous avez des possibilités d'adaptation plus importantes que le chef.

Ce n'est pas la même chose, j'ai une position différente et j'essaie d'en profiter. Et j'en ai bien profité.

À propos de *Votre Faust*, pourriez-vous me décrire le contexte idéologique et esthétique dans lequel a été composée cette œuvre et en quoi elle tente de contrer les travers de la musique savante de son époque ?

Henri Pousseur avait envie de faire un opéra et il était possible de le proposer au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Il cherchait quelqu'un pour lui écrire un texte. Je m'intéressais au Domaine musical, j'avais vu ou entendu une ou deux œuvres de Pousseur mais je ne le connaissais pas encore. Par contre, je connaissais Boulez, qui a dit à Pousseur que je pouvais faire quelque chose pour lui. Pousseur m'a écrit en me disant qu'il avait un projet d'opéra et qu'il avait deux envies : que ce soit une œuvre mobile, dans laquelle le hasard et le public puissent jouer un rôle, et que ce soit sur le thème de Faust, parce que c'était bien connu du public, ce qui faciliterait l'écoute. Faire quelque chose de pas trop difficile a été notre obsession pendant tout le temps où nous avons travaillé sur cette œuvre, mais nous n'avons pas réussi ; il est très difficile pour les musiciens de maîtriser cette mobilité. Les musiciens classiques n'ont pas la faculté de répondre à ce qui se passe à côté, comme le font les musiciens de jazz.

Nous avons essayé de faire quelque chose qui ne soit pas trop enfermé dans le cénacle musical de l'époque, c'est-à-dire le Domaine musical à Paris et Darmstadt en Europe. Il fallait que notre opéra puisse être présenté dans ces endroits, mais aussi qu'il en sorte, ce qui était extrêmement difficile.

Le thème de Faust avait comme avantage d'être connu à peu près de tout le monde et, d'autre part, d'avoir donné naissance à un très grand nombre d'œuvres classiques, aussi bien littéraires que musicales, ce qui permettait un travail sur les citations. C'était très important pour lui et pour moi à ce moment-là. Nous avons répertorié les Faust et pris quelques-uns des moments essentiels de la littérature sur ce mythe : non seulement Goethe, mais Marlowe, et puis un certain nombre des écrivains postérieurs.

Qu'est-ce que cette longue collaboration a représenté pour vous ?

Nous avons travaillé d'une façon très intime tous les deux, et nous avons fait

beaucoup d'autres choses en plus de *Votre Faust*. Cela m'a fait rentrer bien plus avant dans l'univers musical. Les structures musicales jouaient déjà un rôle très important dans ce que j'écrivais, cette collaboration n'a fait qu'affiner cette tendance. Si je n'avais pas été prédisposé à cela, elle n'aurait pas été possible.

Pourquoi la citation était-elle si importante pour vous ?

Les citations permettaient de relier l'aventure actuelle avec ce qui se passait avant. Il y avait un très grand danger à cette époque de faire une coupure complète entre ce qui s'était passé avant une certaine année et ce qui se passait après. C'était intolérable, et beaucoup de musiciens s'en rendaient compte. Il fallait donc pouvoir utiliser des musiciens ou des auteurs du passé. De toute façon, on utilisait des instruments du passé : les clarinettes n'ont pas été inventées au XX^e siècle. Chaque fois qu'on fait une note de clarinette, il y a toute une histoire qui ressort, on ne peut pas ne pas en tenir compte, il faut travailler avec. Nous voulions absolument travailler à l'intérieur de la dimension historique de la musique. À Darmstadt, il y avait un sérialisme étroit dont le dieu était Webern, chez qui pourtant il y avait déjà des citations. Ce qu'on retenait de Schönberg, c'était sa négativité, ses interdits : surtout ne pas faire intervenir deux fois la même note à l'intérieur de la série, surtout éviter les octaves, etc. Cela se révélait peu à peu absurde dans la pratique. Il fallait absolument assouplir tout ça, voir comment ça jouait par rapport à autre chose. Il fallait faire apparaître l'Histoire de la musique dans *Votre Faust*, d'où la citation.

Peut-on parler d'utopie ?

Bien sûr. D'ailleurs, la musique est toujours liée à l'utopie.

Pourquoi ?

Que se passe-t-il au paradis, dans les traditions monothéistes ? On fait de la musique. On est dans un état de langage sublimé.

Et de langage universel.

Oui, un langage enfin universel, mais avec toutes les richesses de toutes les langues, et toutes les richesses de tous les instruments. Au paradis, on chante avec

les anges. Quand on fait de la musique, on essaie d'être au paradis. C'est d'ailleurs pourquoi il y a une relation aussi étroite entre la religion et la musique. La musique a d'autres fonctions, elle a toutes sortes de fonction qui, en général, sont méconnues par les musicologues classiques ou les historiens classiques de la musique : de la musique qui nous vient du passé en Europe il y a, d'une part, la musique religieuse et, d'autre part, la musique de fête. L'opéra et les danses font partie de la musique de fête, que ce soit les défilés militaires ou le bal du quatorze juillet. La musique joue aussi un rôle social très important, chez les militaires, mais aussi dans le travail. Il y a des chants de travail, beaucoup de travaux sont presque impossibles sans un soutien musical. Par ailleurs, il y a la musique fonctionnelle : les signes peuvent être musicaux. J'ai été très frappé, en relisant le *Daphnis et Chloé* de Longus, de voir que la flûte droite était utilisée par les bergers pour rassembler leur troupeau, et la flûte de pan par les chevriers. J'aurais dû le savoir bien avant ! D'un instrument à l'autre, on passe à un élevage différent, et ces instruments étaient utilisés pour faire obéir les bêtes, de même que les sifflets à ultrasons servent à faire obéir les chiens.

