

Guy Lelong

Textes pour la musique et la scène

Enjeux
Correspondances
Mobiles

Du même auteur

Fictions

UN PLAN TRAMÉ, récit plastique, exposition « Autonommées 1 » organisée par Patrice Hamel, Espace J & J Donguy, Paris, mai-juin 2000

LE STADE, roman in situ, Paris, éditions Les petits Matins, coll. « Les grands Soirs », 2009

LA POURSUITE, roman flip-book, Paris, éditions Les petits Matins, coll. « Les grands Soirs », 2020

Essais

DES RELATIONS ÉDIFIANTES, essai d'architecture métafonctionnelle, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « conséquences », 1992

RÉVOLUTIONS SONORES, DE MALLARMÉ À LA MUSIQUE SPECTRALE, une théorie des rapports texte/musique/contexte, Paris, éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, réédité en 2014

LES DÉDUCTIONS DE L'ART, DE MALLARMÉ AU CONTINUUM DE L'ART, un récit transverse, à paraître.

Monographie

DANIEL BUREN, Paris, Flammarion/Cnap, 2001, réédition augmentée en 2012

Radio

PLAN LIBRE, représentation radiophonique de la villa Savoye, livre avec CD, Paris, éditions MF, coll. « Délai », 2005

Entretiens

MARC-ANDRÉ DALBAVIE, LE SON EN TOUT SENS, entretiens avec Guy Lelong, Paris, éditions Billaudot, 2005

Édition

GÉRARD GRISEY, ÉCRITS OU L'INVENTION DE LA MUSIQUE SPECTRALE, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, éditions MF, coll. « Répercussions », 2008

Eh bien non, c'est toujours le même murmure,
ruiselant, sans hiatus, comme un seul mot sans
fin et par conséquent sans signification, car c'est
la fin qui la donne, la signification aux mots.

Samuel Beckett, *Textes pour rien*

Enjeux

monologue écrit pour un spectacle musical
réalisé avec Gérard Buquet compositeur
et Patrice Hamel metteur en scène

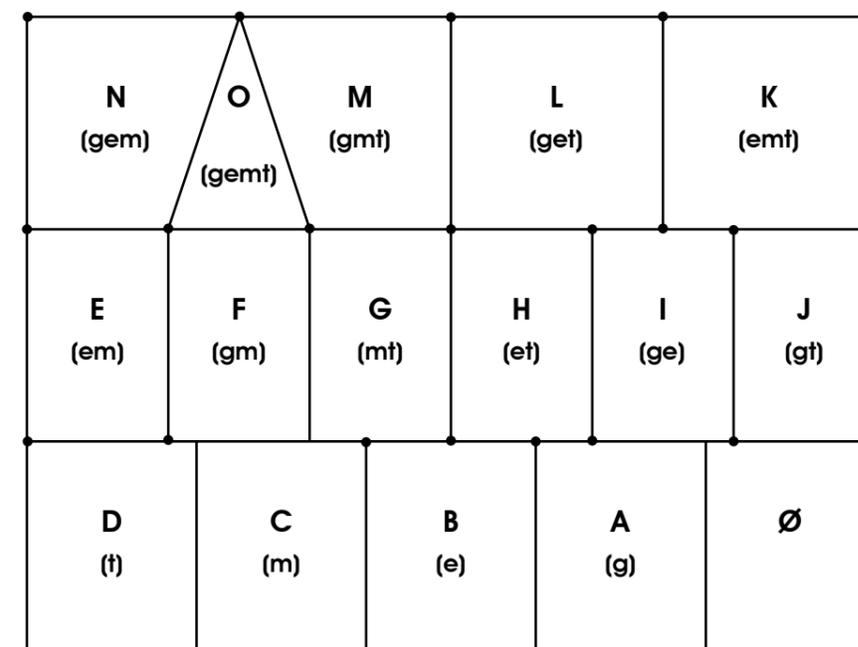
Enjeux est une commande du festival Nouvelles Scènes à Dijon. Gérard Buquet en a conçu la musique, Patrice Hamel la mise en scène, la scénographie et les éclairages, et Guy Lelong le texte. La partie musicale a été réalisée à l'Ircam. Xavier Bordelais était responsable de la conception sonore et de la synchronisation du son avec la lumière et Jérôme Sabre de la régie lumière et de la poursuite. Le costume était de Dominique Fabrègue. Certaines séquences de texte ont bénéficié d'une assistance informatique, conçue à l'Ircam par Gérard Assayag, qui permet d'effectuer des recherches lexicales en fonction de contraintes sonores données. Créé les 6, 7 et 8 octobre 1994 à l'Atheneum de Dijon, *Enjeux* a été repris au Centre Georges-Pompidou les 15 et 16 octobre suivants dans le cadre de la saison de l'Ircam et de l'Ensemble Intercontemporain. L'interprète était Gérard Buquet.



Enjeux, évolutions du dispositif scénique. Photos de répétition © Bruno Pocheron.

Le texte de ce monologue est celui que j'ai remis à Gérard Buquet et Patrice Hamel, respectivement compositeur et metteur en scène du spectacle musical Enjeux.

En fait, comme notre travail a d'abord consisté à mettre au point les relations que nous voulions explorer entre les domaines en présence (texte, musique, lumières et gestes du personnage), c'est en fonction du dispositif scénique, imaginé par Patrice Hamel pour concrétiser ces relations, que j'ai établi mon texte. Ce dispositif compartimente la scène en un damier virtuel non dessiné sur le sol noir, mais servant de base à l'implantation de vingt-deux fibres optiques verticales, pouvant s'éclairer sur toute leur longueur (et représentées sur ce schéma par de simples points). Les cases de ce damier (A, B, C, D...) correspondent à la présentation individuelle ou combinée (par 2, 3 ou 4) des gestes, des éclairages, de la musique et du texte (g, e, m, t).



Au fur et à mesure que le personnage arpente cet espace scénique et s'arrête pour un temps dans l'une ou l'autre des cases du damier, seuls les domaines qui leur sont affectés peuvent être activés. Ainsi l'arrêt du personnage dans la case J (gt) ne peut donner lieu qu'à une combinaison de gestes et de texte, à l'exception de la musique et des éclairages. Pour que le personnage puisse toutefois être vu, il est alors, ainsi que cela se produit dans toutes les cases qui ne prévoient pas d'effets particuliers de lumières, seulement éclairé par une poursuite qui joue, de ce point de vue, le rôle d'un élément neutre. De même, si le personnage se place dans une case qui comporte du texte mais ne prévoit

pas de gestes, le texte est nécessairement diffusé sur bande, car l'absence de gestes interdit tout mouvement de lèvres. Enfin, le damier comporte une case vide – ici notée Ø – où jamais rien ne semble devoir se passer.

Enjeux se limite, si l'on peut dire, à parcourir dans le temps ce dispositif spatial singulier. Quatre parcours – Couloirs, Concert, Court-circuit et Conséquences – ont pour cela été imaginés, et chacun d'eux est doté de principes, notamment rythmiques, chargés d'articuler différemment les quatre domaines en présence.

C'est à partir de ce dispositif scénique et des quatre parcours qui s'y enchaînent, que j'ai écrit le texte d'Enjeux. J'ai plus précisément conçu chaque séquence de ce monologue en sachant qu'elle serait reliée à telle caractéristique de la musique à venir, à tel type envisagé de gestes ou de lumières.

Traversant différents états, depuis la posture immobile jusqu'au jeu instrumental, les gestes, élaborés par Patrice Hamel, oscillent entre la chorégraphie « pure », éventuellement rythmée par la musique, et les attitudes théâtrales d'un personnage, explicitées par le sens du texte. Ils s'appuient en outre sur une parcellisation du corps puisque les mouvements de la tête, du buste, des bras et des jambes y sont traités de façon autonome, le buste pouvant par exemple pivoter d'un quart de tour pendant que la tête et les jambes restent de face.

La partition d'éclairages, également due à Patrice Hamel, évolue de la simple poursuite à des effets qui envahissent toute la scène, en passant par des jeux faisant appel à la trichromie. Souvent réglés en fonction de principes musicaux, ils peuvent se combiner aux gestes, chacun d'eux éclairant alors un mouvement particulier du corps. Transposant en cela le principe de parcellisation établi pour les gestes, un premier groupe de projecteurs, les découpes, n'éclaire que telle ou telle partie précise du personnage ou du sol, vers laquelle elles sont dirigées, isolant ainsi une main, une tête, un pied ou telle portion d'une case du damier. Selon qu'elles découpent horizontalement ou verticalement ce qu'elles éclairent, elles font appel à des projecteurs latéraux (éclairant depuis les deux côtés de la scène) ou à des projecteurs disposés en plongée dans les cintres. En plus de ces découpes, Enjeux utilise des projecteurs qui éclairent, sans dessiner de limites précises, le personnage entier ou des parties de l'espace scénique lui-même. Ils sont de trois types : les contre-jour, les face et les douches qui permettent respectivement d'éclairer par-derrière, par devant ou verticalement.

Pour que le personnage retienne au mieux ces jeux de lumière projetés sur lui, le costume, conçu par Dominique Fabrègue, est composé d'une tunique courte et d'un pantalon en tulle blanc, passés par-dessus un juste-au-corps également blanc, mais dont ils sont suffisamment détachés pour que la lumière puisse être vue au travers.

Commençant par de simples souffles et déployant finalement des effets orchestraux, la musique de Gérard Buquet, toujours diffusée sur bande, présente un statut ambigu, partagé entre la musique pure et une bande-son quasi narrative commentant les évolutions du personnage. Cette ambiguïté est renforcée par la nature, non moins ambiguë, du matériau dont les sons instrumentaux mixés sonnent de manière électronique.

La conception sonore du spectacle (enregistrement et mixage des différentes pistes, diffusion dans la salle, spatialisation de la musique et de certaines séquences de texte) revient à Xavier Bordelais qui a également assuré la synchronisation informatique du son avec les lumières.

Plutôt que de restituer, dans cette version imprimée de mon texte, les seules indications scéniques et musicales dont je disposais au moment de l'écrire, il m'a semblé au contraire préférable de le présenter dans la réalisation du spectacle lui-même, chaque fois que cela pouvait lui assurer une meilleure compréhension. Autrement dit, si le texte de ce monologue est bien celui que j'ai remis à Gérard Buquet et Patrice Hamel, la plupart des didascalies intègrent en revanche, sous forme de descriptions plus ou moins sommaires, les élaborations sonores et visuelles qu'ils ont ensuite chacun réalisées.

Enjeux est dédié à Sol LeWitt.

OUVERTURE

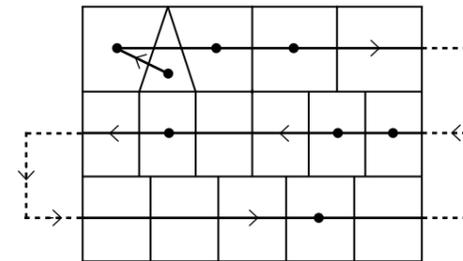
Le spectacle commence par une lente descente du tuba, sur toute la hauteur de la scène, juste au-dessus de la case triangulaire O, à la verticale de laquelle le tuba est suspendu. En raison des jeux d'éclairage qui accompagnent cette descente, l'instrument paraît flotter dans le vide devant un rideau de lumière, et son aspect métallique est évoqué par les sonorités de la musique, diffusée sur bande. Au cours du « noir » qui intervient immédiatement après, le tuba remonte dans les cintres et le personnage se place juste en-dessous de lui, dos au public, au centre de la case O. Alors éclairé par la poursuite, ce dernier, qui semble s'être substitué au tuba, se retourne en sursaut et commence à effectuer, sans quitter la case où il se trouve, un enchaînement de gestes avec lequel commence la première partie proprement dite.

COULISSES

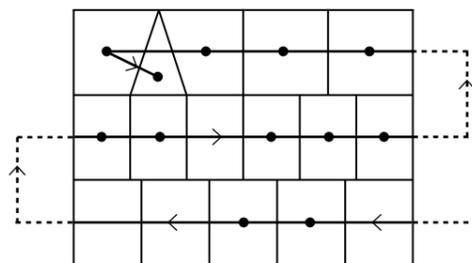
Dans toute cette première partie, le personnage parcourt l'espace qui va désormais constituer son lieu d'accueil, en se déplaçant d'abord de coulisse à coulisse selon des trajets linéaires prolongeant les trois rangées du damier qui découpe la scène. Le passage d'une case à une autre se fait toujours de façon brutale, sans raccord, un « noir » permettant au personnage de se placer dans la case suivante. Les quatre domaines mis en jeu – les gestes, les éclairages, la musique et le texte – n'interviennent qu'au fur et à mesure de quatre parcours déterminant autant de « coulisses ». La première « coulisse » est donc une chorégraphie muette seulement éclairée par la poursuite et la quatrième un contrepoint articulant tous les domaines. Le texte et la musique y sont toujours diffusés sur bande.

Dès lors qu'ils commencent à se combiner, les domaines obéissent à un principe rythmique contradictoire, faisant par exemple qu'un enchaînement de gestes est à la fois synchrone avec le déroulement musical, décalé par rapport à la succession des éclairages et complètement étranger au débit du texte. Afin de rendre plus aisée la perception de ce principe, les relations rythmiques complexes, faisant appel aux décalages et aux oppositions, ont été placées après les relations simples ou synchrones.

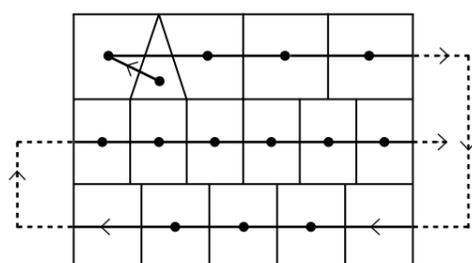
Avec la première « coulisse », qui se limite au seul domaine du geste, le personnage – apparu au centre de la case O après la remontée du tuba dans les cintres – parcourt les trois rangées du damier en commençant par celle du fond et en ne s'arrêtant que dans les cases où les gestes sont représentés. Cette chorégraphie muette, éclairée par la seule poursuite, suit l'ordre : O, N, M, L, J, I, F, A.



