

CORO – UNE ŒUVRE DE PLEIN SOLEIL.

Extrait d'un entretien de Philippe Albèra avec Luciano Berio, enregistré à Radicondoli en 1983.

Initialement paru dans la Revue Contrechamps n°1 « Luciano Berio », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Philippe Albèra – Le rapport entre langue et musique est, chez vous, essentiel ; dans quelle mesure est-il lié aux mouvements d'avant-garde italiens des années soixante, tels que I Novissimi par exemple ?

Luciano Berio - J'ai eu, de ce point de vue, un développement atypique. En ce qui concerne la littérature italienne, j'avais trois repères qui sont d'ailleurs restés très forts : Sanguineti, Calvino et Eco. Avec Umberto Eco, j'ai fait les premières expériences sur Joyce à travers *Tema (Omaggio a Joyce)* qui était prévu pour la radio italienne. L'œuvre est le résultat d'un travail commun de recherche.

Je prendrais le mot d'avant-garde avec précaution... Je connaissais tous les membres de *I Novissimi* (Balestrini, Giuliani, etc.), mais je n'étais pas très attiré par ce qu'ils faisaient ; Sanguineti, en revanche, m'intéressait, et je crois que c'est le seul aujourd'hui qui signifie quelque chose d'important. Sa personnalité est très complexe et harmonieuse : il a mis son cerveau, ses yeux, ses oreilles dans tous les domaines de la connaissance, et ses motivations politiques l'ont toujours poussé à regarder la réalité autour de lui. Même si ses écrits sont parfois très durs, très agressifs à l'intérieur, ils révèlent un monde très vaste et calme, assez dantesque !

P. A. – *Pour vous, ces échanges interdisciplinaires sont donc plutôt liés à des personnalités qu'à un mouvement...*

L. B. - Oui. J'étais évidemment conscient du mouvement, et d'une certaine manière, j'en faisais partie musicalement, mais le point de repère pour moi, c'était l'attachement à certaines personnalités. Le mouvement lui-même était ambigu, c'était un rassemblement peu cohérent de gens animés surtout

par des interdits. On le voit mieux maintenant. D'ailleurs, je ne crois pas beaucoup aux mouvements...

P. A. – Qu'est-ce qui vous a poussé plus particulièrement vers les sciences de l'homme, et notamment vers la linguistique ?

L. B. - Quand j'ai travaillé sur Joyce avec Umberto Eco, en 1957-58, c'est moi qui lui ai fait lire pour la première fois de Saussure ! De son côté, il m'avait fait découvrir Joyce... À cette époque, il ne connaissait pas l'anglais et n'avait approché *Ulysses* qu'à travers les traductions. C'est ainsi qu'il a écrit *L'Œuvre ouverte*, où il y a des réflexions intéressantes mais qui demeurent parfois en dehors des noyaux significatifs de l'œuvre. Pourquoi je me suis intéressé à la linguistique ? Je pense avoir senti de façon très aiguë le besoin inhérent à la musique d'explorer l'éternel parcours entre le son et le signifié. Non une signification spécifique, mais une signification des processus musicaux. À une époque où l'on cherchait de nouvelles organisations du matériau, cela me semblait tout naturel d'étudier l'organisation des langues. Évidemment, tout cela a été renforcé par l'expérience sur Joyce, par le travail sur la parole. Si j'étais resté dans la langue italienne, je ne pense pas que je me serais intéressé à la linguistique d'une façon très générale. C'est l'anglais et la littérature anglaise qui m'y ont aidé.

P. A. – Était-ce aussi une manière d'échapper au mouvement sériel des années cinquante ?

L. B. - Pour moi, c'était une démarche complémentaire. – Avec l'expérience sérielle, la recherche d'organisations nouvelles du langage musical, on jouait un peu sur le vide. J'ai cherché tout naturellement des points de repères plus profonds, plus concrets. Et de Saussure a eu, à cet égard, une influence capitale et très profonde sur moi en offrant une base rationnelle aux pulsions, au *b a ba* de l'expressivité. Enfin, l'emploi d'une langue spécifique n'est pas aussi important, peut-être, que la capacité de l'homme à apprendre le langage. Cette universalité de l'expérience, je me suis demandé s'il n'était pas possible de la retrouver dans le domaine musical, puisqu'il n'y a aucune culture sans musique. Le phénomène est très complexe et je pense qu'il y aurait là un immense travail à faire.