Avez-vous apprécié la nouvelle version de *Votre Faust* donnée à Berlin et à Bâle ?

Oui, beaucoup. Ils ont trouvé des tas d'astuces de mise en scène très intéressantes. J'ai été très heureux de voir ce spectacle. C'est passionnant de voir une œuvre déjà ancienne qui continue de vivre. Il y a eu quelques tentatives de représentations, mais dans lesquelles le metteur en scène essayait toujours, comme cela se fait beaucoup maintenant, de se mettre en avant, parfois un peu trop. La mise en scène est extrêmement imaginative mais elle ne se met pas en avant, elle essaie de faire marcher cette espèce de machine verbale et musicale.

Vous avez dit que c'était une œuvre déjà ancienne. Pourquoi présente-t-elle un intérêt aujourd'hui ? Cet intérêt est-il différent de celui de l'époque ?

Non, c'est le même, c'est ce qui est bien : c'est aussi neuf qu'à l'époque. Cet opéra se situait à un moment de l'histoire de la musique où il y a eu une espèce de stase, où les choses se sont un peu arrêtées, on s'est mis à chercher dans d'autres directions, ce qui était, par ailleurs, très bien. Les questions qui sont posées par

cette œuvre restent toujours posées. Elle est toujours actuelle, et pourtant elle a plus de quarante ans.

Parce qu'il y a eu une stagnation de la musique ?

Il y a eu une stagnation d'une certaine musique, pas de la musique populaire qui, elle, a beaucoup évolué. On a parlé du jazz, qui n'est qu'une région de la musique populaire, mais il y a beaucoup d'autres choses très intéressantes musicalement et que les musiciens du conservatoire n'utilisent malheureusement presque pas, alors que les musiciens d'autrefois utilisaient les chansons qu'ils entendaient dans les bistrot. Aujourd'hui, on a l'impression qu'ils se bouchent un peu les oreilles.

À propos des personnages de *Votre Faust*, ceux-ci apparaissent bien souvent comme les jouets du public et du directeur. Les scènes de foire font voir des marionnettes, et la mise en abyme nous pousse également à voir dans les personnages des marionnettes. Pourtant, ils gardent une certaine indépendance, un caractère spécifique, qui donne à penser qu'on ne peut pas tout à fait les considérer uniquement comme des jouets.

Les quatre personnages principaux sont évidemment liés au thème de Faust : Méphistophélès est repris par le directeur de théâtre, Faust par Henri – le musicien par excellence – et Marguerite est divisée en deux, Maggy et Greta. Chacun de ces personnages a donc un rôle tout à fait précis, sauf le cinquième qui est celui qui est capable de faire toutes les utilités – l'acteur par excellence.

Ce sont des jouets, des marionnettes, comme c'est toujours le cas des personnages de théâtre. Le théâtre est fait par des acteurs, humains ou artificiels, en chair et en os ou en bois et en tissu. Les marionnettes jouent parfois aussi bien que les acteurs, et il y a toutes sortes de marionnettes.

L'une des préoccupations était de produire une œuvre pas trop coûteuse : il fallait donc qu'il n'y ait pas trop de musiciens. C'était très difficile pour Henri Pousseur de se contenter de ce qu'il avait décidé lui-même. Un jour il m'a dit : « J'aurais absolument besoin d'une clarinette, tout de même. Est-ce qu'on ne pourrait pas ajouter une clarinette ? » Bien sûr, mais ça faisait une personne de plus à payer. Nous avons alors essayé d'avoir une troupe avec un certain nombre

d'instrumentistes, plus la bande magnétique et, donc, les gens nécessaires pour la faire passer, ce qui n'est pas toujours si facile. À ceux-là il faut ajouter un quatuor vocal qui devait aussi pouvoir jouer comme des acteurs – mais qui était là avant tout comme chanteurs –, et puis nous nous sommes arrêtés à cinq acteurs : le directeur de théâtre, Henri, Maggy et Greta – qui sont la même personne mais qu'il faut pouvoir regarder ensemble –, et enfin un dernier acteur qui fait les utilités, qui est là quand on a besoin de lui. Lui, c'est l'acteur dont on *voit* tous les déguisements. En général, un acteur joue des rôles différents quand ce sont des pièces différentes. Dans les petits théâtres, un acteur joue deux rôles dans la même pièce, mais là, c'est marqué dans la partition. Ainsi, les personnages s'affichent comme tels, comme des marionnettes, avec les changements de costume surtout pour notre cinquième acteur, celui qui bouche les trous, qui peut jouer tous les rôles, et puis il y a une mise en abyme classique avec la scène des masques bien sûr, où les personnages se voient sur la scène. L'histoire de Faust a été adaptée pour le théâtre de marionnettes au XVIII^e siècle, c'est là que Goethe l'a trouvée, il ne l'a pas trouvée chez Marlowe mais dans les spectacles populaires de marionnettes. Dans le XVI^e siècle anglais, je pense qu'il y avait déjà des spectacles de marionnettes sur le thème de Faust. C'était du théâtre très populaire, dans lequel le docteur Faust est un méchant qu'il faut punir, comme Don Juan. C'est chez Goethe que Faust est de plus en plus sauvé – sauveur et sauvé – et Méphistophélès à la fin réussit à devenir un bon diable.