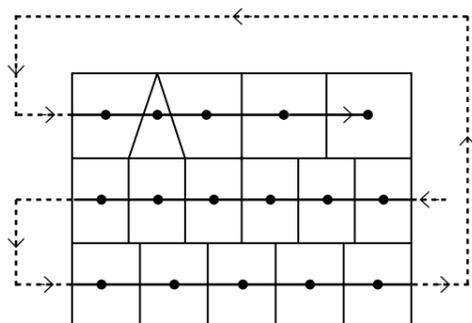
Avec la seconde « coulisse », le personnage parcourt à nouveau les trois rangées du damier mais s'arrête cette fois dans des cases qui comportent des gestes, des éclairages ou les deux. Ce parcours, qui enchaîne des séquences de chorégraphie muette, des séquences de lumières évoluant sur le personnage immobile, et des séquences de lumière se combinant avec les mouvements du personnage, suit l'ordre : A, B, E, F, H, I, J, K, L, M, N, O.



La troisième « coulisse », qui ajoute la musique diffusée sur bande aux gestes et aux éclairages, suit l'ordre : O, N, M, L, K, A, B, C, E, F, G, H, I, J.



La quatrième « coulisse » permet au texte de faire son entrée. Le parcours du personnage suit l'ordre : J, I, H, G, F, E, D, C, B, A, Ø, N, O, M, L, K. Le texte, diffusé sur bande, est chuchoté.



J (gt)



(éclairé par la poursuite aussitôt que sont diffusés les premiers mots du texte chuchoté, le personnage, placé de dos et marchant de côté en provenant des coulisses, entre dans la case J où il s'immobilise)

Entrer. Sortir. Entrer d'dos. Entrer d'face. Sortir de dos. Sortir de face. Face au mur.

(le personnage pivote lentement et continûment d'un demi-tour pendant la durée de la séquence)

S'arrêter. S'arrêter face au mur. Tourner l'dos. Rester d'dos face au mur. Dos face au mur. Tourner le dos au mur. Le dos au mur.

(le personnage recule très lentement du buste comme s'il était acculé)

Être le dos au mur. Au pied du mur. Poussé au pied du mur. Sur tout' la ligne.

Pas moyen d's'en sortir sauf à biaiser. À prendre en compt' le biais. En lign' de compt' le biais. À faire entrer le biais en lign' de compte. Entrer de biais. Entrer de biais pour s'en sortir.

(le personnage se ressaisit peu à peu, puis enchaîne quelques gestes plus chorégraphiques qui le conduisent, au terme de la séquence, à se placer de profil)

Sortir, sortir de face, face au mur. Entrer, entrer de dos – vis-à-vis du mur – pour s'en sortir. Rester, rester en biais et se profiler sur le mur.

(noir)

I (ge)



H (et)



Impossible pour le moment de tirer cette histoire au clair, impossible d'y rien entendre (*silence*).

Se contenter d'éviter tout faux pas et profiter du fait d'être immobile pour reprendre son souffle.

(noir)

G (mt)



(l'opposition sonore des consonnes de cette séquence – principalement des continues et des plosives – est amplifiée musicalement par des souffles et des percussions qui évoquent une respiration et des bruits de pas)

Censé savoir, être censé savoir, être seul à savoir.

Tout fair' pour qu'on s'en dout' pas, qu'on soupçonn' pas, pour qu'on sach' pas. Pour qu'on sach' pas la solution.

Fair' avec. Fair' sans. Faire semblant, semblant d'savoir, d'être seul à savoir, semblant d'être censé savoir, semblant d'être le seul à être censé savoir.

C'est la seul' solution.

Jouer le jeu sans prendre le temps d'souffler.

(noir)

F (gm) 

E (em) 

D (t) 

(différents types de diction sont affectés à cette séquence : rythmique, rapide, lent, neutre, hésitant... ; seule exception au mode chuchoté qui caractérise la diction du texte dans *Coullisses*, la formule « tomber de haut » est toujours murmurée)

Avancer, reculer, sortir en avançant, entrer à reculons, se tourner vers, se retourner sur. Retourner sur ses pas.

Tomber de haut.

En apparaissant à son insu sans se souv'nir de son rôle, et personn' pour souffler. Et pas question d'élucider cette histoire, de fair' marche arrièr' — de retourner sur ses pas.

Tomber de haut.

Être au pied du mur. Pas moyen de s'en rel'ver sauf à le prendre de haut en faisant semblant. Semblant de savoir son rôle, en faisant semblant d'être censé savoir son rôle, en faisant semblant de jouer le jeu. En jouant son propre rôle. C'est la seul' solution.

En faisant passer ces va-et-vi'en faisant passer ces va-et-vient, ces arrêts incessants (*arrêt*), (*hésitant*) ces hésitations, (*lent*) ces lenteurs, (*rapide*) ces rapidités (*neutre*) pour les agissements d'un personnage (*murmuré*) tombé de haut, (*rythmique*) cherchant à retomber sur ses pieds.

(noir)

C (m) 

B (e) 

A (g) 

∅ 

(après avoir traversé la case vide dans le noir, le personnage disparaît dans les coulisses ; la poursuite éclaire alors la case A, en y formant une ellipse plus petite, et parcourt de façon continue les trois rangées du damier – A, B, C, D, de gauche à droite, E, F, G, H, I, J de droite à gauche, K, L, M, O, N, de gauche à droite – d'abord très lentement puis de plus en plus vite ; quand la poursuite termine son parcours en atteignant la case N, le personnage y réapparaît de profil en reculant, dans une position identique à celle qu'il avait en sortant de la case A)

N (gem) 

O (gemt) 

(la case s'éclaire sur le personnage placé de dos qui se retourne aussitôt ; le débit du texte est étiré selon un rythme lent et continu sans rapport avec ceux de la musique, des gestes et des éclairages)

Profiter de ce recul imprévu pour avoir une vue plus large de la situation, pour mieux voir de quoi il en retourne ; profiter de ce recul imprévu pour prévoir.

(les neuf sections de cette séquence, que délimite la ponctuation, alternent avec autant d'inserts musicaux qui reprennent en canon le rythme du texte ; du début de la séquence jusqu'à

« Avoir plutôt l'air de prévoir » le texte précède la musique, puis à partir de « de devancer les changements de situation » c'est au tour de la musique de devancer le texte)

Cesser d'avoir l'air d'un personnage tombé de haut, de ne pas avoir l'air d'être à la hauteur, d'avoir l'air hors-jeu. Cesser de chercher à retomber sur ses pieds, d'être toujours en porte-à-faux. Avoir plutôt l'air de prévoir, de devancer les changements de situation. Avoir l'air de se prêter au jeu. Se prêter au jeu.

(le rythme de la musique est synchrone avec celui du texte, qu'il redouble exactement)

Redoubler d'efforts. Redoubler d'efforts pour ajuster son jeu à cette situation, pour se prêter au jeu. S'efforcer de mettre à jour la logique de cet espace dans l'espoir de s'y voir inséré.

(noir)

M (gmt)



(le débit du texte est étiré selon un rythme lent et continu sans rapport avec ceux de la musique et des gestes)

Profiter de ce recul pour avancer des hypothèses sur la logique de cet espace, pour s'avancer sur cet espace ; prendre du recul pour aller de l'avant ; prendre les devants.

(les sections de cette séquence alternent avec des gestes qui reprennent en canon le rythme du texte ; le texte précède d'abord les gestes puis le rapport s'inverse à partir de « prendre les d'avants » ; les gestes, liés aux formules « devant », « au centre », « au fond », désignent les endroits correspondants de la scène)

Devant, au centre, au fond, prendre les d'avants. Devant, au centre, au fond, ne pas pouvoir rester en place, faire entrer en ligne de compte sa place. Prendre en compte sa place. Prendre place, devant, au centre ou au fond. Au fond, se prendre au jeu.

(rapide, selon un rythme exagérément scandé)

Se prendre au jeu en comptant sur sa propre place, en supposant qu'une logique est à la base de cet espace.

(noir)

L (get)



(les gestes et les éclairages illustrent le sens propre des locutions de cette séquence)

Partir des hypothèses avancées sur cet espace pour y appuyer son propre jeu, pour mettre à jour son propre rôle.

Prendre la situation en mains. Ne pas baisser les bras. Relever tous les indices liés à son propre rôle. Avoir pour rôle d'enquêter sur son rôle. Être pris à son propre jeu. Avoir les mains liées.

Et ne pas compter sur ses premiers mouvements pour réussir à mettre à jour le sens de cet espace.

(noir)

K (emt)



(des découpes issues de projecteurs latéraux éclairent à tour de rôle la tête, le buste et les jambes du personnage immobile en même temps que le texte est diffusé)

Profiter du fait d'être immobile pour fixer des hypothèses ; profiter du fait d'être immobile pour faire le point.

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis des découpes éclairent seulement les jambes du personnage, tandis qu'une douche éclaire la partie du sol où il se trouve)

Faire le point pour avoir une vue plus précise de la situation,

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis des découpes bleues, rouges et vertes éclairent les jambes et le buste du personnage qui est en outre éclairé en contre-jour)

une vue moins partielle de son jeu.

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis des découpes rouges et bleues éclairent seulement la tête du personnage)

Faire le point pour avoir une vue plus haute de son personnage,

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis la tête du personnage est de nouveau éclairée par des découpes rouges et bleues qui sont remplacées en fondu-enchaîné par des découpes blanches)

une vue moins obscure de son rôle.

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis des projecteurs éclairent le personnage entier à la fois de face et en contre-jour)

Faire le point pour avoir une vue meilleure de sa place,

(noir au cours duquel le texte est diffusé, puis les éclairages précédents réapparaissent, augmentés de l'ensemble des découpes verticales qui éclairent pour la première fois des cases autres que celle où le personnage se trouve)

une vue plus vaste de cet espace.

(des découpes rouges, vertes et bleues, qui éclairent la tête, les jambes ou le buste du personnage, s'enchaînent en fondu-enchaîné en même temps que le texte est diffusé)

Et penser qu'il suffit de respecter la logique de cet espace pour réussir à s'y voir inséré.

(noir, puis les fibres optiques de la case K s'allument pour la première fois et leur couleur est blanche ; noir de nouveau)

CONCERT

Cette deuxième partie, qui consiste en un parcours en zigzag à l'intérieur du damier, aboutit à la descente du tuba et à sa confrontation avec le personnage. Contrairement au principe adopté pour la partie précédente, le passage d'une case à une autre est ici toujours continu, s'opère sans rupture. De plus, dès lors que plusieurs domaines se combinent, ils obéissent à un principe rythmique homogène, faisant, par exemple, que les gestes, la musique et les éclairages sont d'abord tous étrangers les uns aux autres, puis tous décalés et enfin tous synchronisés. La musique de *Concert* est toujours diffusée sur bande.

K (emt)



(après le noir qui suit la première intervention des fibres optiques, la case K est de nouveau éclairée et le personnage y réapparaît à la même place mais dans une pose différente ; le texte, toujours diffusé sur bande, est désormais murmuré)

Le plus simple pour valider cette idée est de réapparaître à la même place afin d'être au plus vite fixé sur le maintien supposé de la logique de cet espace.

Or le fait qu'en cet endroit souffles et bruits de pas suivent encore ma voix comme une ombre est assez la preuve que je peux passer à l'étape d'après.

Comme en plus je me tiens tout près du lieu où — si j'en crois mon rôle — j'ai pensé à faire entrer le biais en ligne de compte pour m'en sortir, tout près du lieu où ma voix a commencé d'accompagner mon jeu, il s'ensuit, en tout' logique, qu'il doit me suffire,

(le personnage, éclairé par la poursuite, quitte la case K en marchant sur le côté, en même temps que le texte est diffusé)

pour me voir à nouveau admis dans ce lieu où j'ai pris en compte le biais pour m'en sortir,

(le personnage gagne la case J en pivotant sur lui-même de façon à s'y placer de dos)

de joindre le geste à la parole.

J (gt)



(ainsi placé de dos, entièrement éclairé par la poursuite, le personnage illustre par ses gestes le déroulement du texte : il désigne la case où il se trouve, tourne son buste et ses bras vers la gauche en maintenant sa tête immobile à chaque fois qu'intervient le mot « biais », pointe un index vers l'une de ses tempes pour montrer qu'il réfléchit... ; quant au texte, toujours dit de façon murmurée, sa diffusion par haut-parleurs commence à faire l'objet d'une spatialisation qui va se poursuivre tout au long de cette case : jusque-là exclusivement émis au centre de la scène, il est d'emblée diffusé à droite puis donne l'impression de longer le côté droit de la salle)

Or le fait qu'en cet endroit ma voix accompagne à nouveau mon jeu est assez la preuve que je suis passé à l'étape d'après, celle où c'est moi qui en viens à prévoir.

Prévoir qu'il suffisait de joindre le geste à la parole pour retourner dans ce lieu où j'ai pensé à faire entrer le biais en ligne de compte pour m'en sortir. Prévoir d'à nouveau prendre en compte le biais pour pouvoir continuer ; d'à nouveau prendre par le biais ; prévoir d'y réfléchir.

(toujours placé de dos, le personnage tourne lentement sa tête vers la gauche, montrant ainsi qu'il fait semblant de parler ; quant au texte diffusé sur bande et toujours dit de façon murmurée, sa spatialisation se poursuit le long du côté droit de la salle jusqu'à en atteindre le fond)

Réfléchir sur la façon de joindre le geste à la parole, sur l'éventuel mouvement de ses lèvres.