P. A. – Justement, cette « universalité de l'expérience » nous semble à la base d'une œuvre comme Coro, qui est aussi une synthèse de la plupart de vos recherches...

L. B. - Le projet de *Coro* date des années soixante-dix. L'œuvre attaque le problème qui est peut-être le plus profondément enraciné en moi : mettre ensemble, donner un ordre à des choses apparemment hétérogènes. C'est un problème qui obsède notre culture et qui justifie mon intérêt pour la linguistique, où il s'agit de trouver des liaisons « internes » entre des éléments différents.

Dans *Coro*, il y a deux types de textes : ceux que j'ai choisis dans les folklores du monde, qui sont de nature populaire et de tradition orale, et un poème de Pablo Neruda. L'un commente l'autre. Il en va de même dans la musique : d'un côté, la référence à différentes traditions orales, de l'autre, la musique « savante ». Ces deux niveaux textuels et musicaux se regardent l'un l'autre, et peu à peu se mettent à fusionner.

Musicalement, on peut parler d'une sorte d'anthologie de techniques et de styles divers. Une technique qui joue par exemple un rôle important dans l'œuvre est celle des Banda Linda. Elle appartient à une communauté d'Afrique Centrale que le musicologue Simha Arom a très intelligemment étudiée. Cette musique est jouée par des orchestres de trompes, des trompes très primitives, chaque musicien jouant *une seule note* (il y a là une relation bouleversante avec le hoquetus de notre Moyen Âge, technique occidentale qui a préparé la polyphonie). Les orchestres comptent de dix-huit à cinquante ou soixante musiciens, et la musique, très belle, est impossible à analyser auditivement. Arom a donc enregistré séparément chaque partie individuelle, puis superposé toutes les voix en studio pour obtenir à nouveau le résultat global. Il a pu ainsi analyser en détail cette musique qui est extrêmement rigoureuse.

J'ai voulu employer cette technique des Banda Linda non seulement pour faire proliférer un paradigme d'articulation, mais pour projeter cela sur le plan de la structure. Les Africains, comme les minimalistes américains, organisent l'articulation mais ne s'intéressent pas à la structure. Donc, ces moyens, je voulais les projeter à un niveau plus profond de l'œuvre. J'ai employé aussi une dimension implicite à cette musique africaine : une mélodie cachée, que personne ne chante, et qui constitue une sorte de contrat social silencieux.

La musique des Banda Linda est pentatonique, alors que j'ai travaillé sur des structures plus complexes : des motifs chromatiques, par exemple, alternent avec des modes (comme certains modes yougoslaves, que l'on entend beaucoup), et ils sont absorbés progressivement par cette technique des Banda Linda. Il y a donc une fécondation mutuelle entre les différentes techniques. J'avais l'idée de quelque chose qui sonne comme un conte populaire... une succession perpétuelle de transformations harmoniques et mélodiques, l'utilisation de toutes sortes de modes, ou de stéréotypes musicaux... L'usage de très nombreux modes permet, sur le plan formel, d'avoir une multiplicité d'expériences : lorsqu'on arrive à la fin, qui est plus unitaire, c'est après cette expérience large, différenciée, presque hétérogène. Cela définit un territoire très vaste, et la rencontre finale, qui condense tous les éléments de l'œuvre, paraît plus forte et plus expressive.

L'autre fonction musicale très importante est l'écriture des blocs harmoniques, qui se transforment très lentement ; ils semblent générer les autres éléments, qui tournent autour à une certaine vitesse, comme des planètes. Les différentes techniques, telle que celle des Banda Linda, articulent cette masse harmonique de l'intérieur. Elle est d'abord chargée de projeter le texte de Neruda, l'appel du sang dans les rues, mais peu à peu, elle prend en charge les textes de tradition orale, dont les thèmes sont l'amour et le travail. Il y a fusion.