Cette dimension est-elle présente dans *Votre Faust* ?

Dans certaines fins, oui. Parfois c'est le diable qui gagne, c'est-à-dire la loi du marché, et il faut payer ses dettes, et d'autres fois c'est Henri qui gagne, ou Maggy ou Greta. Chacun des quatre personnages est plus ou moins vainqueur à la fin.

Quant à Henri, il se développe selon les trajets qu'on suit dans l'œuvre mobile. Le directeur de théâtre ne change pas, mais Henri change selon le trajet qu'il fait dans l'arbre des possibilités de l'œuvre.

Pourquoi avez-vous décidé de diviser le personnage de Marguerite en deux ?

Parce que c'était plus intéressant. Maggy c'est Marguerite telle qu'elle est, et

Greta c'est Marguerite telle qu'elle pourrait aller en direction des personnages du second Faust, c'est-à-dire Hélène. Maggy est la naïveté, alors que Greta est la séduction.

Aliénor Dauchez a beaucoup réfléchi sur ces personnages : comment les incarner, comment demander aux acteurs de les jouer, jusqu'à quel point il fallait qu'ils les jouent ? Elle a même envisagé un temps de faire une mise en scène sans personnage, puis elle s'est dit qu'elle avait besoin des personnages pour impliquer le public. Qu'il fallait qu'il y ait une empathie pour que le public s'intéresse au sort des personnages.

C'est certain. Il faut qu'il y ait des personnages, parce qu'ils représentent le public. Ils sont tous des liens entre la scène et la salle. Le directeur de théâtre tire les ficelles, dans le théâtre de marionnettes il est le marionnettiste, mais en même temps c'est lui qui installe la réalité du théâtre à l'intérieur de la société. C'est lui qui gère, qui fait payer les billets. Il a ce rôle essentiel : la relation économique entre ce qu'on représente et les gens à qui on le représente. Henri, c'est le musicien, celui qui prépare un spectacle. Dans certains cas, il assiste à des spectacles, le spectacle de marionnettes pendant les scènes de foire et le spectacle de cabaret dans l'église, avec la cantatrice. Il fait alors partie des spectateurs, il est à la fois le représentant des auteurs du spectacle et des spectateurs.

Et les deux femmes ? Comment constituent-elles un lien entre la scène et la salle ?

Elles assistent au spectacle et font partie du spectacle, elles ont une place centrale dans le spectacle.

Le fait de destiner votre texte à l'opéra, de l'écrire avec Henri Pousseur, change-t-il quelque chose à votre manière d'écrire ? Y a-t-il une spécificité de votre écriture de librettiste ?

Je pense, oui. L'aspect visuel de la page est très important pour moi : si on écrit pour la radio ou pour la scène, cet aspect visuel du texte est mis entre parenthèses. On peut le retrouver, il peut y avoir des pancartes, donc le texte redevient visible, mais cela produit quand même quelque chose de différent, en particulier à la

radio, où il ne peut pas y avoir de pancarte. Quand on écoute la radio, on devient aveugle. Ce que les yeux voient n'a plus d'importance dans la perception que nous avons par l'intermédiaire des oreilles. Le texte est plus auditif, mais il doit aussi faire voir : la syntaxe n'est pas la même.

En effet les œuvres radiophoniques, auditives lors de leur diffusion, sont visuellement très particulières grâce au jeu des marges et à la typographie. Faire chanter la langue vous a finalement invité à dessiner l'écriture.

Oui. On faisait beaucoup de théâtre radiophonique en Allemagne à ce moment. Aujourd'hui, on n'en fait plus parce que personne ne s'intéresse plus à la radio, il n'y a que la télévision qui compte. Le théâtre radiophonique a donné lieu à des œuvres très intéressantes en Allemagne. Certaines de mes œuvres ont été adaptées à la radio, mais j'ai fait deux œuvres spécifiquement pour elle : *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Dans ces deux cas, c'était pour l'oreille que j'écrivais, mais il fallait que je fasse une partition. Je me suis donc retrouvé devant les mêmes problèmes que les musiciens quand ils font une partition. La partition du musicien est destinée à l'œil. C'est l'œil qui va ensuite traduire en son ce qui est écrit. On en parlait déjà tout à l'heure, l'aspect visuel de la partition est très important pour moi. Dans ces livres-là, il fallait trouver le moyen de faire passer le son en lisible, de trouver des partitions simples. Dans *Réseau aérien* par exemple, il y a des moments où je signale des interventions musicales avec des signes de ponctuation qui font partie de l'arsenal typographique habituel mais qui là sont sortis de leur fonction habituelle, donc qui aboutissent à quelque chose de tout à fait différent, une espèce de signalétique musicale.

