



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



01 Les Voix de l'émotion

sept 2021

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

DCLP

REVUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE À COMITÉ DE LECTURE

INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum -Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Prof. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia Fondazione Collegio San Carlo di Modena
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Pr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers
Pr Nibert COL	Université de Bretagne Sud
Prof. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven

Dr Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Dr Paul PHILLIPS	Stanford University
Dr Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Dr Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN & Dr David POULIQUEN, Université d'Angers

Équipe éditoriale

- Volet édition :
Marine VASLIN
Remerciements à Marjorie GRANDIS, Talent DCLP 2021
- Volet graphique-design :
Allison LEGAVRE

Webmaster : Dominique RIBALET

Revue annuelle (1 numéro/an ; septembre)

Revue en *open access* et disponible sur : <https://dclp.eu/>



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : dclp.contact@gmail.com

ISSN : en cours

Dépôt légal : Février 2021, mise en ligne le : 1 septembre 2021

ÉDITO

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeurs de la revue internationale *Dire et Chanter Les Passions*

Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Dire et Chanter Les Passions est une revue internationale à comité de lecture, créée en 2020 par Marc Jeannin et David Pouliquen (par ordre alphabétique), qui publie des articles scientifiques d'excellence rattachés à la thématique principale de l'expression vocale des passions.

La revue propose des sujets de réflexion interdisciplinaire de qualité en lien avec les différentes productions de la voix et les émotions qu'elles suscitent, dans de nombreux domaines.

Elle publie, en format numérique et sur demande en format papier, des articles de chercheurs français et internationaux venant de tout le spectre des Sciences humaines et sociales ainsi que des Sciences formelles.

Les langues de publication sont le français, l'anglais, et l'italien.

ENTRE PASSION ET DESENCHANTEMENT : LE CAS DE *TROIS SŒURS* DE PETER EÖVTÖS

Giordano Ferrari
Université Paris VIII

Dans la récente production musicale pour la scène, il existe un corpus d'œuvres qui se caractérisent par une position esthétique, stylistique et de technique d'écriture, située en dehors de l'opéra hérité par la « tradition tonale », mais qui exprime un regard « amoureux » vers ce genre, dont la force dramatique, l'histoire et/ou le lyrisme, sont source d'inspiration déclarée au point d'être définies par les compositeurs mêmes en tant qu'opéra. Il ne s'agit pas d'un rapport avec les formes du genre opératique, ni d'un jeu archéologique de redécouverte de tel ou tel autre artifice théâtral : ces œuvres peuvent partager moins d'éléments compositionnels et scéniques avec l'opéra que certaines productions dont les auteurs ont posé un refus idéologique et/ou esthétique sans concessions au genre. Dans ces regards vers l'opéra il y a une sorte de reconnaissance à la nature intime de ce genre et à son histoire.

Dans le cadre de cette intervention, je propose d'aborder l'une des œuvres les plus marquantes de ces dernières décennies et qui rentrent dans ce corpus : *Tri Sestri* (Trois Soeurs, 1998) de Peter Eötvös, « opéra » avec « Prologue » et trois « Séquences », sur un livret du compositeur et dramaturge Claus H. Henneberg à partir de la pièce théâtrale d'Anton Tchekhov. Le compositeur rappelle que c'est avec *Tri Sestri* qu'il a réussi à trouver un équilibre entre une vision structuraliste, héritage de son importante collaboration avec Karlheinz Stockhausen, et sa « musicalité sentimentale d'Europe de l'Est¹ ». La question de l'expression humaine, avec la palette de ses émotions dans l'écriture vocale est au cœur de cet « équilibre » dans l'écriture de Peter Eötvös. Se pencher sur *Tri Sestri* et dans le détail de l'un de ses « monologues-aria », celui d'André, signifie s'atteler à l'étude des éléments qui font en sorte que cet « équilibre » trouve son épanouissement sur la scène lyrique.