(pivotant sur lui-même, le personnage apparaît de face tout en continuant à faire semblant de parler, mais le mouvement de ses lèvres est en avance par rapport au texte murmuré dont la

spatialisation suit maintenant le fond de la salle de droite à gauche ; de plus, le faisceau de la poursuite se resserre progressivement sur le buste du personnage)

Et alors se demander si le seul couplage du mouvement de ses lèvres avec le cours de ses pensées permet de rester dans cette partie d'espace où il a fallu faire entrer le biais en ligne de compte pour s'en sortir.

(le mouvement des lèvres du personnage se rapproche de plus en plus des paroles du texte dont la spatialisation commence à longer le côté gauche de la salle ; le personnage tient par ailleurs ses deux avant-bras verticalement, de telle façon que ses deux mains, dont les paumes sont tournées vers le fond de la salle, soient à hauteur de son visage légèrement en avant de lui, comme si elles l'encadraient)

Se demander si le rapprochement progressif du cours de ses pensées avec le mouvement de ses lèvres conduit à se doubler soi-même,

(le mouvement des lèvres du personnage est désormais parfaitement synchrone avec le déroulement du texte dont la spatialisation atteint progressivement le côté gauche de la scène ; la poursuite se resserre sur le visage du personnage)

à donner l'impression de parler soi-même. Se dire que ce seul doublage permet de rester dans cette partie d'espace où il a fallu prendre en compte le biais pour s'en sortir.

(toujours synchrone avec le mouvement des lèvres du personnage, la diction du texte, dont le débit ralentit, passe progressivement du murmuré au parlé tandis que la spatialisation rejoint la droite de la scène où se trouve le personnage ; la poursuite continue par ailleurs à se resserrer sur son visage)

Se dire que cette impression de parler est le biais qu'il faut prendre pour pouvoir se dire :

(le texte est dit pour la première fois par le personnage lui-même dont la voix, ainsi que cela se produira toujours en pareil cas, est légèrement amplifiée)

« Je parle ».

(toujours placé de face, le personnage rapproche vivement l'un contre l'autre ses deux avant-bras maintenus verticalement, si bien que ses deux mains masquent son visage ; l'éclairage de la poursuite s'abaisse aussitôt à ses pieds et accompagne ses premiers pas vers la case vide, qu'il atteint toutefois dans le noir, car la poursuite s'éteint progressivement avant d'y parvenir)

∅



(tout en conservant sa position de face, le personnage, éclairé par la poursuite, gagne la case A en marchant de côté)

A (g)



(le personnage fait semblant de prononcer quelques bribes de mots puis recule vers la case I, en conservant sa position de face et en étant toujours éclairé par la poursuite)

I (ge)



(toujours placé de face, le personnage recule vers la case L où il s'assied)

L (get)



(le texte est dit par le personnage qui reste assis sans bouger, la tête placée entre les deux mains ; le mode de diction est désormais parlé et ce mode va pratiquement se maintenir jusqu'à la fin du spectacle)

Vu qu'il y a juste un instant, le couplage du mouvement de mes lèvres avec le cours de mes pensées m'a permis de me mettre à parler, j'imagine que c'est à un nouvel avatar de mon jeu que va donner lieu, maintenant, le couplage de mes paroles avec cet enchaînement de gestes auquel je dois de hausser les épaules en écartant les bras, de lever les mains en dépliant les doigts et d'enfin me tourner en m'avancant...

(le texte est diffusé sur bande)

Ne pas baisser les bras. Prendre la situation en main. Recommencer.

(le texte est dit par le personnage qui commence à se relever)

Vu qu'il y a juste un instant,

(le texte est diffusé sur bande et le personnage termine de se relever en marquant un arrêt à chaque étape de son mouvement)

le doublage du mouvement de mes lèvres avec le cours de mes pensées m'a permis de me mettre à parler, je me demande à quelle nouvelle aventure va donner lieu, maintenant, le couplage de mes paroles avec cet enchaînement de gestes auquel je dois de hausser les épaules en écartant les bras, de lever les mains en dépliant les doigts et d'enfin me tourner en m'avancant...

(le texte est dit par le personnage debout immobile)

Je me suis peut-être trop avancé mais je ne baisse pas les bras pour autant. Je prends la situation en main. Je recommence.

(le texte est diffusé sur bande et le personnage, qui a fait un quart de tour sur lui-même, montre son profil droit)

Vu qu'il y a juste un instant, le couplage du mouvement de mes lèvres avec le cours de mes pensées m'a permis de me mettre à parler, je me dis :

(le texte est dit par le personnage qui effectue en même temps un enchaînement de gestes contredisant l'un après l'autre ceux que le texte décrit)

à quel nouvel avatar de mon jeu va bien pouvoir donner lieu ce couplage, répété, de mes paroles avec cet enchaînement de gestes auquel je dois de hausser les épaules en écartant les bras, de lever les mains en dépliant les doigts et d'enfin me tourner en m'avançant ?

(le texte est diffusé sur bande et le personnage, qui s'est tourné d'un nouveau quart de tour pour apparaître de dos, écarte, dans un premier temps, légèrement les bras de son corps et, dans un second, au maximum ses doigts)

Je me suis trop avancé pour pouvoir baisser les bras. D'autant que la solution, je la pressens à portée de main. Je recommence.

(le texte est dit par le personnage)

Vu qu'il y a juste un instant,

(le texte est diffusé sur bande et le personnage laisse retomber ses bras le long du corps)

le doublage du mouvement de mes lèvres avec le cours de mes pensées m'a permis de me mettre à parler, je me dis :

(le texte est dit par le personnage)

à quelle nouvelle aventure ...va bien pouvoir donner jour

(le texte est diffusé sur bande et le personnage effectue un enchaînement de gestes au terme duquel il opère un nouveau quart de tour sur sa gauche ; les gestes effectués correspondent cette fois à ceux que le texte décrit mais ils interviennent avant d'être énoncés)

...ce doublage, ...décalé, ...de mes paroles ...avec cet enchaînement de gestes ...auquel je dois ...de hausser les épaules ...en écartant les bras, ...de lever les mains ...en dépliant les doigts ...et d'enfin me tourner ...en m'avançant ...et à vrai dire je me demandais encore :

(le texte est dit par le personnage qui effectue, en même temps qu'il les énonce, un enchaînement de gestes correspondant encore à ceux que le texte décrit, mais toutefois totalement différent du précédent puisqu'à la fin de l'enchaînement, le personnage se retrouve de face dans la position d'un musicien prêt à jouer d'un instrument et, en l'occurrence, d'un tuba)

quel nouvel avatar de mon jeu va bien pouvoir mettre en lumière ce doublage, simultané, de mes paroles avec cet enchaînement de gestes auquel je dois de hausser les épaules en écartant les bras, de lever les mains en dépliant les doigts et d'enfin me tourner en m'avançant ?

(le texte, diffusé sur bande, est illustré par cet enchaînement d'éclairages avançant de case en case : éclairage du personnage en contre-jour, éclairage de la case L, éclairage de la case H, fibres de la case B)

quand l'espace devant moi, soudain, s'est allumé.

(le personnage s'avance vers la case H en conservant la position prise à la fin de son dernier enchaînement)

H (et)



(les trois phrases prononcées au cours de cette case sont diffusées sur bande ; le personnage, qui a gardé la même pose que précédemment, est d'abord entièrement éclairé, puis seule l'une de ses mains le reste dès qu'est entendue la formule « ma main à couper »)

Que la mise en concordance progressive de la durée de ces gestes avec le temps mis pour les décrire allait entraîner un changement dans mon jeu, j'en aurais pourtant mis ma main à couper.

(le personnage est de nouveau entièrement éclairé puis sa tête est plongée dans l'ombre sur la formule « perdre la tête »)

Que l'impossibilité dans laquelle je suis de tirer cet écart au clair ne m'empêche pas de profiter du fait d'être immobile pour reprendre mes esprits et éviter de perdre la tête.

(le personnage est de nouveau entièrement éclairé puis son corps est plongé dans l'ombre sur la formule « à corps perdu »)

Que l'aventure m'incite à désormais y regarder à deux fois avant d'à nouveau m'y lancer à corps perdu.

(le personnage, dont seule la tête reste éclairée par la poursuite, s'avance vers la case B tout en conservant la même pose)

B (e) 

(une succession d'éclairages, s'éteignant à chaque fois que le suivant apparaît, dessine le trajet en zigzag que le personnage vient d'effectuer depuis le début de *Concert* : fibres et douche en K, poursuite en J aussitôt déplacée vers la case vide mais éteinte avant d'y parvenir, poursuite en A, fibres en I, découpes verticales en L, douche en H, douche, découpes et fibres en B ; au moment où cette case est éclairée, le personnage qui s'y trouve se retourne d'un coup et gagne la case G, seulement éclairé par la poursuite)

G (mt) 

(le texte est diffusé sur bande tout au long de cette case ; le personnage, immobile et placé de dos, paraît vouloir rejoindre la case M)

À la lueur de euh, de ce parcours en zigzag, je euh, je me dis que euh, que mon prochain lieu d'accueil dans ce euh, dans cet espace, me fera, sauf erreur, rejoindre le secteur, euh, la rangée supérieure de cet espace, mais je n'peux pour l'heure, euh, me prononcer mieux...
... vu que j'ignore encore si je suis ici le euh coordonnateur de ce monologue ou seulement le euh porte-parole d'un personnage projetant de me doubler :

(les voyelles prépondérantes o sont de plus en plus amplifiées et prolongées par les accords de la musique)

À cause de la forme en zigzag de cet ordre, je suppose que la prochaine zone, que je vais occuper dans ce réseau, va m'autoriser à me rapprocher du niveau, la rangée plutôt, du haut de ce réseau, sauf que cette position ne peut objectivement se prolonger trop...

(le personnage, toujours éclairé par la poursuite, recule lentement puis se retourne brusquement sur la formule « me fait me retourner en sursaut » et, dans le même mouvement, gagne la case C)

...vu que la solution tout autre (o) qui en fait s'impose (o) me fait me retourner en sursaut (o).

C (m) 

(en apparaissant alors de face, la bouche arrondie en forme de o, le personnage donne l'impression de chanter l'accord qui prolonge longuement le o de « sursaut » et constitue d'ailleurs le tout de cette séquence ; puis faisant un quart de tour sur sa gauche, il recule vers la case D, en étant toujours éclairé par la seule poursuite)

D (t) 

(le texte de cette séquence est diffusé sur bande et le personnage placé de profil est seulement éclairé par la poursuite ; la segmentation inhabituelle du flux parlé, dont témoigne le début de la séquence, est ici transcrite graphiquement)

Aup... oin-oum... ev... oic... ipr... iam... on-ins... ud... ans...ev...oit...
out... autres, aut... anr... econn... aître... quej... ail... af... ortimpr...
ess... iondem... êtr' fait dou... bler. Au point où me voi... ci pris à mon
in... su dans ces voies tout autres, au... tant re... connaître que j'ai la
forte im... pression de repar... tir à zé... ro, de re... tomber de haut. En
apparaissant à mon insu sans savoir l'enjeu de ces chan... gements, et
per... sonne, personne... pour m'expliquer...
Ne pas baisser... les bras pour au... tant. Profiter... de cett' pause... pour
s'obstiner...
Et alors se dire... que je n'saurais...
être à la hauteur...
d'un personnag' dont...
j'ignor' encore si...
je suis ici le...
coordonnateur...
ou seul'ment le porte-...
parol' cherchant à r'...
tomber sur ses pieds...

et se hasardant,
dans un bref moment
de lucidité,
à même annoncer
enfin la couleur
en reconnaissant
avoir l'impression
de jouer une histoire
dont le personnage
est en fait absent.

(pivotant d'un quart de tour sur sa droite, le personnage, toujours éclairé par la seule poursuite, recule vers la case E)

E (em)



(tandis que l'éclairage de la poursuite décroît et que les fibres de la case E, entre lesquelles le personnage s'installe, s'allument en bleu, le rythme de la musique prolonge la métrique des derniers mots du texte ; puis un contrepoint s'établit entre, d'un côté, les enchaînements des accords de la musique et les variations continues de certains éclairages – coloration des fibres, éclairages flous sur le personnage et le sol – et, de l'autre, entre le rythme des sons percussifs et les changements brusques opérés dans les combinaisons de découpes projetées au sol ; à la fin de la séquence, les autres fibres de la rangée s'allument également et le personnage, placé de face, se dirige vers la case F)

F (gm)



(tandis que les voix distinctes de la musique se relient progressivement aux mouvements dissociés des deux bras du personnage, toujours placé de face, le tuba descend lentement derrière lui, sur toute la hauteur de la scène, juste au-dessus de la case O ; le personnage se retourne alors et effectue un enchaînement de gestes, synchrones avec le rythme de la musique, et dont les caractéristiques – ampleur, vitesse, mouvement brusque ou continu, etc. – correspondent à autant d'aspects sonores : souffle, percussion, glissando, roulement, etc. ; à la toute fin de la séquence, le personnage s'avance vers le tuba)

N (gem)



(d'abord placé de profil auprès du tuba dont il semble vouloir jouer, le personnage se recule ensuite légèrement et le tuba remonte simultanément d'une même distance ; un contrepoint rythmique s'établit alors entre la musique, les combinaisons des découpes projetées sur le plateau et les gestes du personnage qu'éclaire une lumière bleutée ; certains de ces gestes rap-

pellent l'enchaînement effectué à la fin de la case L de *Concert* ; le personnage mime en outre, par le mouvement de ses lèvres, l'élocution d'un texte absent)

O (gemt)



(placé derrière le tuba dans la position qu'il occupait à la fin de la case L de *Concert*, le personnage laisse supposer qu'il va finalement en jouer, mais l'instrument lui échappe aussitôt et commence à rejoindre les cintres)

COURT-CIRCUIT

Au cours de cette très brève partie, le personnage parcourt dans le silence le damier selon une diagonale parfaite, en empruntant successivement les cases O, M, H, I et A dont les affectations ne sont plus respectées ; il marque un bref arrêt dans chacune d'elles et le tuba, qui continue à remonter dans les cintres, n'est mis en mouvement que lorsque le personnage se déplace, afin d'observer le même mouvement saccadé ; ce parcours est éclairé par une succession d'éclairages qui mettent notamment en jeu l'ensemble des fibres ; quand le tuba est totalement remonté dans les cintres, le personnage, éclairé par la seule poursuite, atteint la case vide.