En ce qui concerne *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, une radio allemande me l'avait commandé pour inaugurer sa station stéréophonique. Par conséquent, la stéréophonie devait être très importante. Je me trouvais à ce moment aux États-Unis, à Buffalo, près des Chutes du Niagara. En me promenant là-bas, je me suis dit que c'était formidable : on entendait le son dans l'espace. À cette époque, les débuts de la stéréophonie, on n'avait qu'une seule idée : *reproduire* le relief existant. Moi, je voulais *produire* un relief nouveau. J'avais l'idée qu'en jouant avec la balance on pourrait se promener à l'intérieur du texte et de l'œuvre. C'est encore neuf, ça, il faudra que quelqu'un le fasse un de ces jours. J'ai obtenu pour

ma partition l'arrangement suivant : une voix centrale, qui est le texte de Chateaubriand transformé peu à peu, et de chaque côté les dialogues, des couples parce que les Chutes du Niagara c'est le lieu des voyages de noces aux États-Unis, puis des solitaires. J'aurais voulu qu'on règle les choses de façon à ce qu'en mettant la balance uniquement d'un côté, on entende seulement les dialogues de ce côté-là ; qu'en la mettant de l'autre côté jusqu'au bout on efface complètement les dialogues de gauche pour n'entendre plus que les dialogues de droite ; qu'on puisse grâce à ce réglage se promener à l'intérieur de l'univers sonore. Sur le livre, sur la partition, j'ai donc reproduit cela : j'ai mis d'un côté certains dialogues, en face les autres, avec les noms des personnages dans les marges à gauche ou à droite. Je n'ai jamais réussi à obtenir une réalisation qui rende compte de ces effets : cela reste encore à faire.

Liste des diffusions des collaborations musicales et des œuvres radiophoniques de Michel Butor, d'après le dictionnaire d'Henri Desoubeaux.

Je me reporte ici très largement aux notices d'Henri Desoubeaux, que je remercie pour son travail qui m'a été très précieux. Les quelques ajouts que je propose sont signalés par une note de bas de page.

I) Collaborations musicales de Michel Butor :

a) Collaborations avec Henri Pousseur

Votre Faust et ses satellites :

– *Votre Faust*, coffrets de trois disques, en versions française ou allemande, contenant livrets et matériel de jeu de société, Allemagne, Harmonia Mundi, 1973.

– *Jeu de miroirs de Votre Faust*, de Butor-Pousseur, Baden-Baden, Wergo 1969. Disque vinyle 33-tours (env. 40 min), mono. Deux feuillets d'accompagnement (voir fonds Michel Butor de la bibliothèque de l'UQAM [Montréal]). Dans le catalogue de la BNF : *Jeu de miroirs de Votre Faust* (enregistrement sonore), Henri Pousseur (compositeur), Marcelle Mercenier (pianiste), Basia Retchitzka, (soprano), Cathy Berberian (alto), Louis Devos (ténor), Michel Butor, Francine Liebens, Henri Pousseur (voix). *Le Tombeau de Marin Marais*, Pierre Bartholomée (compositeur), Ensemble Alarius de Bruxelles, Janine Rubinlicht (violon), Wieland et Sigiswald Kuyken (contrebasse), Robert Kohnen (clavecin), Arles, Harmonia Mundi France, 1985. Voir lien externe : <http://www.youtube.com/watch?v=Nf32fOWuLD8>. Voir aussi *Musique mixte 1966-1970* d'Henri Pousseur (compositeur), Michel Butor (récitant), Cathy Berberian, Joy Blackett, Francette Bartholomée (piano), Ensemble Musiques nouvelles, Orkhestra International, 2007. CD qui contient *Crosses of Crossed Colors* et *Jeu de miroirs de Votre Faust* (www.mediatheque-casa.fr).

– *La passion selon Guignol* (musique imprimée), pour quatuor vocal et orchestre d’Henri Pousseur et Paulo Chagas, texte de Michel Butor avec des contributions de Christopher Marlowe, Johann Wolfgang von Goethe, Gérard de Nerval, Lorenzo Da Ponte et William Blake. Édition copiée du manuscrit, Milan, S. Zerboni, 2006.

– *Voyages de Votre Faust*, version filmée par la RTBF, 1969-1970.

– *Votre Faust* a été créé le 15 janvier 1969 à la Piccola Scala de Milan, puis représenté à Berlin, au Radialsystem V, le 31 mars 2013, et enfin à Bâle les 8 et 9 novembre 2013, par « work in progress – Berlin ». ¹

Répons

– *Répons avec son paysage* (musique imprimée). Pour huit exécutants, dédié à John Cage, introduction par Herman Sabbe. Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1977. Peut être exécuté sans la partie du récitant. Contient deux volumes. Introduction en néerlandais et français. Notice explicative en français.

– *Repons* (réédition avec un texte explicatif de Michel Butor)

Procès de l’artiste en jeune chien :

– *Procès du jeune chien, Petrus Hebraïcus*, création de l’Atelier lyrique du Rhin. Texte français d’Henri Pousseur et Michel Butor. Résumé par Henri Pousseur, *Le Drapier*, revue culturelle alsacienne, 15 décembre 1977, n^{os} 5 et 6, p. 9-14. « Il s’agit de mettre en lumière “la signification de Schönberg pour nous aujourd’hui” », écrit Henri Pousseur en introduction. Rappelons également que cette œuvre a été diffusée sur France Culture le 12 juillet 1978.

– *Procès du jeune chien (Petrus Hebraïcus)*, adaptation française d’Henri Pousseur et Michel Butor, Milan, S. Zerboni, 1980. Signalons également ici la version suivante : *Die Eproberung des Petrus Hebraïcus*, texte allemand d’Henri

¹ Cette note n’est pas issue du dictionnaire Butor d’Henri Desoubaux.

Pousseur et Leo Wintgens (adaptation du texte de Michel Butor), Moresnet, Obelit Ostbelgische Literaturhefte, 1983.

– *Procès du jeune chien* (musique imprimée), 1977 ; texte traduit de l’allemand par Michel Butor et Henri Pousseur. Édition copiée du manuscrit, Milan, S. Zerboni, 2012.