Partons de la pièce d'Anton Tchekhov, œuvre écrite en 1900 et représentée en 1901 au Théâtre d'Art de Moscou. Malgré la distance temporelle - presque un siècle sépare la version théâtrale de l'opéra - les thèmes, ainsi que la construction dramatique, possèdent des caractéristiques qui ont été source de grand intérêt pour le compositeur. La pièce parle du destin d'une fratrie composée par trois sœurs et un frère qui, après la mort de leur père, général de brigade de l'armée russe, rêvent d'une vie différente de celle qu'ils mènent dans le chef-lieu qu'ils habitent depuis onze années, loin de Moscou, ville de leur enfance.

Olga (contre-ténor, alto masculin)	
Macha (contre-ténor, mezzo masculin)	Koulyguine : mari (basse) Verchinine : lieutenant « rival » (baryton)
Irina (contre-ténor, soprano masculin)	Touzebach : baron et lieutenant, « fiancé » (baryton) Solionyï : major et « rival » (basse)

Personnages de Tri Sestri. À chaque membre de la famille sont associés les personnages qui partagent ou déterminent leur destinée.

¹ Dans « Peter Eötvös, entre utopie et pragmatisme », propos recueillis par Christian Merlin, dans *L'Avant-Scène Opéra* 204, 2001, p. 69.

La pièce montre une lente et progressive évolution, des gestes qui reviennent, comme si les personnages tournaient en rond, prisonniers de leurs frustrations et de leur solitude, victimes d'une usure lente mais inéluctable. Il y a une absence de héros, d'action au sens propre, c'est la dégradation du temps sur les esprits qui semble dicter la dramaturgie. Même la mort de l'un d'entre eux par balle, le baron Touzenbach le fiancé d'Irina, n'a pas l'effet d'une catastrophe dramatique, car elle était annoncée et attendue : elle est une sorte de fil qui traverse la dramaturgie trouvant dans cet acte son issue la plus logique, comme l'une des conséquences du renoncement de la famille à aller à Moscou et, avec elle, à tous les projets de vie. L'auteur dénonce l'inertie d'une situation existentielle qui s'appuie sur une seule perspective positive : l'idée que « Le bonheur n'est pas pour moi, mais pour les enfants de mes enfants », comme l'affirme le personnage de Verchinine dans le deuxième acte¹.

La dramaturgie qui soutient le livret brise la construction linéaire et téléologique de la pièce : l'opéra s'articule en un « Prologue » et trois « Séquences ». Le terme de « séquence » vient clairement du cinéma, industrie pour laquelle le compositeur avait travaillé pendant sa jeunesse en Hongrie : en effet, chaque séquence propose la vision du même drame par l'un des personnages, Irina (première partie), André (deuxième partie) et Macha (troisième partie). D'ailleurs, Eötvös n'utilise pas l'intégralité du texte, mais principalement du matériau extrait du troisième acte du drame de Tchekhov où les personnages sont frappés par la situation de crise due à l'incendie et ne peuvent pas cacher leurs émotions. Les unités de temps et d'action sont sacrifiées, seule l'unité de lieu, la maison familiale, est gardée. Pourquoi concentrer l'opéra sur deux sœurs et le frère ? L'explication principale peut être trouvée dans le fait qu'Irina, Macha et André sont ceux qui souffrent le plus dans la situation, car Olga, finalement, propose un matériau dramatique décidément plus « discret » : elle ne s'engage dans aucun véritable essai pour s'en sortir, elle semble jouer un rôle de « collant » entre les autres personnages. Les auteurs du livret ont soigneusement gardé et valorisé tous les passages qui impliquent la faillite et donc les souffrances de ces trois personnages.