∅



(le texte est dit par le personnage qui, tout en restant de biais, hausse les épaules en tournant légèrement son buste de face)

Eh bien...

(noir au cours duquel le personnage sort dans les coulisses)

CONSÉQUENCES

Tout au long de cette dernière partie, la scène reste vide car le personnage, sorti à la fin de *Court-circuit*, ne réapparaît pas. Sa voix, qui énonce la suite du texte, est donc toujours diffusée par haut-parleurs. Ainsi privé de personnage physique, *Conséquences* délègue cette fonction aux éclairages qui s'emparent peu à peu de tout l'espace scénique. Parallèlement à cette amplification de la lumière, la musique se fait, elle, de plus en plus orchestrale.

(dès la sortie du personnage, une séquence musicale est diffusée dans la salle plongée dans le noir, puis une première phrase de texte, observant une diction parlée, se mêle à la musique ; parallèlement à cette double entrée, l'ensemble des fibres optiques, divisé en trois groupes, envahit graduellement la scène depuis la droite vers la gauche ; si les fibres apparaissent d'abord de couleur blanche, elles passent ensuite successivement au bleu, au rouge, au vert et de nouveau au blanc, mais les trois groupes sont décalés d'une couleur les uns par rapport aux autres ; à la fin de la séquence, les fibres sont toutes redevenues blanches)

Moi qui croyais être venu à bout de cette histoire, me voici donc obligé de reconnaître que j'ai la forte impression d'avoir été, une fois de plus, entraîné à mon insu je ne sais où.

Mais faute, cette fois-ci, d'avoir la moindre idée du lieu où je me trouve, me voici, de plus, réduit à seulement avancer des hypothèses sur les raisons qui m'ont conduit jusqu'ici.

(alors que les fibres restent allumées, des découpes verticales, formant des rectangles au centre des cases N, L, I et B, s'allument progressivement et atteignent rapidement leur intensité maximale ; l'intensité du texte parlé augmente parallèlement)

Or le fait de ne m'être focalisé que sur les indices les plus clairs...

(les autres découpes des cases N, L, I et B s'ajoutent aux précédentes de façon identique et l'intensité du texte parlé augmente parallèlement ; puis le noir se fait d'un coup sur la formule « la zone obscure »)

... de cette histoire m'en a, sans aucun doute, fait manquer la zone obscure,

(la poursuite s'allume progressivement dans la case vide, en y formant une ellipse plus petite, puis s'éteint en se dirigeant vers la case J ; elle se rallume trois fois de suite dans la case J et s'éteint à chaque fois progressivement en se dirigeant vers la case vide ; le débit du texte, dont l'intensité est redevenue plus faible, s'accélère soudain à partir du mot « aussitôt » pour pouvoir s'enchaîner avec le début très rapide de la séquence suivante)

la partie vide du système, pourtant plusieurs fois traversée et rejointe, entre autres, aussitôt après m'être mis à parler.

(en raison du processus musical de décélération graduelle auquel cette séquence est soumise, la diction du texte évolue d'un début très rapide vers une fin très étirée dont les intonations sont doublées par des glissandi de trombone ; à chaque fois qu'intervient la locution « eh bien », la poursuite s'allume brièvement sur la case vide à l'exception de tout autre éclairage et les autres parties du texte sont diversement soulignées par des combinaisons d'éclairages, les mêmes combinaisons réapparaissant quand les mêmes groupes de mots reviennent)

(d'abord très rapide, puis de moins en moins vite à chaque retour des « eh bien ») Eh bien ce manque a déréglé eh bien ce manque a déréglé l'ensemble du système a déjoué mes prévisions ont multiplié eh bien ces manques ont déréglé l'ensemble du système a déjoué mes prévisions ont multiplié les fausses fins me font parler dans *(très lent)* eh bien ce manque a déréglé l'ensemble du système a déjoué mes prévisions ont

multiplié les fausses fins me font parler dans...

(noir)

... le vide.

(brusquement rallumée sur la case vide, la poursuite s'éteint progressivement)

Me font finir... sur... ce... vide.

(alors que la musique s'est interrompue, la poursuite se rallume progressivement sur la case vide et y reste un certain temps)

Finir... sur ce vide.

(la séquence musicale qui a ouvert le début de *Conséquences* est de nouveau diffusée et, comme la fois précédente, une phrase de texte se mêle bientôt à elle ; la poursuite, qui éclaire toujours la case vide, commence à errer à travers l'ensemble du damier, en faisant se succéder des flashes et des variations d'intensité, pour atteindre, à la fin de la séquence, les cases N et O)

Moi qui croyais être venu à bout de cette histoire, me voici donc obligé de reconnaître que j'ai la forte impression de me retrouver dans un milieu dont j'ignore tout.

(obéissant au même rythme et aux mêmes modes que précédemment, la poursuite passe successivement par les cases M, L, H, J, I et H puis s'arrête dans la case G sur le mot « immobilité » ; le texte, découpé en plusieurs groupes de mots, alterne avec autant de brefs inserts musicaux rendus très mobiles par des effets stéréophoniques dus à la spatialisation, et ce principe se poursuit dans la séquence suivante)

Dont j'ignore... s'il me contraint à l'immobilité...

(la poursuite reprend son trajet saccadé en passant successivement par les cases F, E, D, C et B)

ou m'autorise au contraire à me mouvoir ?

Dont j'ignore... s'il me contraint à n'occuper qu'un unique endroit à la fois,

(les fibres optiques s'allument à chaque fois en un endroit de la scène correspondant à la position énoncée par la voix du personnage pendant que le texte spatialisé est, lui, respectivement diffusé aux endroits correspondants de la salle : devant, milieu, fond, côté gauche, milieu, côté droit ; de plus, la musique mêlée au texte prend, à partir de cette séquence, une consistance de plus en plus orchestrale)

devant, au centre, au fond ?

à gauche, au milieu, à droite ?

(l'ensemble des fibres optiques s'allument en blanc, puis passent rangée par rangée au bleu, au rouge et enfin au vert)

S'il me permet, au contraire, d'occuper en même temps des endroits
distincts,

(les fibres de la première rangée repassent au blanc au moment même où le texte spatialisé est diffusé à l'endroit de la salle correspondant à la position énoncée)

devant,

(des éclairages s'ajoutent aux fibres de la première rangée et les fibres de la seconde repassent au blanc ; les deux fragments de texte sont simultanément diffusés, le premier sur scène, le second au milieu de la salle)

| devant
| au centre,

(des éclairages s'ajoutent aux fibres de la deuxième rangée et les fibres de la troisième repassent au blanc ; les trois fragments de texte sont simultanément diffusés, le premier sur scène, le second au milieu de la salle et le troisième au fond)

| devant
| au centre
| au fond ?

(les combinaisons d'éclairages soulignent diversement le sens du texte dont le rythme est par ailleurs scandé en fonction de la musique)

S'il me permet, dès lors, de me voir moi-même ?

De me voir immobile et en mouvement ?

De me voir à gauche, au milieu, à droite ?

De me voir me dédoubler, me démultiplier ?

D'en avoir en tout cas la sensation ?

(au cours de la longue séquence musicale qui commence alors et dont les développements semblent démultiplier les sonorités du tuba absent, les lumières envahissent progressivement tout l'espace selon des effets de plus en plus complexes en accord avec les rythmes et les intensités de la musique ; quand la musique cesse, le texte, diffusé sur bande, est chuchoté)

Finir sur cette sensation.

Me voir finir sur cette sensation.

(alors que les accords diversement orchestrés de la musique reprennent en se mêlant au texte chuchoté, dit le plus lentement possible, et que le sol présente un ensemble de configurations lumineuses différentes les unes des autres, la poursuite apparaît dans la case K et répète très lentement, de façon aussi continue que possible, le trajet que le personnage a effectué au cours de la partie *Concert* ; au fur et à mesure qu'elle se déplace ainsi, elle efface l'une après l'autre les diverses configurations lumineuses du sol sur lesquelles elle passe ; et quand elle parvient aux abords de la case O où le personnage est apparu pour la première fois, le dernier mot du texte se fait entendre : l'ensemble des éclairages se rallume alors sur un ultime accord de la musique puis tout s'éteint)

Et voir, alors, que tout retour à mon état antérieur ne pourrait que me faire
tomber de haut, si j'ose, toutefois, recourir encore à cette image qui, là
où je suis, n'offre, désormais, plus de sens.

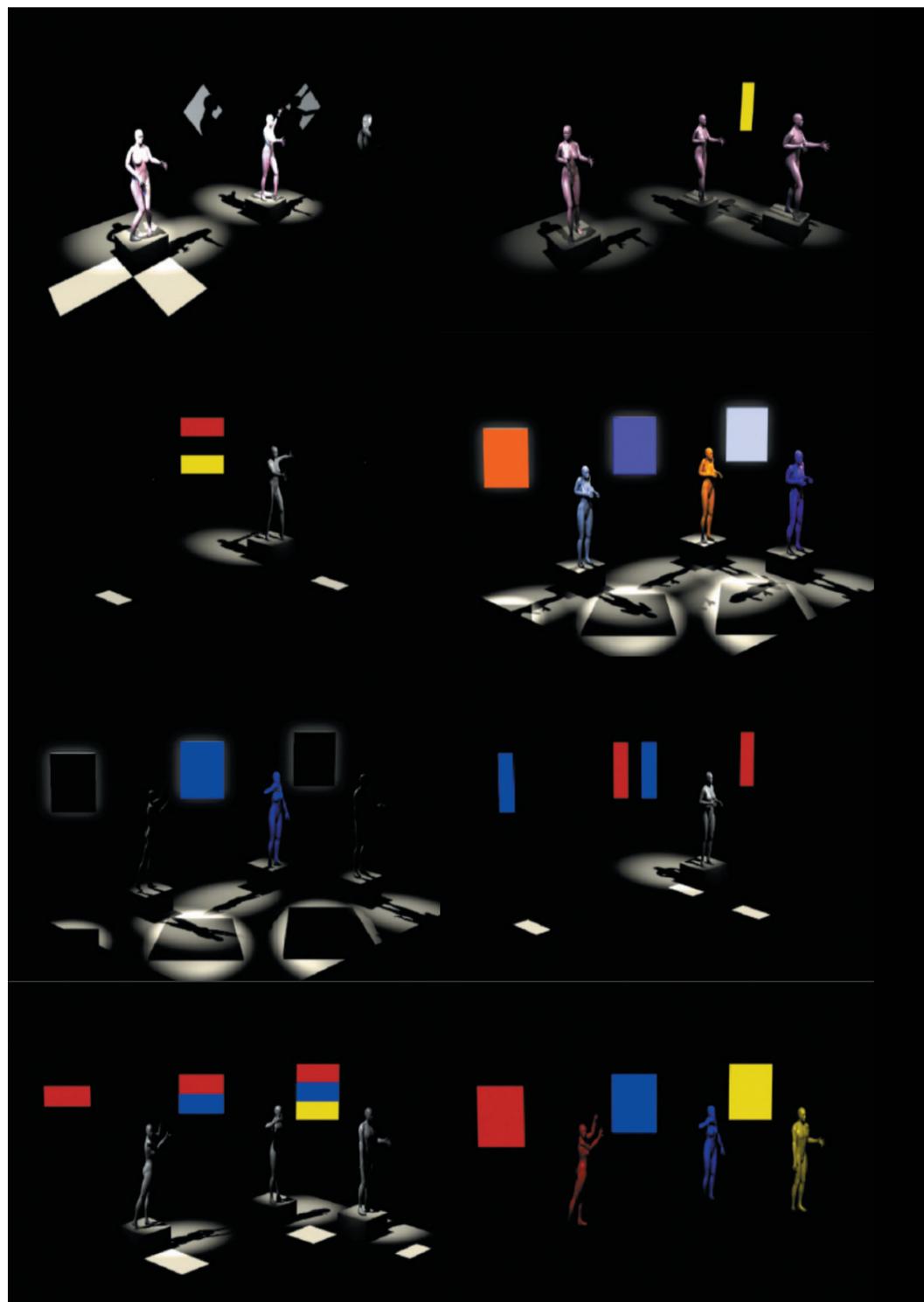
Correspondances

texte écrit pour un spectacle musical
réalisé avec Marc-André Dalbavie compositeur
et Patrice Hamel metteur en scène

Correspondances est une production « attentat ». Marc-André Dalbavie en a conçu la musique, Patrice Hamel la mise en scène, la scénographie et les éclairages, et Guy Lelong le texte. Xavier Bordelais était responsable de la synchronisation de la musique avec la lumière, Thierry Coduys de l'informatique et de la diffusion sonore et Jérôme Sabre de la régie lumière et de la poursuite. Les costumes étaient de Dominique Fabrègue. L'écriture de la première partie du texte a bénéficié d'une assistance informatique, conçue à l'Ircam par Gérard Assayag.

Correspondances a été créé les 24 et 25 septembre 1997 à la Filature de Mulhouse, dans le cadre du festival « musica », par Marie-Françoise Lefort, soprano, Mireille Deguy, alto, Pascal Sausy, baryton, et l'ensemble instrumental Ars Nova sous la direction de Philippe Nahon.

La partition complète de *Correspondances* est publiée aux Éditions Billaudot.



Correspondances, évolutions du dispositif scénique. Un passage de quatre minutes, transcrit en images de synthèse, réalisé par Philippe Bloesh avec l'aide du DICREAM, dont sont extraites les photos ci-dessus, est visible sur le site de Patrice Hamel à l'adresse suivante : www.patricehamel.org (rubrique « spectacles »).