La Rose des voix

– *La Rose des voix*. À quatre récitants. Livret de la représentation de l’ouvrage, lors de sa création aux 8^{es} Europa Cantat, Namur, 30 juillet-8 août 1982.

– *La Vision de Namur. À l’intention de la rose des voix*. Avec Henri Pousseur, éditions de la Thièle, 1983. Le texte est également repris dans *Gyroscope*, 1996 et dans *Anthologie nomade*, 2004. Voir aussi le film de Gérard Corbiau, *La Rose des voix*, de 1984, et l’entretien avec Michel Sépulchre, 1984.

– *La rose du [sic] voix* (musique imprimée), pour quatre récitants, quatre quatuors vocaux, quatre chœurs mixtes et instruments, 1982. Édition copiée du manuscrit, Milan, S. Zerboni, 2012.

Paysages planétaires

– *Paysages planétaires*, coffret de trois CD comportant les « 16 Paysages planétaires » plus le « Carillon brabançon », ainsi qu’un copieux livret contenant, entre autres, la grande structure poétique homonyme et isomorphe de Michel Butor. Illustrations du coffret, des différentes pochettes et du livret provenant d’images de la version audiovisuelle « Voix et Vues planétaires », Milan, Alga Marghen, 2003-2004.

– « Paysages planétaires », pour accompagner une œuvre d’Henri Pousseur, dans *Entre les vagues*, 2004. Texte repris dans *Seize Lustres*, 2006. Voir aussi : *Paysages planétaires*, musique d’Henri Pousseur et texte de Michel Butor, Milan,

Alga Marghen, 2004. Trois CD et un livret de 62 pages illustré. Notice en français et anglais. Voir également ci-dessous *Voix et Vues planétaires*. Notons qu'une troisième version de « Paysages planétaires » existe (« Paysages planétaires 3 ») qui reprend sans changement « Paysage planétaire 2 », à l'exception des noms propres entre parenthèses de cette version.

– *Voix et Vues planétaires*, cinq paysages audiovisuels d'Henri Pousseur et Michel Butor, spectacle donné à Genève en 2006, et le 9 décembre de la même année au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris. Par ailleurs, le texte en anglais (traduction de Christine North) et en français publié à l'occasion de ce spectacle en février 2007 à Londres est disponible à l'adresse suivante :

<http://www.scambi.mdx.ac.uk/Documents/Voix%20et%20Vues%20Programme.pdf>

Autres

– *Chevelures du temps*, spectacle donné au Conservatoire de Liège, le 15 mars 1980. Une trentaine d'exemplaires du programme sont ornés d'une eau-forte de Gregory Masurovsky (voir *La Plume et le Crayon*, 2004, p. 41). Voir à ce sujet l'entretien avec Michel Launay, 1982.

– *Déclaration d'orages* se propose « d'interroger musicalement l'image de la Révolution (pas seulement celle de 1789) telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui ». « C'est, écrit Jacques Longchamp (*Le Monde*, 7 mars 1989, p.14), une œuvre d'un peu plus de trente minutes pour grand orchestre, récitant, soprano, baryton, saxophone, tuba et bande magnétique, sur des textes de Blake, Neruda, Schiller et Maïakovski (dans leur langue originale) greffés sur l'épine dorsale d'une monumentale "chanson" composée par Michel Butor. Celui-ci tenait le rôle du récitant, luttant vaillamment contre les voix simultanées des chanteurs solistes, sans compter toutes celles, le plus souvent inaudibles, qui jaillissaient des haut-parleurs. Henri Pousseur nous a habitués à ces avalanches de paroles et de musique qui nous submergent comme les eaux de la débâcle des glaces au printemps russe. Toutefois, il y a vingt ans, une sorte de puissant lyrisme dominait

le tumulte, dont je n'ai guère trouvé trace dans cette fresque révolutionnaire assez hirsute où l'on est bien en peine de découvrir une logique dans l'utilisation des voix (en parlé, *parlando*, récitatif, air) ou de l'orchestre, aimable charivari dont le ton correspond rarement à l'élan des paroles. Nulle bouée à laquelle se raccrocher dans ce torrent. »

– *L'École d'Orphée*, ostinato pour orgue avec voix parlée et dispositif électronique. Concert donné le samedi 7 octobre 1989 à la cathédrale Saint-Pierre de Genève. Voir aussi *Collation*. Texte repris à nouveau dans l'anthologie *Entrée de secours, d'un siècle, l'autre*, 53 poètes réunis par Jean-Louis Jacquier-Roux et Ménaché, éditions La Fontaine de Siloé, 1991, p. 93-97.

– *L'École d'Orphée* (musique imprimée), ostinato pour orgue avec voix parlée et dispositif électronique (ou bande magnétique) *ad libitum*. Milan, S. Zerboni, 2006.

– *Leçons d'enfer*, 1991. Plaquette de présentation d'une « œuvre importante » consacrée à Arthur Rimbaud pour le 100^e anniversaire de sa mort, dont le livret est de Michel Butor.

– *Le Sablier du phénix*, 1993, pour récitant, cinq chanteurs et orchestre de chambre. Reprise : « Le sablier du phénix, in memoriam Roland de Lassus », t. X des *Œuvres complètes*, 2009, p. 540-556.

– *Le Sablier du phénix*, Ville de Mons, 1995.