Mais, comme nous l'avons souligné plus haut, ces moments n'ont qu'une faible direction téléologique, le tragique reste comme inachevé, comme si on faisait partie d'un cycle sans début ni fin : le « Prologue », qui reprend le texte de la conclusion de la pièce originale, joue un rôle central dans cette construction dramaturgique. Ici, les trois sœurs, ayant renoncé à vivre la vie qu'elles espéraient, songent à une autre vie en chantant ces phrases, accompagnées par un motif joué à l'accordéon :

Olga : Tout ne sera plus que souvenir ; une nouvelle vie commencera pour nous.

Macha : Nous resterons seuls et nous recommencerons une autre vie.

Irina : Il faut vivre et travailler, seulement travailler. Il faut vivre².

Ce qui, dans Tchekhov, était perçu comme le mot de la fin dans lequel les sœurs, et avec elles le public, s'attachent au vague espoir de pouvoir tout recommencer, donne vie ici à une temporalité circulaire où chaque séquence est l'incarnation d'une nouvelle et vaine tentative. La chronologie perd donc de l'importance, les éléments se répètent dans le désordre, comme des gestes, des illusions, montrés à travers trois perspectives subjectives. A chaque séquence, le point de vue dicte la dramaturgie, l'articulation temporelle. Afin de comprendre ce choix, il est intéressant de rappeler ces mots de Peter Szondi³ sur les personnages de la pièce de Tchekhov : ils « demeurent suspendus dans un lieu intermédiaire entre le monde et le moi, le présent et le passé, la forme dramatique ne renonce pas non plus totalement aux catégories qui la constituent⁴ ». Ces

¹ Anton Tchekhov, *Théâtre complet 1*, éd. Gallimard, « Folio », Paris, 1973, p. 430 [383-498].

² Il s'agit d'extraits tirés des dernières interventions de chaque sœur (Idem, p. 498).

³ Peter Szondi, *Théories du drame moderne*, tr. fr. Patrice Pavis avec Jean et Mayotte Bollack, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 31 (première édition en allemand, 1956).

⁴ Idem.

caractéristiques qui sont en creux dans la pièce de Tchékhov s'épanouissent dans Eötvös, probablement grâce à son expérience de musicien qui est en contact direct avec les attitudes les plus expérimentales. On pense à la position anti-téléologique des pièces de Stockhausen, certes, mais aussi surtout à l'idée d'un théâtre qui est lecture subjective - « entre le monde et le moi » - d'un texte grâce aux temps et aux constructions de la musique, attitude qui habite des chefs d'œuvres des années 1960 et 1970, (notamment de Bruno Maderna, Alois Bernd Zimmermann, Luigi Nono, Morton Feldmann, Luciano Berio...). J'ai parlé d'épanouissement et non pas de dépassement. En effet, Eötvös, tout comme Tchékhov, ne renonce pas totalement aux catégories non seulement du drame, ni de l'opéra. Un fort indice est certainement le fait de placer au centre des séquences des moments significatifs d'un point de vue de la passion et de la souffrance, qui inspirent des passages musicaux chargés de lyrisme. Mais il y a plus que cela, comme le choix d'une abstraction totale au niveau de la représentation, même au niveau de la conception de l'œuvre :

Je crois qu'à un certain niveau d'abstraction, la musique devient identique avec la nature. J'ai une pensée visuelle mais non réaliste⁵.

De fait, le quotidien de trois sœurs n'est pas représenté scéniquement ; dès l'écriture de l'œuvre, le compositeur s'inspire du théâtre japonais, suite à la rencontre avec le metteur en scène Ushio Amagatsu (le metteur en scène de la création). L'idée de fond est celle d'un théâtre où

[...] un seul geste juste et un monde s'ouvre, il suffit de parvenir jusqu'au noyau, à la racine des choses, et non plus seulement à la surface. Je pense au travail de Peter Brook : à partir du moment où il a guidé son acteur jusqu'au noyau, il peut lui faire jouer un nègre, un chinois ou une femme, sans avoir besoin de déguisement⁶.