Le spectacle musical *Correspondances* a été conçu par Marc-André Dalbavie, Patrice Hamel et moi-même pour être joué après les *Aventures* et *Nouvelles Aventures* du compositeur hongrois György Ligeti. Marc-André Dalbavie a donc écrit sa musique pour la même formation, constituée de trois chanteurs et sept instrumentistes, à laquelle il a toutefois ajouté une clarinette, un synthétiseur et un dispositif de sonorisation. Patrice Hamel a élaboré sa mise en scène en considérant les deux œuvres comme faisant partie d'un même ensemble. Et j'ai pour ma part établi mon texte en fonction de ces *Aventures*.

Apparentées au genre du théâtre musical, les *Aventures* de Ligeti, composées en 1962 et augmentées de *Nouvelles Aventures* en 1965, ont pour particularité de reposer non sur un texte mais sur des sons phonétiques, agencés aussi bien en fonction des affects qui leur sont associés que par rapport à leurs liens possibles avec les sons des instruments. Autrement dit, le sens du texte est évacué au profit d'aventures « émotionnelles » semblant provenir de la musique elle-même. Ainsi, malgré leur absence de toute parole explicite, les *Aventures* et *Nouvelles Aventures* font assister à une altercation entre un homme et deux femmes, représentés par un baryton, une soprano et une alto, et cette dernière semble être la principale victime de ces aventures virtuelles.

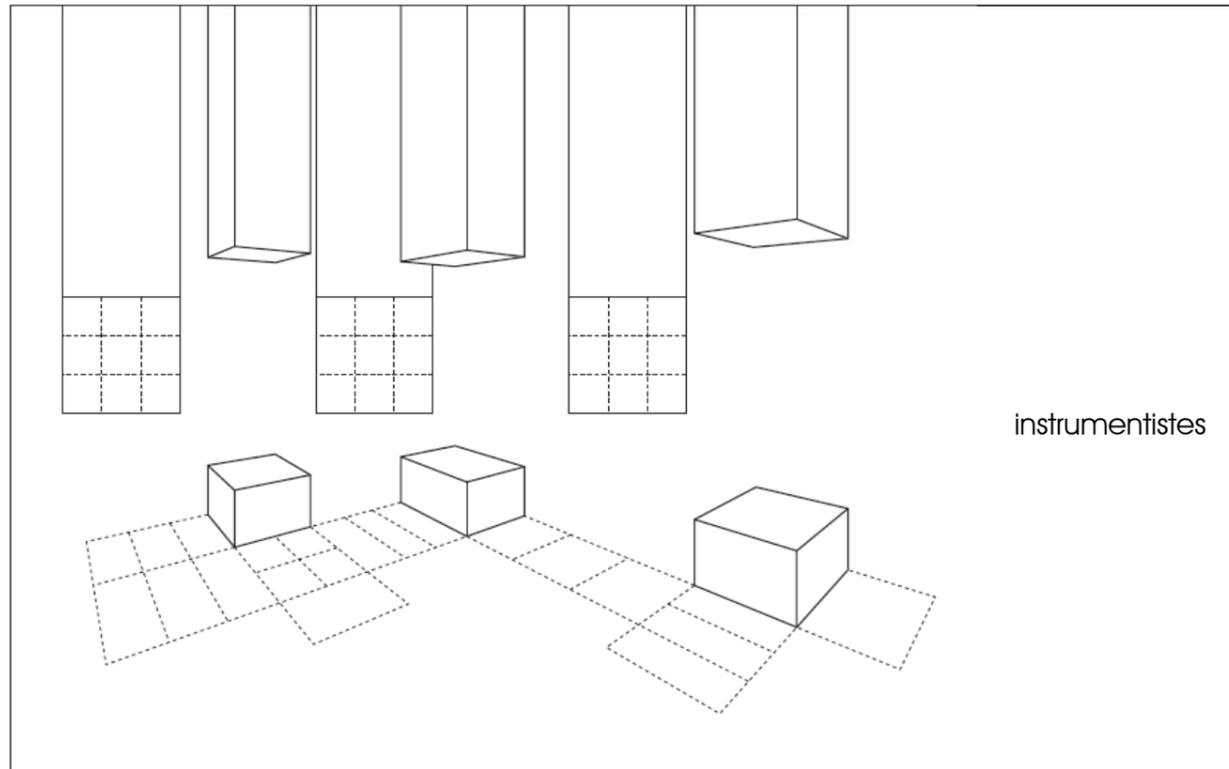
Si l'aspect théâtral de l'œuvre provient d'abord du langage phonétique utilisé par les chanteurs, il tient aussi au rôle particulier du percussionniste. Situé dans la partie droite de la scène avec les six autres instrumentistes (flûte, cor, violoncelle, contrebasse et deux pianistes jouant clavecin, piano et célesta), il utilise en effet, en plus de quelques percussions « classiques » comme le xylophone, une multitude d'objets usuels choisis pour leurs sonorités et dont les interventions sont rigoureusement notées sur partition : des papiers en tous genres, froissés ou déchirés, des boîtes, un tapis et un coffre en bois, frappés de différentes manières, une latte de bois soudainement brisée en deux, une bouteille, des assiettes, diversement projetées au sol, etc. Or nul doute qu'en raison de leur charge sémantique, ces objets n'accréditent l'idée d'un drame qui excède la seule musique.

Commençant à la manière des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de György Ligeti, *Correspondances* se transforme progressivement en une fiction théâtrale explicite où texte parlé, mouvements des chanteurs, éclairages et musique se lient les uns aux autres à l'aide d'un ensemble de relations formalisées par Patrice Hamel et portant principalement sur le rythme.

Émergeant d'abord du matériau phonétique exploité par les *Aventures*, se développant ensuite au travers de plusieurs formes rythmiques, narrativisant enfin les objets usuels confiés au percussionniste, le texte que j'ai établi pour *Correspondances* est encore issu de la scénographie imaginée par Patrice Hamel pour les deux œuvres enchaînées.

La partie droite de la scène étant réservée aux instrumentistes, les chanteurs se tiennent du côté gauche, debout sur de petits podiums que surplombent des colonnes suspendues. Ces volumes, de section carrée, sont orientés à qua-

rante-cinq degrés par rapport à la scène, de façon à faire voir sous un même angle les deux surfaces verticales, éclairables de l'intérieur, que chacun d'eux comporte. Les parties hautes des socles et les sous-faces des colonnes s'allument également et diffusent alors leur lumière sur les chanteurs qui peuvent en outre être éclairés, de face, de côté ou à contre-jour, par toute une batterie de projecteurs.



Placés à une hauteur intermédiaire des socles et des colonnes, trois écrans carrés sont de plus accrochés en fond de scène, à gauche de chacun des trois chanteurs. Ces écrans sont éclairés par des projecteurs qui les divisent chacun en trois bandes verticales et trois bandes horizontales, combinables entre elles. Et comme ces bandes sont éclairées en bleu, en jaune ou en rouge, leurs combinaisons produisent la gamme des couleurs complémentaires. Mieux, dès lors que plusieurs bandes verticales ou horizontales d'une même couleur s'allument les unes à la suite des autres, en des endroits distincts de ces écrans, elles donnent l'impression de se déplacer, de bas en haut, de gauche à droite, ou dans le sens inverse, selon des rythmes variables éventuellement liés à ceux que la musique fait parallèlement entendre.

Enfin, des projecteurs, disposés dans les cintres, dessinent sur le sol d'autres figures géométriques, répondant à celles projetées sur les écrans, et arrangeant des trajets entre chacun des socles où se tiennent les trois chanteurs.

Or ces éclairages, ainsi disposés dans l'espace, s'ils peuvent jouer de façon « purement » plastique avec le rythme de la musique, peuvent aussi être compris comme les éléments stylisés d'un décor évolutif, dont le sens est précisé par les interventions successives du texte. C'est dire que cet ensemble de figures lumineuses m'a permis de déterminer la plupart des éléments visuels qui jalonnent la fiction que j'ai imaginée pour *Correspondances*.

Le texte ici donné à lire est celui que j'ai remis à Marc-André Dalbavie et Patrice Hamel. Les didascalies, qui l'accompagnent, restituent, à quelques exceptions près, les seules indications scéniques et musicales dont je disposais au moment de l'écrire. Elles ne rendent donc pas compte des élaborations sonores et visuelles qu'ils ont ensuite chacun réalisées.

Correspondances est dédié à Marcel Hanoun.

Trois personnages : deux femmes et un homme représentés par une soprano (S), une alto (A) et un baryton (B).

I

Cette première partie permet de faire la transition avec la fin des *Nouvelles Aventures*. La situation générale est celle d'un concert scénographié. Debout sur les trois podiums qui leur servent de socles, les trois chanteurs suivent leur rôle sur des partitions que supportent les pupitres placés devant eux. La musique a donc un rôle prioritaire et les éclairages, comme les gestes, n'interviennent d'abord que lorsqu'elle s'interrompt – et d'ailleurs à seule fin d'en prolonger le rythme. Les effets rythmiques lumineux ainsi développés sont toutefois déjà suffisamment complexes pour nécessiter la projection des bandes de couleur sur les écrans du fond. Les gestes, comme les éclairages, ne s'autonomisent qu'à la toute fin de cette partie.

D'abord réduit à de simples phonèmes rappelant ceux utilisés par Ligeti, le texte fait, dans un premier temps, partie de la musique elle-même, dont la sonorité bruiteuse et la vitesse lente sont directement issues de la fin des *Nouvelles Aventures*. L'enchaînement de ces phonèmes est organisé de façon à passer continûment des sons sifflants aux sons percussifs selon cette gradation en trois temps :

- se, che, fe, ze
- je, jeu, ve, de, veu, jè, jé, vè, deu, be, beu, dè, vé, jo, jô, vo, dé, bè, bé, do, vô, dô, bo, bô
- te, pe, tè, té, pè, ge, ke, gè, pé, to, tô, po, gé, kè, ké, go, pô, tou, tu, pou, gô, ko, kô, gou, pu, ti, ta, pi, gu, kou, ku, gi, pa, ga, ki, ka.

Ensuite associée à une musique rapide, la combinaison de ces phonèmes fait assister à l'émergence progressive du sens. À cette fin, chaque chanteur énonce en boucle, et en chuchotant, une catégorie particulière de phonèmes (les sifflantes pour la soprano, les nasales pour l'alto, les plosives pour le baryton). Puis certains d'entre eux, dits à haute voix au lieu d'être chuchotés, commencent à se raccorder en formant des mots qui combinent donc les trois catégories de phonèmes, énoncées à tour de rôle par chacun des trois chanteurs.

Dans cette transcription graphique, les phonèmes en boucle, dits par la soprano, l'alto et le baryton, sont notés en petites lettres et le texte parlé résultant est disposé juste en-dessous. Chaque barre intercalée entre les différentes syllabes signale un changement de chanteur : ainsi les trois syllabes du mot « commencer » sont dites successivement par le baryton (co), l'alto (mmen) et la soprano (cer).

S : sé, vi, lis, se, etc.
A : man, né, le, etc.
B : ko, a, de, twar, etc.

co/mment

co/mmen/cer

co/mmen/cer / à de/vi/ner

de/vi/ner / l'his/toire

le / co/mmen/ce/ment / de / l'his/toire

de/vi/ner le / co/mmen/ce/ment / de / l'his/toire

co/mmen/cer / à de/vi/ner le / co/mmen/ce/ment / de / l'his/toire

co/mment / co/mmen/cer / à de/vi/ner le / co/mmen/ce/ment /

de / l'his/toire

S : fe, zan, vi, chan, je, so, etc.
A : né, un, man, na, etc.
B : de, dè, pèr, etc.

faisant / de/vi/ner

un / change/ment

un / change/ment / des per/so/nna/ges

(au fur et à mesure que le processus d'émergence du sens se développe, les phonèmes en boucle cessent de se superposer au texte qu'ils produisent pour ne plus apparaître qu'en alternance avec lui ; le texte lui-même est donc simplement distribué aux trois chanteurs en fonction des différentes catégories de phonèmes qu'il enchaîne)

S : chan, je, si, sion, zu, so, lis, etc.
A : un, man, la, mé, na, etc.
B : de, tua, pré, dè, pèr, twar, etc.

un / change/ment / de / si/tua/tion

un / change/ment / de / la / si/tua/tion / pré/su/mée / des per/so/
nna/ges

de / la / si/tua/tion / pré/su/mée / des per/so/nna/ges / de / l'his/toire

S : so, je, lis, san, fè, chan, gé, si, sion, etc.
A : lè, na, man, né, a, etc.
B : pèr, de, twar, ko, tan, tua, etc.

les / per/so/nna/ges / de / l'his/toire co/mmen/çant / t'en / n'e/ffet

à / changer

changer / de / si/tua/tion

(les phonèmes en boucle sont supprimés ; les chanteurs n'énoncent plus que le texte lui-même, toujours réparti entre eux selon le même principe)

S : san, fè, vi, che, so, je, lis
A : man, né, a, un, ra, na
B : ko, tan, de, pro, dè, per, de, twar

co/mmen/çant / t'en / n'e/ffet / à / de/vi/ner

un ra/ppro/che/ment

un ra/ppro/che/ment / des per/so/nna/ges / pré/su/més / de / l'his/
toire

S : san, fè, sé, si
A : re, né, la, mieu, mu, ni
B : tan, té, de, ko, ké

re/ssen/tant t'en / n'e/ffet / la né/cessi/té de / mieux / co/mmuni/
quer

né/cessi/té de / mieux / co/mmuni/quer

(l'unité minimale de texte, attribuée à chaque chanteur, augmente progressivement de la syllabe au mot, voire au groupe de mots, si bien que le texte, qui se détache davantage du flux musical, est de mieux en mieux compris ; cette séquence est énoncée trois fois et les accents d'intensité auxquels elle est soumise, et qui font écho à la distinction chuchoté / parlé des séquences précédentes, sont à chaque fois distribués différemment : d'abord placés de façon non conforme à la langue, en milieu ou en fin de mot, ils sont ensuite disposés au début des mots afin de former des accents d'insistance, puis sont enfin supprimés)

co/mme / si / de / ce / début / émanait / l'idée

d'u / n'é/volution / de l'intrigue

amenant / les / per/so/nna/ges

(après le mot « attendant », le flux textuel et musical s'interrompt pour laisser la place à une séquence de lumières qui en continue le rythme)

à moins malmener / les usages

pour / mieux / s'en/tendre

et attendant...

attendant de / se / pro/non/cer

(cette séquence superpose deux fragments de phrase : le premier, qui enchaîne des mots constitués de sifflantes et de nasales, est dit alternativement par la soprano et l'alto ; le second, toute en plosives, est entièrement dit par le baryton)

S / A : sur / la ligne à / suivre pour / renouer leurs / relations

B : sur l'attitude à adopter pour rétablir le dialogue.