– Le 15 mai 2015, l'ensemble Camera Sei a donné à entendre les *Prophetiae sibyllarum* de Roland de Lassus avec une lecture du *Sablier du phénix* par Michel Butor au lycée Henri-IV, puis le lendemain au château d'Écouen.¹

– *Traverser la forêt* (enregistrement sonore), cantate pour récitant, deux voix solistes, chœur et douze instrumentistes, France, Adda, 1993. Il s'agit d'un disque

¹ Cette note ne vient pas du dictionnaire d'Henri Desoubeaux.

sonore de 45 minutes, numérique, stéréo, de 12 cm. Les paroles sont basées sur des textes de Charles Baudelaire et Michel Butor. Produit par l'Ensemble Musique nouvelle Liège avec Christian Crahay comme récitant, Marianne Pousseur comme soprano, Peter Harvey comme baryton, et dirigé par Jean-Pierre Peuvion. Enregistré en janvier 1991.

– *Humeurs du futur quotidien* pour deux récitants et orchestre, d'après les « Cent Phrases pour les éventails d'Arnold Schönberg » d'Henri Pousseur et Michel Butor. Il s'agit d'une partition de 44 pages ; Milan, S. Zerboni, 1994.

– *La Guirlande de Pierre*, CD, Enki Productions, 1999. L'ensemble de ces dix-huit chansons a été créé le 11 décembre 1997 à Louvain-la-Neuve. L'enregistrement a été réalisé du 26 au 28 juin 1998 au Conservatoire royal de musique de Liège. Plusieurs de ces chansons ont été écrites ou arrangées par Michel Butor, notamment « Spirale de liberté » et « Le temps des surprises ». Avec Marianne Pousseur comme soprano, Vincent Bouchot comme baryton et Frederic Rzewski au piano, sous la direction d'Henri Pousseur.

– *Liège à Paris* (enregistrement), Bruxelles, Sub Rosa, 2000.

– *Quatre Berceuses. Voix ou chœur à l'unisson*, Milan, S. Zerboni, 2005.

– *Cinq Soupirs pour une clairière* (musique imprimée), pour voix et piano, 1999. Sur un texte de Michel Butor et Federico García Lorca. Milan, S. Zerboni, 2006.

– *Arioso* (musique imprimée), monodie pour une voix féminine, 2003. Édition copiée d'un manuscrit autographe. Milan, S. Zerboni, 2012.

– *Arcs-en-ciel de remparts* (musique imprimée), 1986. Édition copiée du manuscrit autographe. Milan, S. Zerboni, 2012.

– *L'Antre de la nymphe* (musique imprimée), 2006. Édition copiée du manuscrit autographe. Milan, S. Zerboni, 2012.

b) Collaborations avec Jean-Yves Bosseur

– *Concert* (texte écrit et lu), pour quatuor à cordes de Jean-Yves Bosseur, CD, Pierre J. Dyens, 1994.

– *Tous les Don Juan*, dramaturgie d'Henri Ronse, décors de Leonardo Cremonini, soprano, groupe instrumental et deux acteurs GERM, Théâtre oblique, janvier 1975.

– *Matériel pour un Don Juan*, avec Jean-Yves Bosseur et Pierre Alechinsky, La Louve de l'hiver, 1977. Tiré à 120 exemplaires.

– *Portrait d'Albert Ayme*, poèmes de Michel Butor, soprano, piano, alto, clarinette, trombone, accordéon. Créé à Paris à l'IRCAM pour le forum de création en novembre 1981.

– *Les Tarots-musiciens*, pour soprano, flûte, clarinette, alto, violoncelle, accordéon, récitant. Créé à Nice pour le symposium Raymond Roussel de juin 1983. Voir *Change international*, n° 2, mai 1984.

– *Cheminements au ras du sol*, soprano et piano, par Evelyne Razimovski et Patrick Dechorgnat, créé à la Maison de la Poésie à Paris en septembre 1985.

– *Cheminements au ros du sol*, pour Jean-Yves Bosseur, in memoriam Gaston Planet, *Les Cahiers du désert*, n° 3, hiver 1984-85, p. 33-36. Le texte mentionne « Nice, le 13 mai 1984 ».

– *Chants du labyrinthe*, créé au Centre médiéval européen de Chartres en 1999. Cette œuvre est longuement décrite dans le livre de Lucien Giraud, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, p.122-124.

– *Page blanche, immobilité vibrante*, Michel Butor, Odile Duboc, Jean-Yves Bosseur et le Quatuor de Chartres dans le DVD *D'une écriture l'autre, le corps lisière entre les arts*, de Marcelle Bonjour et Jean-Yves Mocquard, coproduction CNDP - Danse au cœur, 2005.

c) Collaborations avec Alina Piechowska-Pascal

– *Comme Shirley* (partition), pour mezzo-soprano et contrebasse, s.l., s.n., 1978.

– *Quatre Mélodies* (partition), pour voix et piano Paris, s.n., 1979.

– *Paysage de répons* (partition), pour flûte, voix, harpe celtique, violoncelle, Paris, s.n., 1981.

– *Ballade de l'écharpe d'Iris* (partition), s.l., s.n., 1984. La couverture indique « poésie musicale ».

– *Ballade des valeurs arc-en-ciel* (partition) s.l., s.n., 1985.

– *Ballade du Rond-Point de Michel Butor*, Arles, Harmonia Mundi, 1998, avec Michaël Lonsdale comme récitant.¹

d) Collaborations avec René Koering

– *Centre d'écoute*, musique de René Koering, texte de Michel Butor. Paris, ORTF, 1972.

¹ J'ai étoffé la note du dictionnaire d'Henri Desoubaux à l'aide des notices de la BNF.