En effet, à partir de cette vision se dégage l'ensemble des choix qui régissent la partition. Tout d'abord, Eötvös choisit une distribution intégralement masculine, comme dans la tradition du théâtre traditionnel japonais : quatre contre-ténors (Olga, Macha, Irina et Natacha) ; un ténor aigu (Tchéboutykyne, le médecin) ; deux ténors « russes » (Rodé et Fétodik, deux sous-lieutenants) ; deux barytons lyriques (André et Touzenbach) ; un baryton (Verchinine) ; deux basses (Solionyï et Koulyguine) ; un basse grave (Anfissa). Cela place immédiatement la représentation dans un fort niveau d'abstraction du réel. L'opéra est un genre qui est, dans une certaine mesure, non réaliste. Brecht rappelait que « plus la réalité devient floue, irréaliste, du fait de la musique, (...), plus le processus global est gros de jouissance : le degré de jouissance dépend directement du degré d'irréalité⁷ ». D'ailleurs, dans la phase préromantique, avec l'utilisation des castrats, l'idée d'utiliser une voix idéale, sans connotation sexuelle, était plus importante que le souci de se plier aux besoins de réalisme de la représentation. Ensuite, en choisissant ainsi un timbre vocal homogène, comme l'affirme le compositeur, il n'y a pas de protagoniste ou héros mais seulement des types psychologiques :

« si on confie les rôles à des personnages féminins, on les banalise. Par conséquent le spectateur n'interroge pas suffisamment la dimension psychologique des personnages⁸. »

Eötvös aborde l'opéra à travers cette optique d'évacuation du réalisme, l'élément qui lui est le plus proche et donc le plus rassurant : toujours en évoquant son appel à Ushio Amagatsu, il avoue que « c'est en fait ma peur du geste opératique qui m'a poussé vers lui⁹ ». A l'intérieur de cet ensemble de voix homogènes, Eötvös utilise une grande variété de techniques, de la voix parlée à celle chantée, en passant par le *sprechstimme* : l'abstraction ne concerne pas la caractérisation des personnages, dont l'expression des mouvements psychologiques reste l'objectif principal comme

⁵ Peter Eötvös, *Entre utopie et pragmatisme*, cit., p. 70.

⁶ Idem

⁷ Bertolt Brecht, « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny », 1930-1938, dans *Écrits sur le théâtre*, II, Paris, L'Arche, 1979, p. 324-335. Il ajoute aussi : « Un homme mourant est réel. S'il chante en même temps, la sphère de la déraison est atteinte. (L'auditeur chanterait-il à sa vue, ce ne serait pas le cas) ».

⁸ Entretien avec J.-F. Boukobza de 2001 cité dans « Commentaire musical », dans *Trois Sœurs*, cit., p. 11.

⁹ Idem.

dans Tchékhov. Cela s'effectue donc principalement à travers l'écriture vocale, car la mise en scène d'Ushio Amagatsu est minimale à partir des costumes.

Il est donc maintenant arrivé le moment d'aborder en guise d'exemple l'analyse de l'écriture vocale d'un passage qui peut s'apparenter à l'esprit d'un aria d'opéra : le *Monologue d'André* (numéro 20). Ce passage est introduit par un *Récitatif* (numéro 19), où André a un bref échange avec le docteur, pendant lequel il lui confie qu'il ne comprend plus « comment [il a] pu autant l'aimer » (Natascha). Le docteur lui conseille de partir loin, de fuir. Pendant ce « récitatif » réapparaît l'accordéon qui reprend le motif du « Prologue », en produisant l'effet de situer le personnage d'André dans la même situation existentielle que ses sœurs : c'est à ce moment-là qu'André se révèle conscient de la situation d'impasse dans laquelle il se trouve. Le monologue lui-même s'articule en trois parties. Dans la première (qui couvre les mesures 1-33 de la partition¹⁰), André exprime une nostalgie vers un passé plein d'espoir par rapport à un présent « sans joie » :

Qu'est devenu ce temps ? Qu'est devenu ce temps où j'étais jeune, gai, intelligent ? Je rêvais, j'avais de nobles pensées. Le présent et l'avenir s'illuminaient d'espoirs. Notre présent est abject, morne, inutile, insipide, sans joie¹¹.