(un interlude musical très rapide, comportant à nouveau des enchaînements de phonèmes, clôt cette première partie)

II

La deuxième partie s'apparente encore à un concert scénographié, mais l'ensemble des éléments commencent à glisser vers le théâtre. Ainsi, et bien que la fonction de narrateur externe, apparue dans la partie précédente, soit désormais attribuée au baryton, les deux chanteuses, et surtout l'alto, se constituent en personnages. De même, les gestes et les éclairages, jusque-là utilisés de façon « purement » plastiques, commencent à prendre des significations liées au déroulement du texte. Certains passages de la musique, enfin, évoquent quelques-uns des événements sonores qui interviennent dans la fiction.

D'un point de vue formel, les quatre domaines en présence (musique, texte, gestes et éclairages) sont désormais autonomes et évoluent rythmiquement les uns par rapport aux autres ; d'abord tous indépendants, ils finissent par être tous synchrones et passent pour cela par différents stades intermédiaires. Aussi le rythme du texte est-il précisément noté sur partition afin de pouvoir observer ces relations. Il n'est toutefois jamais chanté car les passages de chant que comporte cette partie n'utilisent que des voyelles.

1

Pendant toute la durée de cette première section, les rythmes affectés au texte, à la musique, aux gestes et aux éclairages sont tous hétérogènes entre eux.

(un fragment de phrase énoncé graduellement alterne avec une partie correspondant à la description des attitudes présumées des deux chanteuses ; le fragment de phrase, noté en italique, est parlé sur un ton persuasif, tandis que la description des gestes est chuchotée selon une vitesse assez lente ; la voix chuchotée est amplifiée par un micro HF, ainsi que cela se produira toujours en pareil cas)

B : *Attitude la plus /*
le pivotement soudain du buste,
Attitude la plus probable de /
le lent dépliement d'un bras,

Attitude la plus probable de cette tentative de /
de rapides coups d'œil jetés de tous côtés

(alors que le ton du baryton passe progressivement du lent chuchoté au parlé persuasif, la soprano et l'alto paraissent vouloir expliquer quelque chose, sans trouver les mots pour le faire, comme au début des *Nouvelles Aventures*)

laissent en tout cas entendre
qu'elles pensent pouvoir
de nouveau s'expliquer.

2

Bien que les rythmes affectés aux différents domaines restent hétérogènes entre eux, des similitudes rythmiques commencent à s'établir entre les différentes voix de chacun de ces domaines. Ces similitudes relèvent du principe musical du canon, ce qui signifie que tout motif rythmique, affecté à telle voix de la musique, du texte, des gestes ou des éclairages, est repris, avec un léger décalage temporel, par une autre voix du même domaine.

L'effectuation de telles relations dans le domaine du texte nécessite en fait de superposer deux textes distincts, dont l'un est dit par l'alto en tant que personnage de l'histoire, et l'autre par le baryton en tant que narrateur externe à cette histoire, la soprano oscillant entre les deux fonctions. Cette superposition « musicale » de deux textes décalés, ici distingués par l'italique et le romain, s'opère de plusieurs manières : succession, chevauchement, imbrication, décalage à peine sensible. Pour assurer la meilleure compréhension possible des deux textes, la voix du baryton est chuchotée amplifiée, tandis que celles des chanteuses sont parlées. Les e muets notés entre parenthèses ne sont pas prononcés.

(les répliques de chacun des deux textes se suivent d'abord l'une après l'autre, puis se chevauchent très légèrement)

B : Se risquant donc à demander
S : *Écoutez... si vous repreniez tout(e) cette histor(e) depuis le début,*
B : comment elle en était venue à échafauder tout(e) cette histoire,
S : *vous ne croyez pas qu'on arriv(e)rait à mieux s'entendre ?*
B : ell(e) s'entend répondre que tout a commencé
A : *J'étais rentrée très tard ce soir-là.*
B : un soir où, rentrée chez ell(e) plus tard que d'habitude,
A : *J'ai eu pourtant aussitôt l'impression*
B : elle éprouva nett(e)ment la sensation

(les répliques de chacun des deux textes se chevauchent davantage, mais leurs intensités respectives diffèrent)

A : *que les chos(e)s n'étaient pas restées*

B : *que les chos(e)s n'étaient pas restées*

A : *dans l'état où je croyais les avoir laissées.*

B : *tell(e)s qu'il lui semblait les avoir quittées.*

(ces deux répliques quasi simultanées)

B : *Ne sachant à quoi ell(e) devait cette sensation*

A : *Ne sachant à quoi tenait cette impression*

(les répliques du baryton, d'un côté, et des chanteuses, de l'autre, sont commencées en même temps mais avec des vitesses différentes pour que la formule « dont le sens m'échappait » puisse être dite à découvert)

B : *– simple illusion de sa part ou agiss(e)ments dont le sens lui échappait ? –*

S : *– pure illusion de ma part*

A : *ou agiss(e)ments*

S : *dont le sens m'échappait ? –*

(les répliques des deux textes sont diversement imbriquées : les répliques proches ou identiques peuvent être superposées, les autres doivent se suivre)

B : *elle en serait sans dout(e) restée là*

A : *j'en serais sans dout(e) restée là*

B : *partagée*

S : *hésitant*

B : *entre l'une ou l'autre*

A : *entre l'une ou l'autre*

B : *de ces interprétations,*

S : *de ces possibilités,*

B : *si la mêm(e) chos(e) ne s'était par la suite*

A : *si la mêm(e) chos(e)*

S : *ne s'était par la suite*

B : *plusieurs fois répétée.*

(écho prolongé par la musique)

A : *répétée*

S : *répétée.*

3

Les similitudes rythmiques, ou effets d'écho, ainsi organisées entre les différentes voix de chacun des domaines et, plus particulièrement, entre les répliques superposées des deux textes, vont progressivement s'étendre à l'interaction des différents domaines eux-mêmes. Cette extension s'effectue d'abord entre le texte et la musique.

La voix du baryton est toujours chuchotée amplifiée et celles des chanteuses sont parlées.

(la fin de la première réplique chevauche légèrement le début de la suivante)

B : *Un jour où ell(e) s'était absentée plus longu(e)ment que d'habitude*

A : *J'étais, ce jour-là, sortie presque tout(e) la journée.*

(les répliques se chevauchent davantage)

B : *elle éprouva de nouveau à son retour*

S : *À mon retour, j'ai de nouveau éprouvé*

(ces deux répliques à peine décalées, quasi simultanées)

B : *la mêm(e) sensation que l'autre soir*

A : *la même impression que l'autre fois.*

(ces trois répliques l'une après l'autre, la vitesse de la seconde étant plus rapide)

B : *si bien qu'ell(e) s'était persuadée*

S : *Je m'étais mêm(e) dit : quelqu'un doit être venu.*

B : *qu'on venait chez elle en son absence,*

(les répliques de chacun des deux textes se chevauchent mais leurs vitesses et intensités respectives varient ; les meubles mentionnés sont annoncés musicalement par un violent coup de maillet donné sur le coffre utilisé comme instrument de percussion)

B : car des lamp(e)s qu'ell(e) croyait avoir éteintes
A : *Car des lamp(e)s que j'étais sûr(e) d'avoir éteintes*
B : étaient maintenant allumées,
S : *étaient maintenant allumées,*
B : des meubles qu'elle était certain(e) d'avoir fermés
A : *des meubles que j'aurais juré avoir fermés*
B : étaient légèr(e)ment entrouverts.
S : *étaient légèr(e)ment entrouverts.*

4

Les similitudes rythmiques, ou effets d'écho, établies dans la section précédente entre le texte et la musique, gagnent maintenant les éclairages.
La voix de l'alto est parlée, celles du baryton et de la soprano sont chuchotées amplifiées par micro HF.

(ces deux répliques quasi simultanées)

B : Puis les choses en étaient restées là.
A : *Puis les choses en étaient restées là.*

(les répliques se décalent de nouveau)

S : Mais un jour où ell(e) s'était absente de chez elle,
A : *Un jour où j'étais de nouveau sortie,*

(ces deux répliques imbriquées)

B : elle avait eu l'impression de croiser plusieurs fois
A : *j'ai eu plusieurs fois l'impression de croiser*

(quasi simultanées)

S : le mê(m)e visage
A : *le mê(m)e visage*

(ces trois répliques l'une après l'autre, la vitesse de la seconde étant plus rapide)

B : si bien qu'elle avait craint

A : *Je m'étais mê(m)e dit : quelqu'un doit m'avoir suivie,*
S : de s'être fait suivre jusqu'ici.

(ces deux répliques se chevauchent)

B : Ne sachant à quoi s'en tenir,
A : *Ne sachant trop quoi en penser,*

(quasi simultanées)

S : elle était restée là
A : *j'étais mê(m)e restée là*

(ces deux répliques l'une après l'autre)

B : à l'arrêt devant chez elle
A : *immobil(e) devant chez moi*

(les répliques de chacun des deux textes sont imbriquées mais leurs vitesses et intensités respectives varient)

S : et levant alors les yeux vers l'un(e) de ses fenêtres
A : *et regardant alors par hasard l'un(e) de mes fenêtres*
B : c'est ce mê(m)e visag(e) qu'elle avait vu
A : *j'avais vu ce mê(m)e visage*
S : disparaître dans l'obscurité.
A : *se rabattre dans l'obscurité.*

5

Les similitudes rythmiques, ou effets d'écho, déjà établies entre le texte, la musique et les éclairages, s'étendent finalement aux gestes.
La voix de l'alto est parlée, celles du baryton et de la soprano sont chuchotées amplifiées.

(les répliques de chacun des deux textes quasi simultanées)

A : *Les choses en seraient restées là*
B : Les choses en seraient restées là
A : *si, un jour où j'étais restée chez moi,*

S : si, un jour où elle était restée chez elle,

(ces deux répliques imbriquées)

A : *je n'avais entendu plusieurs fois se rapprocher*

B : elle n'avait plusieurs fois entendu se rapprocher

(ces deux répliques l'une après l'autre ; la sonorité bruiteuse et le rythme de la musique, qui reprend exactement celui du texte, donnent l'impression d'un bruit de pas)

A : *le mêm(e) bruit de pas*

S : le mêm(e) bruit de pas

(les répliques de chacun des deux textes quasi simultanées)

B : si bien qu'ell(e) s'était dit : il vient m'épier jusqu'ici.

A : *et je m'étais mêm(e) dit : il vient m'épier jusqu'ici.*

S : Sachant trop désormais à qui ell(e) devait cette impression,

A : *Sachant trop désormais à qui je devais cette impression,*

(ces deux répliques l'une après l'autre ; puis l'alto se fige comme dans les *Aventures* de Ligeti)

B : elle était restée là,

A : *j'étais mêm(e) restée là,*

(cette réplique, que répète le baryton, peut être doublée par les deux chanteuses)

B : immobile et incapable du moindre mouvement

immobile et incapable du moindre mouvement...

6

Le texte s'interrompt sur cette attente et les similitudes rythmiques, établies entre les voix des différents domaines, se développent en un long contrepoint mettant seulement en jeu la musique, les gestes et les éclairages.

Quand le texte entre de nouveau, il s'intègre à ce processus polyphonique dont les différentes voix, alors progressivement évidées par des silences de plus en plus longs, cessent en outre de se superposer pour simplement alterner les unes avec les autres, si bien qu'à la fin de la section une unique et brève figure rythmique circule successivement entre le texte parlé, la musique, les gestes et les éclairages.

(ces trois répliques se suivent et la voix du baryton est désormais parlée)

B : elle était restée là,

S : *mais le son d'un(e) voix*

B : immobile,

(ces trois répliques simultanées, le début de la première étant à découvert)

A : *le son d'un(e) voix que j'étais sûr(e) d'avoir déjà entendue*

B : qu'ell(e) croyait reconnaître

S : qui ne lui était pas inconnue

(les deux premières répliques, qui se suivent, s'imbriquent avec la troisième)

B : l'avait fait se retourner

S : vers son poursuivant présumé

A : *m'avait fait me retourner vers lui*

(cette réplique est énoncée dans le silence et les deux chanteuses se tournent vers le baryton)

B : quand ell(e) m'aperçut

(ces trois répliques imbriquées)

S : et se demander

B : ce qu'elle allait lui dire

A : *et me demander ce que j'allais lui dire*

(cette réplique énoncée seule)

B : et me prenant pour lui en fut donc réduite

(ces deux répliques à peine décalées)

B : à répéter en croyant voir encor(e) son visage :

A : *J'ai failli, sur le moment, vous prendre pour lui*

(les deux répliques précédentes, plusieurs fois répétées selon des découpages de plus en plus brèves, se chevauchent de moins en moins pour que les deux textes soient de mieux en mieux compris ; leur rythme est repris par ceux de la musique, des gestes et des éclairages dont les interventions, elles aussi de plus en plus brèves, se superposent de moins en moins les unes aux autres)

B : répéter, en croyant voir encor(e) son visage

A : *J'ai failli, sur le moment, vous prendre pour lui*

B : répéter, en croyant voir

A : *J'ai failli, sur le moment*

B : encor(e) son visage

A : *vous prendre pour lui*

B : répéter

A : *J'ai failli*

B : en croyant voir

A : *sur le moment*

B : encor(e) son visage

A : *vous prendre pour lui, etc.*

(ces deux répliques l'une après l'autre ; chaque groupe de mots, toujours constitué de trois syllabes à l'exception du dernier, alterne avec la musique, les gestes et les éclairages qui en reprennent exactement le rythme ; l'effet produit est celui d'une brève figure rythmique ne cessant de circuler d'un domaine à l'autre)

B : répéter :

A : *J'ai failli*

en croyant

voir encor(e)

son visage

vous prendre

pour lui.