– *Elseneur, suite dramatique*, 1979. Préface de Roger Francillon. Livret proposé à René Koering à partir d’une idée de Christian Dotremont. Tirage : 1000 exemplaires numérotés de 1 à 1000, plus 100 hors commerce. Le poème « La fille de Buxtehude », élément (sept quatrains) de cet ouvrage, est paru à part dans *Poètes en Sologne II*, festival de poésie murale, une initiative de Juliette Darle et Alain Bosquet, 1979. Voir aussi *Poètes à Nevers*, Baltazar, 1980 et *Poésie 85*.

– *Elseneur*, opéra avec René Koering, dessins sérigraphiés, Paris, éditions les Bras nus, 1980 ; 850 exemplaires et 100 de plus avec une pointe-sèche de Cesare Peverelli. Voir aussi Jacques Doucelin et Gregory Masurovsky, *Elseneur suite*, 1980. Voir également l’étude de Celina Maria Moreira de Mello, 2011.

– « Le damné de Vienne », *Envois*, 1980, prévu pour une musique de René Koering.

e) Concerts et enregistrements avec Jean-François Heisser

– *Variation Diabelli* (enregistrement sonore), musique de Ludwig van Beethoven, joué par J.-F. Heisser, texte de Michel Butor, Genève, Laboratoire audiovisuel universitaire (prod.), 1989.

– « Le château du sourd », dans le livret qui accompagne les *Sonates* op. 109, 110 et 111, les *Bagatelles*, op. 119 et 126, et les *Variations Diabelli*, op. 120, de Beethoven jouées par Jean-François Heisser, Auvidis/Naïve, 1999.

– *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, pour Marcelle Mercenier qui a joué l’opus 120 lors d’un concert-conférence le 17 septembre 1970 à Liège, suivi du *Château du sourd*. Livre-disque, Jean-François Heisser au piano, Naïve/Actes Sud, 2001.

– Jean-François Heisser, après Marcelle Mercenier, interprétera à plusieurs reprises les *Variations Diabelli* en compagnie de Michel Butor lisant son texte *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, notamment à Genève en 1989 lors des manifestations autour de Butor, à Paris aux Bouffes du Nord en 2000 et à Villeneuve-lès-Avignon en juillet 2001 (voir compte rendu d’Armelle Héliot), puis de nouveau à Paris lors du colloque *Michel Butor : déménagements de la littérature*, qui s’est tenu à la BNF les 19, 20 et 21 octobre 2006 et le vendredi 2 mars 2012 à 17 heures, Michel Butor et Jean-François Heisser interprètent à nouveau *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* à l’amphithéâtre Marguerite-de-Navarre du Collège de France. L’année suivante, ils se retrouvent au château de Chambord, le mercredi 10 juillet 2013, pour une nouvelle interprétation. Bref compte rendu d’Alain Vildart dans La Nouvelle République.fr le 12 juillet 2013.

f) Autres

– BUTOR, Michel, COPLAND, Marc, *Le Long de la plage* (CD), Vision Fugitive, 2012.

– BUTOR, Michel, CHARBONNIER, Janine, *Conditionnement*, spectacle de l’Ensemble instrumental de musique contemporaine de Paris au théâtre municipal d’Avignon le 7 août 1969, musique de Janine Charbonnier, texte de Michel Butor.

– BUTOR, Michel, DESSAGNES, Marybel, *Voix d’outre-cuivre*, pour mezzo-soprano et instrumentarium, musique de Marybel Dessagnes, d’après un texte de Michel Butor, 2002.

– BUTOR, Michel, DOUCET, Eric, *Franchir l’espace*, pour chant et orchestre. Musique d’Éric Doucet sur un texte de Michel Butor, 1993.

– BUTOR, Michel, FABER, Francis, *Litanie d'eau*, pour chœur amateur, musique de Francis Faber, sur un poème de Michel Butor, 1982.

– BUTOR, Michel, GUYONNET, Jacques, *Saga*, fiction sonore pour grand orchestre et récitant expérimentée pour la première fois le 10 février 1976 à Genève par le studio de musique contemporaine avec l'Orchestre philharmonique de Stuttgart sous la direction de Jacques Guyonnet, récitant Michel Butor. Genève, Adversaires, 1976.

– BUTOR, Michel, LIARDET, Jean-Paul, *Apesanteur*, œuvre en quatre mouvements pour dix voix de femme solistes, ou pour soprano solo et chœur de femmes, avec clavier obligé (piano ou synthétiseur, ou échantillonneur, ou orgue, ou vibraphone). Musique de Jean-Paul Liardet sur quatre textes de Michel Butor et d'après quatre gravures de Marc Jurt, Bougy, Éditions Albona, 1999. Présentation de l'ouvrage et extrait du texte dans *Scènes Magazine*, 1991.

– BUTOR, Michel, PICHON, Francis, *Lectures-concerts*. Réalisation de Geneviève Husson ; Michel Butor, Michel Cardoze et Bernard Lortat-Jacob comme récitants ; musique de Francis Pichon, Nice, Littera, 2001. Une cassette vidéo VHS (36 min) couleur (SECAM). Résumé : Butor, Cardoze, Lortat-Jacob lisent leurs œuvres sur des improvisations musicales du percussionniste Francis Pichon. Les « objets littéraires » présentés sur la scène de l'auditorium du MAMAC de Nice, ont été créés par le peintre Claude Délias.