La deuxième section (mesures 34-60) dessine le « lieu » qui tient André et ses sœurs « prisonniers » :

Notre ville existe depuis déjà deux cents ans. Elle compte 100.000 habitants, et tous se ressemblent. Ni dans le passé ni aujourd'hui, personne ne poursuit d'idéal, pas un seul savant, pas un seul artiste, personne d'un tant soit peu remarquable, qui suscite l'envie ou le désir fou de l'imiter. Les gens dorment, mangent, boivent, et meurent...

Dans la conclusion (mesures 61-65), André lance un regard vers le futur, où la possibilité d'une liberté s'entrevoit liée à la fin d'un monde, leur monde :

Le présent est abject, mais quand je pense à l'avenir, tout est si beau !
(*en souriant*) J'entrevois la liberté...
(*en riant et d'une voix forte*)
Nous sommes libérés de l'oisiveté !

L'entrée s'effectue sur le son « o » avec les notes *fa#₂ - sol₃ - do₃* (« O, *gdié ono* ») : l'intervalle de triton plus la quinte juste qui constituaient l'accord d'ouverture du « Prologue » par l'accordéon. Le geste est ample et efficace dans l'objectif d'introduire l'idée de soupir qui traverse le monologue, non seulement comme geste (haut-bas, inspiration-expiration), mais surtout comme expression de l'état psychologique du personnage, un possible début d'une « lamentation » de la tradition lyrique. L'espoir qui habitait le passé est chargé d'une énergie qui, musicalement, se nourrit de ce « geste du soupir » réitéré deux fois de suite avec des intervalles différents (mesures 6-7, 9-10 et puis 11) ; et de deux montées vers l'aigu : d'abord avec une « gamme » qui alterne demi-ton et tierce majeure (mesures 12 et 13), et qui résout avec un repli vers le grave d'un intervalle de septième suivi, bien sûr, d'un demi-ton (en effet, il est encore évoqué le profil du « geste du soupir ») (exemple 1.a) ; ensuite avec encore un jeu de tierces et demi-ton, cette fois plus dans le profil d'un arpège brisé autour de *ré-fa#-la* et *la#-do* et *do#* (mesures 14-16) (exemple 1.b). L'accompagnement instrumental de cette entrée est en même temps discret et essentiel. Une quinte vide de l'alto (*do-sol* en harmonique) soutient tout seul la première phrase de la voix ; la contrebasse amplifiée et en *pizzicato*, doublée par le violoncelle, avec un *do* grave, « remplit » le silence de la voix après chaque « geste du soupir », comme pour achever le geste à l'intérieur du son instrumental. Le basson, instrument double d'André, reste très discret dans toute cette partie, en jouant quelques sons tenus. Il y a aussi la présence du marimba et du xylophone appartenant à l'orchestre placé derrière la scène : un tremolo sur un *fa#* dans la sonorité piano à partir de la deuxième mesure, qui introduit une tension venant, justement, de

¹⁰ Ricordi, Sy 3374, 1997

¹¹ Toutes les citations tirées du livret sont de la traduction française d'Irène Imart parue dans *L'Avant-scène Opéra* n° 204, 2001, p. 13-63.

l'arrière-fond. L'effet global est celui d'un cadre expressif à une ligne vocale qui apparaît libre dans l'articulation de ses gestes mélodiques : d'ailleurs, dans une note en début du monologue, le compositeur souligne une certaine liberté dans l'interprétation des valeurs rythmiques de la ligne vocale. La dernière phrase de cette première section du texte introduit l'idée d'un présent morne (mesures 17-33), et elle est soulignée par le compositeur : répétée deux fois, la voix d'André tourne autour du *fa#₂*, marquée par des petites cellules musicales fragmentées qui ne dessinent pas une véritable ligne mélodique. Il est aussi intéressant de remarquer comment le début du mot « protivno » (abject, méchant) est récité avec un petit vibrato (mesures 26-27). C'est au basson de surgir en tissant un long arc mélodique : de la mesure 17, jusqu'au point culminant de la mesure 21 (*mi₃*), pour redescendre et s'éteindre dans le grave à la mesure 33. Dans la représentation d'une réalité « abjecte, morne, inutile et insipide », le chant a quitté la voix.