7

Dans cette section, au début de laquelle l'alto se fige de nouveau, les rythmes des différents domaines se synchronisent graduellement les uns avec les autres : d'abord, la musique et le texte, suivis par les éclairages et les gestes.

(le rythme du texte se synchronise avec celui de la musique sur le mot « coïncidence » ; les répliques de la soprano et du baryton alternent d'abord rigoureusement puis commencent à légèrement se chevaucher)

S : Ainsi s'était-ell(e) laissée

B : de plus en plus entraîner

S : à ne prendre pour indices

B : de je n'sais quels évén(e)ments

S : que des illusions

B : des coïncidences

S : dont ell(e) n'aurait su

B : sérieux(e)ment déduire

S : rien de réell(e)ment

B : significatif

(les rythmes du texte et de la musique se synchronisent avec celui des éclairages sur la formule « pour apporter la moindre lueur à cette histoire » ; les répliques de la soprano et du baryton se chevauchent davantage)

S : d'autant que les faits rapportés

B : s'étaient de tout(e) façon passés

S : trop à distance

B : les uns des autres

S : pour apporter

B : la moindre lueur

S : à cette histoire.

(les rythmes du texte, de la musique et des éclairages se synchronisent avec celui des gestes sur la formule « multiplier les pistes » ; les répliques de la soprano et du baryton se chevauchent au point de presque entièrement se superposer)

B : Auraient-ils eu lieu

S : à distanc(e) plus proche

B : qu'ils ne seraient parvenus

S : qu'à multiplier les pistes,

B : qu'à nous perdre davantage

S : dans un espace ambigu

(dans cette séquence où l'alto intervient de nouveau, les synchronisations établies entre les rythmes du texte, de la musique, des éclairages et des gestes contaminent finalement les différentes voix de chacun de ces domaines ; les répliques distinctes distribuées aux trois chanteurs sont donc dites exactement en même temps et l'effet produit est celui d'un brouhaha, autrement dit, le sens du texte se dilue dans le sonore)

- A : dans un réseau souterrain
B : dans un espace ambigu
S : dans un réseau ambigu
- A : dont le parcours compliqué
B : dont les lectur(es) successives
S : dont le parcours successif
- A : ne compte pas d'arrêt
B : ne livrent pas de sens
S : ne compte pas de sens
- A : dont on ne puisse,
B : dont on ne puisse,
S : dont on ne puisse,
- A : au gré de panneaux lumineux,
B : au bruit d'une page qui tourne,
S : au gré d'une page qui tourne
- A : emprunter les correspondances
B : entrevoir les linéaments
S : entrevoir les correspondances

(la fin du dernier mot est répétée de façon à simuler un effet d'écho)

- A : emprunter les correspondances.



La troisième partie s'apparente de plus en plus au théâtre, si bien qu'à la fin les chanteurs quittent leurs podiums. Les éléments du décor et les éclairages correspondent de plus en plus aux différents lieux rencontrés au cours de la fiction. Grâce à l'usage de l'électronique, la musique intègre progressivement certains des bruits qui interviennent dans la fiction.

D'un point de vue formel, la musique, le texte, les gestes et les éclairages restent autonomes les uns par rapport aux autres. Mais leurs superpositions varient désormais en nombre, pouvant aller de 1 (un seul domaine est représenté à l'exception des trois autres) à 4 (tous les domaines sont représentés) en passant par les combinaisons intermédiaires (2 et 3). Ils sont de plus généralement affectés de vitesses différentes qui peuvent s'échanger entre elles.

La transition avec la partie précédente s'effectue de la manière suivante : le texte est arrêté et la musique réduite à un son tenu ; les gestes et les lumières, qui poursuivent toujours le même rythme, alternent entre eux. Puis le texte parlé, dont le rythme est toujours précisément noté, entre de nouveau ; sa vitesse est lente. Les e muets notés entre parenthèses ne doivent pas être prononcés pour que les effets métriques soient respectés.

- B : Ell(e) n'aurait su dir(e) comment cette histoire avait vraiment recommencé,
mais ell(e) voyait encor(e) son visage reflété par la vitre près de laquelle ell(e) se tenait,

(les projections d'éclairages sur le sol évoquent le défilement des traverses des rails du métro)

- S : et bientôt remplacé par le défil(e)ment d'un(e) station de métro qui, s'arrêtant peu à peu, vous avait permis d'enfin descendre sur le quai.

(la musique est interrompue, la vitesse du texte reste lente ; les sous-faces des colonnes suspendues, allumées pour la première fois, représentent le plafond bas et éclairé du couloir)

- A : Descendue seule à cette heur(e) très tardive sur un quai vide au point de laisser voir l'image entièr(e) du train déjà réduite à ses dernièr(e)s fenêtres éclairées,
B : ell(e) s'était presque aussitôt dirigée vers la correspondanc(e) qu'ell(e) devait prendre.
A : Ayant suivi tout d'abord un couloir où résonnait le seul bruit de mes pas,

il m'a semblé avoir soudain tourné

(nouvelle entrée de la musique dont la régularité et la sonorité bruiteuse simulent un bruit de pas ; la vitesse du texte reste lente mais celle de la musique est modérée)

S : et vous être mise alors
à entendre derrièr(e) vous
un bruit de pas différent
d'abord à pein(e) perceptible
puis de plus en plus prégnant
en raison d'une vitesse
très supérieure à la vôtre
et qui vous laissant penser
qu'il se rapprochait de vous

(la musique devient rapide)

B : l'avait fait se retourner
pour voir qui pouvait la suivre

(arrêt de la musique)

A : – et en fait seul(e)ment trouver
l'imag(e) vide du couloir
que je venais d'emprunter.

B : Se mettant pourtant
à marcher plus vite
à cause du trouble
où cette aventure

(retour de la musique dont la vitesse et la sonorité bruiteuse simulent le même bruit de pas)

S : vous avait jetée,
vous réentendez
presque immédiat(e)ment

ce mêm(e) bruit de pas
déjà se mêler
au rythme du vôtre
et vous laisser croire
qu'il se rapprochait
à nouveau de vous.

(au cours de cette séquence, les quatre domaines – musique, texte, gestes et éclairages – sont toujours représentés ; le débit du texte est d'abord rapide, mais doit être lent à la fin)

B : Mais cett(e) fois les choses
s'étaient déroulées

S : trop vit(e) pour que vous
puissiez raccorder

A : les imag(e)s qui m'ont
alors assaillie.
À commencer par
l'impression que j'ai
eue de quelque chose
faisant irruption
dans mon champ visuel,

B : suivie de la vue
en plan rapproché

A : d'un visage que
je ne parvenais
pas à reconnaître

S : car sa position
dos à l'éclairage

ne vous le laissait
voir qu'à contre-jour.

A : Le mouv(e)ment enfin
de nos propres ombres

B : mêlées au mur où
ell(e)s se découpaient

A : et me laissant croire
que j'échappais à
cett(e) tentativ(e) de /

S : parc(e) qu'ell(e)s figuraient
l'imag(e) lentement
dépliée d'un bras

B : ne cherchant plus à
s'opposer au pi-
vot(e)ment de son buste.

(une séquence, combinant les autres domaines que le texte, fait successivement assister à l'arrêt de la musique, à l'immobilisation des gestes, et enfin à l'interruption des éclairages, ce qui plonge la scène dans le noir)

(texte seul dans le noir)

B : Ell(e) n'aurait su dir(e) comment ell(e) s'était sortie de cette histoire,

(retour des éclairages dont les projections sur les écrans du fond simulent le défilement de l'escalier mécanique)

mais ell(e) voyait encor(e) l'escalier mécanique
dont le lent défil(e)ment lui avait permis d'être enfin dehors.

(les faces verticales des socles et des colonnes suspendues sont allumées pour la première fois)

S : Et comm(e) le quartier désert

qui s'étendait devant vous
vous présentait des façades
dont mêm(e) les dernièr(e)s fenêtres
qui les éclairaient encore
ne vous rapp(e)laient vraiment rien,

(retour de la musique et des gestes)

B : elle avait pris, sans vouloir plus attendre,
la premièr(e) rue qui s'était présentée.

A : Or j'y avais fait
à pein(e) quelques pas
que j'étais déjà
frappée par le nombre
de papiers froissés
qui traînaient au sol
et dont le désordre
toujours plus marqué
m'apparut bientôt
vite indescriptible :

(les papiers froissés, énumérés au cours de cette séquence, proviennent de certains des objets utilisés par Ligeti comme instruments de percussion ; leur réapparition, soulignée par les éclairages de la mise en scène, entraîne des citations des passages des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* où ils sont employés)

papiers d'emballage
qu'on avait jetés
aussitôt après
les avoir ouverts ;

S : pag(e)s déchirées de journal
que l'humidité des lieux
commençait à détremper ;

B : sacs vid(e)s qui, se gonflant au moindre souffle,
allaient rouler en bordur(e) de trottoir

S : où la présenc(e) d'un mêm(e) livre
aux pag(e)s tournées par le vent
vous faisait vous demander
comment les chos(e)s avaient pu
en arriver jusque-là

(arrêt de la musique, immobilisation des chanteurs)

A : – et en fait trouver
pour uniqu(e) réponse
seul(e)ment l'imag(e) vide
de la rue déserte
où je m'avançais.

(les éclairages interviennent seuls, puis le texte est réintroduit)

S : Et comm(e) vous vous étiez mise
à marcher plus rapid(e)ment
de peur de vous voir rejointe
par votre propre aventure

(les gestes sont réintroduits)

B : dont l'un(e) des scèn(e)s venait de resurgir
dans le cadre élargi de cet endroit,
ell(e) n'en avait que plus vit(e) découvert

(les objets énumérés correspondent encore à certains des objets utilisés par Ligeti comme instruments de percussion : un chiffon, un gant, une chaussure, une latte de bois brisée en deux, un tapis frappé avec une tapette, une pile d'assiettes projetée au sol, une bouteille lancée sur une assiette en métal, une boîte de conserve frappée avec un marteau, une valise dont le couvercle est frotté ; leur apparition, soulignée par les éclairages de la mise en scène, entraîne, comme précédemment, des citations des passages des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* où ils sont utilisés ; musique, texte, gestes et éclairages sont constamment représentés au cours de cette scène)

S : de nouvell(e)s trac(e)s de désordre,
dues à la présenc(e) d'objets
qui semblaient abandonnés :
des chiffons qui atténuaient
le bruit des pas sur le sol ;

A : des vêt(e)ments laissés
devant des immeubles
dont les occupants
semblaient tous avoir
été expulsés ;

S : des planch(e)s à moitié brisées
posées en travers de marches
où ell(e)s avaient dû servir

A : à véhiculer
les chos(e)s les plus lourdes ;

B : un tapis qui devait être tombé
au cours de ces évacuations forcées
et que personn(e) n'était venu reprendre ;

S : des pil(e)s de vaissell(e) cassée
qui témoignaient de la hâte
dans laquell(e) les évén(e)ments
s'étaient alors déroulés ;

A : des bouteill(e)s, des boîtes
qu'ils n'avaient pas dû
pouvoir emporter ;

B : un(e) valis(e) qu'ils avaient été contraints de lâcher pour pouvoir courir plus vite.

S : Et comme ell(e) n'aurait su dire si l'impression que cet état des choses lui avait fait éprouver tenait de nouveau à un(e) pure illusion de sa part ou plutôt à des agiss(e)ments dont le sens lui échappait,

B : elle était restée là,

S : Vous êt(e)s sûre ?

A : Mais puisqu'il vous l'a dit !

B : partagée

S : hésitant

A : entre l'une ou l'autre

B : de ces interprétations

S : de ces possibilités,

B : et y serait sans doute restée longtemps

S : si l'irruption d'éclairages envahissant tout l'espace et le bruit de moteurs d'abord à peine perceptibles ne lui avaient fait prendre la première rue qui s'était présentée

B : et alors apercevoir une porte entrouverte vers laquelle elle s'était précipitée

S : et qu'elle avait violemment refermée derrière elle.

(l'augmentation des éclairages et l'intensité également croissante de la musique, qui intègre de réels bruits de moteurs et de sirènes grâce à l'usage de l'électronique, s'amplifient jusqu'à un maximum brusquement interrompu par le son enregistré d'une porte violemment claquée, qui permet de faire le noir sur la scène ; une séquence musicale dont les sonorités intègrent la résonance réelle d'une porte, retentit alors dans l'obscurité ; puis le texte est réintroduit sur une vitesse modérée)

A : La porte à l'instant refermée résonne longuement dans l'obscurité presque complète où cette histoire semble m'avoir finalement entraînée.

(alors que la musique prolonge toujours la résonance de la porte, les trois écrans du fond commencent à progressivement s'éclairer)

Puis mes yeux commençant à s'habituer à la pénombre, je crois voir trois fenêtres par lesquelles un peu de jour commence à filtrer.