P. A. – *Vous utilisez souvent le terme de « champs harmoniques », pouvez-vous le préciser à partir de l'écriture de Coro ?*

L. B. - Il y a deux aspects dans l'harmonie : l'un est pratique, c'est la distribution. Cette masse n'est pas tout à fait homogène, mais elle comporte des sortes de fenêtres à l'intérieur : par exemple, des distributions calquées sur le spectre vocal, avec des points de résonance privilégiés, comme pour les formants de la voix ; ou des oppositions entre ces points privilégiés de résonance et le niveau de bruit, entre une harmonie transparente et l'utilisation de *clusters*. Il y a aussi une certaine vie harmonique à l'intérieur de ces masses, qui dépend du chœur : si les voix chantent dans une bande de fréquences, celle-ci tend à être plus ouverte, afin de laisser un peu d'espace autour d'elle. C'est la fonction harmonique dictée par l'acoustique.

L'autre aspect est lié à des transformations très lentes. Il y a cette masse qui change du point de vue du spectre, comme un changement de voyelles sur une même hauteur : c'est un changement des formants. Ces changements, parfois très lents, ne se remarquent pas, ou on les constate après coup. Il y a donc un jeu – si vous voulez, par rapport à la phonétique – entre stabilité fréquentielle et mobilité spectrale, ou entre stabilité spectrale et mobilité fréquentielle.

Cela m'intéressait de faire une œuvre en plein soleil, tout à fait directe. Une œuvre sans ombre. J'ai résolu certains problèmes, tels que l'intonation du chœur à l'intérieur de blocs harmoniques très denses en plaçant les voix dans l'orchestre. Cela a provoqué une modification de la géographie habituelle de l'orchestre, puisque les instruments ont été déplacés en fonction des différentes régions vocales. Cela donne une perspective et un poids remarquables : il n'y a plus de séparation entre les familles instrumentales, et les graves de l'orchestre, qui ont davantage de présence, donnent beaucoup d'élasticité à l'ensemble.

P. A. – *Dans quelle mesure y a-t-il un rapport avec votre travail électro-acoustique ?*

L. B. - Dans chaque travail électro-acoustique, je me suis proposé des transformations à partir de certains points de repère, Ce n'est pas seulement une transformation acoustique et musicale, mais

aussi une transformation de gestes. Dans *Tema*, par exemple, on passe d'une écoute « poétique » à une écoute « musicale ». Cette écoute musicale est fondée sur le matériau poétique, sur un objet qui se transforme et qui devient musique. C'est un peu le cas aussi de *Visage*, qui est partiellement dans la ligne de *Coro*. En effet, derrière chaque articulation vocale dans *Visage*, il existe le modèle d'une langue (hébreu, napolitain, anglais, langage télévisuel, etc.) qui est projeté avec le développement électro-acoustique ; c'est très gestuel. J'ai beaucoup appris en faisant cette œuvre.

Folk Songs aussi possède des rapports évidents avec *Coro*. Cela concerne plutôt la transcription. Dans *Coro*, j'ai utilisé le matériau de référence de deux façons : avec les modes yougoslaves, par exemple, je me suis servi de mon oreille. Pour la technique des Banda Linda, j'ai appliqué le processus lui-même.

P. A. – *La transcription, c'est aussi le moyen de transformer un matériau qui, au départ, est très concret et très « reconnaissable »...*

L. B. - Oui, il se transforme jusqu'à être non reconnaissable, il se détruit, si vous voulez. On peut ainsi développer une polyphonie de transformations. Dans *Coro*, les transformations sont très claires, elles sont presque didactiques. Dans *Il Ritorno degli Snovidenia*, la transformation est aussi très poussée : il y a là deux mélodies russes que l'on n'entend jamais telles quelles, mais qui sont omniprésentes, et fournissent le climat d'expressivité vocale innervant la construction harmonique.

P. A. – *Dans Coro comme dans beaucoup de vos œuvres récentes, il y a un usage important des structures répétitives...*

L. B. - Les répétitions sont basées sur les transformations de blocs sonores qui reviennent très souvent, comme des rideaux. Il y a répétitions, mais avec des différences. Je voulais que l'ensemble de l'œuvre ait le caractère d'une immense ballade. Le commencement est alors un faux commencement, il est extérieur à l'œuvre elle-même, en raison de cette combinaison voix et piano qui est tellement « historique ». La voix qui retourne sur elle-même fait de l'introduction un reflet anticipé de l'ensemble de la pièce.

[...]

Philippe Albèra, 1983.