Exemple 1.a : profil mélodique des mesures 12-13 du monologue d'André (numéro 20).



Exemple 1.b : profil mélodique des mesures 14-15 du monologue d'André (numéro 20).



Dans le début de la deuxième section du texte (« Notre ville existe depuis déjà deux cents ans. Elle compte 100.000 habitants, et tous se ressemblent »), la voix ouvre son ambitus (*fa₂-do₂*, puis aussi *mi₂*), mais sans encore articuler un véritable énoncé mélodique (mesures 34-38). L'ensemble instrumental s'élargit et change d'attitude : des accords tenus homorythmiques sur le temps fort de chaque mesure. Ensuite, la conjonction « ni », qui revient dans la partie centrale du texte, est marquée par des sons aigus accentués (mesure 39) qui tombent aussi sur le temps fort (mesures 41 et puis 43-47). La phrase « qui suscite l'envie ou le désir fou de l'imiter » est répétée deux fois (mesures 49-59) en insistant sur le mot « *vozboujdal* » (suscite, excite) réitéré trois fois pendant la deuxième répétition (mesures 53-55). Cependant, l'orchestre derrière la scène s'est renforcé : il y a une sorte de crescendo en tension et en volume qui s'arrête soudain à la mesure : sur un accord de septième tenu dans le piano par l'orchestre (*mi₆, sol, si, ré*), André parle, en récitant la phrase « Les gens dorment, mangent, boivent, et meurent ». Un deuxième accord à la mesure 61, cette fois par l'ensemble instrumental, dans le *forte* et plus dissonant (on ajoute le *fa#* et le *la*, tout en levant le *sol*), sur lequel André entonne (sans écriture rythmique), en partant du *sol*, la phrase « le présent est abject, mais quand je pense à l'avenir, tout est si beau ! » (mesures 62-64). Sans accompagnement, « en souriant » il chante (mais en passant progressivement au parlé), « j'entrevois la liberté » (mesure 65) et, en riant, « nous sommes libérés de l'oisiveté ! ».

En conclusion, ce « monologue-air » s'appuie sur l'utilisation des différents registres de la voix en fonction du geste expressif que le compositeur veut allouer au signifié. Qu'il s'agisse d'un travail d'attribution d'un signifiant à un signifié démontre la maîtrise que le compositeur a de l'effet obtenu et du potentiel d'évocation que chaque geste porte en creux. L'évocation de la « lamentation » au début ; le double instrumental qui « chante » à la place d'André lorsqu'il évoque un présent social « morne » ; la frénésie d'une liste de la description ; l'évocation soudaine du monde réel avec l'introduction du récité lorsqu'on parle de gens « qui meurent » ; l'introduction du quotidien par le rire au moment d'un geste d'auto-ironie sur sa propre situation existentielle dans la conclusion. Dans tous ces passages, il y a l'histoire de l'opéra et du théâtre, de Monteverdi à Berg,

au service de l'expression de chaque nuance de la pensée d'André. Le tout inséré dans un contexte musical qui entoure le chanteur dans un espace lui aussi signifiant, avec un cadre harmonique atonal, mais avec des repères musicaux (et/ou sonores) instaurés dès le « Prologue ».

La voix trouve donc un espace idéal pour s'épanouir dans une écriture expressive et lyrique ancrée dans l'esprit d'une « musicalité sentimentale d'Europe de l'Est », tout en gardant une écriture musicale et théâtrale très actuelle.