– BUTOR, Michel, VÉRITÉ, François, *Réveil d'oiseaux*, pour violon, accordéon et guitare. Musique de François Vérité sur un texte de Michel Butor, 1998.

– À partir du texte *Appel, suite pour un violoncelle en détresse* :

– notons la mise en scène de la Compagnie du tournesol, *Appel* (2009), texte de Michel Butor, musique de Jean-Sébastien Bach, avec Denis Gormand (violoncelliste), Pierre et Dominique Guédon (comédiens), visible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.youtube.com/watch?v=ru8FiKYjhbA> ;

– notons enfin lors du 3^e Salon du livre d’artistes de Lucinges, le samedi 29 septembre 2012 à 19 h 30 : « Appel, suite pour un violoncelle en détresse », lecture-spectacle à l’église. Un violoncelliste mobilisé pendant « la grande guerre » construisit un violoncelle de fortune afin de conserver sa personnalité et distraire ses camarades. Cette histoire a inspiré le texte « Appel » sur les suites pour violoncelle seul de Bach. Texte de et par Michel Butor. Violoncelle : Amandine Lecras. Durée : 50 min.

e) Œuvres radiophoniques :

– *Réseau aérien*, à la phonothèque de l’Ina pour l’archive de la première diffusion (16 juin 1962), qui n’a pas été numérisée, à l’Inathèque pour la rediffusion au sein de l’ACR (3 mai 1992), où l’émission de 1962 est entrecoupée de propos de Butor.

– *Airline Network a Conversation*, poème de Michel Butor traduit par Elinor Miller, dirigé par Ann Magaha, Daytona Beach, Floride, Embry-Riddle Aeronautical University, 1992. Document audiovisuel : une vidéocassette VHS (94 min) sonore, couleur. La pièce, mise en scène par Ann Magaha, a été présentée au Ormond Performing Arts Center, en Floride, le 14 novembre 1992. D’après l’œuvre de Michel Butor *Réseau aérien*. La représentation est suivie d’une discussion avec Elinor Miller (voir fonds Michel Butor de la bibliothèque de l’UQAM [Montréal]).

– *6 810 000 Litres d’eau par seconde*, à l’Inathèque (diffusion du 22 novembre 1967).

Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor

École doctorale 120 : littérature française et comparée, 17, rue de la Sorbonne, 2^e étage, escalier C, 75230 Paris Cedex 5.

Résumé :

La musique a beaucoup influencé l'écriture de Michel Butor, dont les œuvres traduisent bien souvent dans l'art littéraire des structures musicales, comme celles du contrepoint (fugue, thème et variations), de la musique sérielle ou du jazz. Ce travail montre la métamorphose de ces structures musicales dans les textes, tout particulièrement complexe lorsqu'il s'agit de traduire la simultanéité inhérente à la polyphonie musicale.

Cette pratique musicale de l'écriture bouleverse les structures littéraires conventionnelles, s'associant ainsi aux innovations caractéristiques du Nouveau Roman (changements fréquents de narrateurs, fragmentation du récit) et proposant aussi de nouvelles contraintes qui mènent l'écriture à des formes inédites : concert-conférences, formes mobiles, œuvres radiophoniques. Cela transforme aussi nos habitudes de lecture en poussant le lecteur à être partie-prenante dans la construction de l'œuvre, et notre perception du temps non plus linéaire mais cyclique.

Enfin, l'influence de la musique permet de créer ce que j'ai nommé des cosmos culturels, inventant des connexions entre des cultures éloignées les unes des autres dans le temps ou dans l'espace, dans un geste d'hospitalité et de générosité caractéristique de l'œuvre butorienne. Les différents genres littéraires pratiqués par Michel Butor sont étudiés à travers quelques œuvres qui témoignent des diverses modalités de l'influence musicale sur l'écriture de Michel Butor : le roman, les œuvres mobiles, les dialogues avec des œuvres d'art, l'opéra *Votre Faust* et les récits de rêves, sont rapprochés de tendances musicales familières de l'écrivain.

Mots-clés : Michel Butor, Henri Pousseur, musique et littérature, écriture à contrainte, sérialité, œuvre ouverte, sexisme, racisme et hospitalité littéraire.

A music lesson given to words: Outwitting frontiers in the works of Michel Butor

Summary:

Music has much influenced the writing of Michel Butor whose works often translate musical structures into literary art. These can be the counterpoint (fugue, theme and variation), serial music or jazz. This way of working shows the metamorphosis of these musical structures in the texts, particularly complex when the writer has to translate the simultaneousness inherent in musical polyphony.

This musical practise of writing upsets the conventional literary structures, thus associating with innovations which characterise the Nouveau Roman (frequent change of narrators, fragmentation of the narrative) and also proposing new constraints that lead the writing into novel forms: conference-concerts, mobile forms, radio works. This practise also modifies our reading habits, compelling the reader to be responsible for the construction of the work and our perception of time which is no longer linear but cyclical.

Lastly, the influence of music enables to create what I have called cultural cosmoses, inventing connections between cultures usually isolated in time or space, in a gesture of hospitality and generosity which is characteristic of the works of Michel Butor. The writer sees this literary hospitality as an ethic, or politic model. The different literary genres practised by Michel Butor are studied through a few works which testify to the various modalities of the musical influence on the writing of Michel Butor: the novel, the mobile works, the dialogues with art works, the opera *Your Faust* and the narrations of dreams are related to the musical trends familiar to the the writer.

Keywords: Michel Butor, Henri Pousseur, music and literature, writing with constraints, seriality, open work, sexism, racism and literary hospitality.