(alors que l'alto tente en vain de s'avancer, la soprano, progressivement éclairée, apparaît en étant déjà en mouvement tout en faisant semblant de parler)

Et comme je parais vouloir m'avancer, je perçois à mes côtés un déplacement identique à celui qu'il me semble faire.

Mais avant même que je commence à deviner les traits du visage qui m'apparaît,

(la porte résonne de nouveau dans l'obscurité complète, à l'exception de la soprano qui reste éclairée)

S : la porte résonne longuement dans l'obscurité où je me suis laissée de nouveau entraîner.

(les écrans du fond s'éclairent de nouveau)

Puis l'espace recommençant à s'éclairer, je vois réapparaître les trois fenêtres du fond par lesquelles un peu de jour recommence à filtrer.

(alors que la soprano tente en vain de s'avancer, le baryton, progressivement éclairé, apparaît en étant déjà en mouvement tout en faisant semblant de parler)

Et comme je cherche à m'avancer davantage, j'ai de nouveau l'impression d'être presque immédiatement remplacée.

Mais avant même que je devine les traits du visage que je vais prendre,

(la musique résonne de nouveau dans l'obscurité complète, à l'exception du baryton qui reste éclairé)

B : la porte résonne longuement dans l'obscurité où je me suis laissé de nouveau entraîner.

(les interventions des éclairages, des gestes et de la musique n'ont pas nécessairement de lien avec le sens du texte)

Puis mes yeux s'habituant davantage à la pénombre, les fenêtres recommencent à s'éclairer, je tente à nouveau de m'avancer.

Mais avant même que je devine les traits des visages que je vais successivement emprunter,

A : la résonance à l'instant interrompue semble à nouveau se faire entendre.

(la musique issue de la résonance de la porte, que recommencent à jouer les instrumentistes situés dans la partie droite de la scène, dérive progressivement vers le son des instrumentistes eux-mêmes en train de s'accorder ; le texte, la musique, les gestes et les éclairages sont constamment représentés au cours de cette séquence)

S : Et comme je me demande si cette impression tient encore à une pure illusion de ma part

B : ou plutôt à des agissements dont le sens m'échappe,

A : je découvre, à l'autre extrémité de la pièce, une zone plus sombre, rendue seulement visible par l'éclairage de quelques pupitres.

(le mouvement de bras exécuté par le percussionniste s'appêtant à frapper un instrument reprend l'un de ceux effectués pendant la scène d'agression du métro)

S : Et comme je parais vouloir m'en approcher, je perçois le lent dépliement d'un bras se mettant en position pour jouer.

B : Mais avant même que je me demande comment les choses ont pu en arriver jusque-là,

(les chanteurs, s'asseyant sur les socles, s'immobilisent peu à peu pour assister au concert que les instrumentistes commencent à leur donner)

A : le morceau suivant se fait déjà entendre,

S : la pièce est de nouveau plongée dans l'obscurité,

B : les spectateurs s'immobilisent.

(à partir de cette réplique et jusqu'à la toute fin, le texte est diffusé par haut-parleurs dans la salle)

A : Mais avant même qu'ils reconnaissent le morceau qui leur est joué,

(les chanteurs assistent au concert interne donné par les instrumentistes, puis ceux-ci s'accordent de nouveau ; de plus, les domaines ne se combinent plus que par groupes de trois : musique / texte / éclairages, musique / texte / gestes, texte / gestes / éclairages ou musique / gestes / éclairages)

S : les instrumentistes se préparent déjà pour leur prochaine intervention,

B : le plateau s'éclaire de nouveau,

A : les acteurs se mettent en place pour leurs toutes dernières répliques.

(les domaines ne se combinent plus que par groupes de deux : musique / texte, musique / gestes, musique / éclairages, texte / gestes, texte / éclairages ou gestes / éclairages ; aussi les interventions ne comportant pas de texte se multiplient entre chacune des répliques)

S : Mais avant même qu'ils réfléchissent à la manière de les dire,

B : la musique à l'instant interrompue cesse d'évoquer la moindre porte en train de résonner,

A : les variations d'éclairage ne figurent plus le jour périodiquement diffusé par les fenêtres du fond,

S : les déplacements ne donnent plus l'illusion d'un espace en train de se dédoubler,

(conduisant à son terme le processus de raréfaction engagé dans les deux séquences précédentes, la musique, le texte, les gestes et les éclairages n'interviennent plus qu'isolément, les uns à la suite des autres, selon une unique vitesse modérée ; n'apparaissant plus qu'en alternance avec les autres domaines, les répliques de texte sont de plus en plus espacées)

B : les répliques enfin

A : se suivent à intervalles trop distants

S : pour pouvoir encore correspondre

B : aux différents propos d'un unique personnage

A : n'en finissant pas de recommencer

S : toujours

Mobiles

texte écrit pour une pièce musicale
pour ensemble instrumental et quatre groupes de chanteurs spatialisés
réalisée avec Marc-André Dalbavie

Commande de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique, *Mobiles* a été créé le 19 juin 2001 à la Cité de la musique à Paris par l'Ensemble Intercontemporain et le chœur Accentus sous la direction de David Robertson. La partition complète de Marc-André Dalbavie est publiée aux Éditions Billaudot.

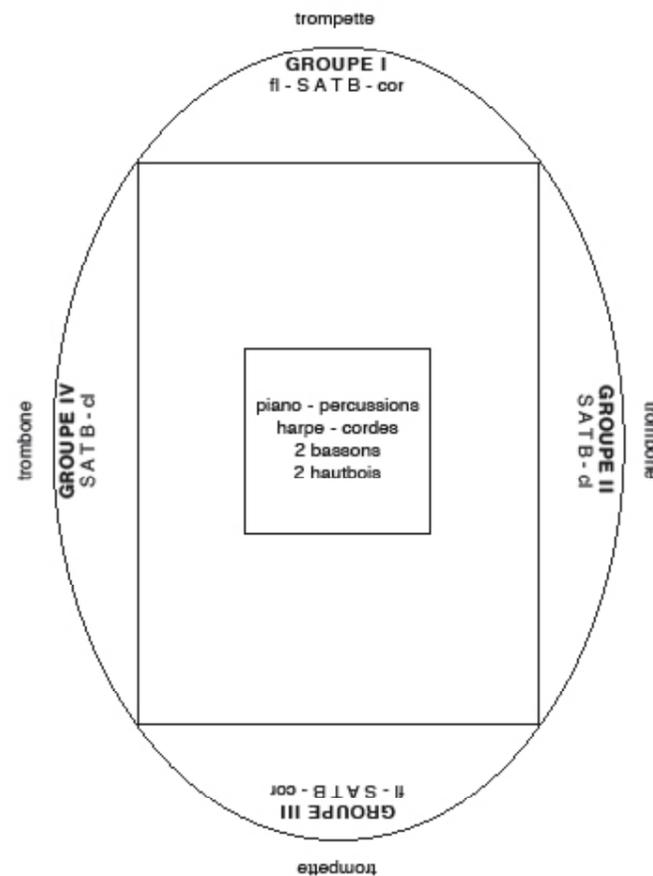
C'est par rapport aux caractéristiques de la salle de la Cité de la musique à Paris, où l'œuvre devait être créée, que Marc-André Dalbavie a conçu le dispositif de *Mobiles*.

Au niveau bas, un groupe instrumental est installé sur une scène placée en plein centre, autour de laquelle le public est réparti.

Au niveau des balcons, quatre groupes de quatre chanteurs sont disposés derrière les rangées de sièges du public. Les groupes I et III, d'un côté, II et IV, de l'autre, se font face. Chaque groupe de chanteurs est composé d'une soprano, d'une alto, d'un ténor et d'un baryton, ici respectivement notés S, A, T, B. Les groupes I et III sont de plus chacun entourés d'une flûte et d'un cor, et les groupes II et IV complétés par une clarinette.

Au niveau supérieur, deux trompettes surplombent les groupes impairs et deux trombones les groupes pairs. En raison de l'architecture de la salle, ces quatre instruments ne sont pas visibles du public.

Mobiles est dédié à Daniel Buren.



Pendant que le public regagne la salle après l'entracte, les quatre groupes de chanteurs s'installent à leur place au niveau des balcons, avec les instruments à vent qui leur sont joints. Les cuivres s'installent, eux, au niveau supérieur. Dès que l'ensemble instrumental gagne la scène centrale du niveau bas, les quatre groupes de chanteurs, qui sont amplifiés¹, commencent à faire entendre ensemble mais pianissimo les quatre conversations du mouvement 1, afin de créer un effet de brouhaha qui se mêle à celui du public. Ils les énoncent au rythme qui leur convient mais en augmentant progressivement l'intensité. Aussitôt qu'ils ont pris place, les instrumentistes du niveau bas s'accordent. Les conversations des quatre groupes de chanteurs donnent lieu à des commentaires du genre :

- Ça ne va pas tarder à commencer, les premiers musiciens arrivent.
- Ils en mettent un temps à s'accorder.
- Qu'est-ce qu'ils attendent pour commencer ?
- Les instrumentistes ne sont pas tous là, il n'y a pas les cuivres.

Le chef fait alors son entrée et s'installe directement sur son podium, sans saluer le public dont une partie continue toujours à parler. Il dirige aussitôt, mais ce que l'on entend reste exactement identique au brouhaha fait par les chanteurs et les instrumentistes qui continuent à s'accorder individuellement, bien qu'il s'agisse en fait du premier mouvement « officiel » de la partition. Deux minutes environ après l'entrée du chef, les lumières baissent pour atteindre l'éclairage habituel d'un concert.

début mouvement 1 : 0'

Les quatre groupes de chanteurs, qui parlent à voix basse en étant légèrement amplifiés, superposent les quatre conversations de ce mouvement, les chanteurs de chaque groupe intervenant à tour de rôle. Le brouhaha produit consiste donc en une hétérophonie à quatre voix, dont l'élocution est dénuée d'effet théâtral. La vitesse générale de ces conversations, indépendantes entre elles, est modérée.

Si ces quatre conversations sont indépendantes les unes des autres, le mot DÉCALAGE (indiqué en capitales) apparaît toutefois au milieu de chacune d'entre elles afin de produire un premier effet d'écho. De même, une homophonie, établie sur le mot ENSEMBLE, provoque la fin du mouvement.

Ce premier des onze mouvements, que comporte *Mobiles*, dure quatre minutes, comme les dix suivants. Une pause de six secondes sépare chaque mouvement et, en raison de sa répétition, elle s'intègre progressivement à l'œuvre.

De plus, un solo – vocal ou instrumental – intervient toutes les trois minutes en interrompant toutes les autres sources sonores (chanteurs et instruments).

En plus des périodicités des mouvements et des solos, une périodicité de plus grande fréquence est construite autour des sonorités de la syllabe TAIRE, qui intervient toutes les 100 secondes.

1. Les voix parlées des chanteurs sont sonorisées tout au long de la pièce et chacun des haut-parleurs est placé au-dessus du groupe qu'il est censé amplifier afin de ne pas perturber l'image spatiale.

Conversation du groupe I

A : Finalement, vous vous êtes laissée entraîner.

S : Vous avez tellement insisté.

A : Vous ne le regretterez pas ; rien ne remplace l'écoute en concert.

S : Ce n'est pas la question, c'est la forme du concert que je trouve complètement figée.

A : C'est un peu vrai, mais je crois que c'est en train de changer.

S : Espérons qu'on aura l'occasion de s'en rendre compte ce soir !

T : Cela dit, il ne faudrait pas que le côté spectacle prenne le pas sur la musique.

S : Vous voyez que je fais mieux d'aller au théâtre, quand je me décide à sortir !

T : Oui, mais là, l'aspect spectacle est nécessaire ; c'est pour qu'on puisse se représenter une histoire.

S : Bien sûr ; cela dit, dans la dernière pièce que j'ai vue, l'histoire était un tel imbroglio que je n'ai rien compris.

T : À propos d'imbroglio, vous êtes au courant des derniers événements ?

Conversation du groupe II

S : Finalement, on est bien placés.

B : Pourquoi, on n'aurait pas dû l'être ?

S : Je suis arrivée au dernier moment ; j'ai eu peur qu'il ne reste plus que des places de côté.

B : Ça n'empêche pas d'entendre.

T : Ça dépend ; quand on se retrouve complètement de biais par rapport à l'orchestre, on n'entend pas vraiment la même chose que lorsqu'on est de face.

A : La position joue donc tant que ça ?

T : Bien sûr, ça peut modifier tout l'équilibre.

S : Personnellement, ce qui me gêne le plus dans ces cas-là, c'est de ne pas voir les instrumentistes.

A : Pourtant, tu écoutes bien de la musique à la radio, ou en disque.

S : Oui, mais là, on ne s'attend pas à voir quoi que ce soit.

B : C'est sûr que ce n'est pas le même type d'écoute.

S : En fait, ce qui me gêne en concert,

Conversation du groupe III

T : C'est à chaque fois la même chose.

S : Qu'est-ce que tu veux dire ?

T : On bavarde en attendant que les instrumentistes s'installent.

S : Ce n'est pas vraiment un problème.

T : Non, sauf que je n'ai toujours pas lu la note de programme.

S : Tu trouves que ça sert vraiment à quelque chose ?

T : En principe, ça sert au moins à être informé du projet de la pièce.

S : Et tu penses que ça se répercute sur l'écoute ?

T : Si la réalisation est en accord avec le projet, il me semble que oui.

S : Cela dit, faut-il encore qu'il y ait un projet...

T : C'est sûr que ça n'est pas toujours le cas.

S : En tout cas, pour ce qui est de la pièce maintenant au programme, il nous aurait fallu moins bavarder pour le savoir.

Conversation du groupe IV

B : Pourquoi attend-on si longtemps entre les pièces ?

S : Parce qu'il faut à chaque fois installer le plateau.

B : C'est bien ce que j'ai remarqué tout à l'heure, mais je n'ai pas compris pourquoi.

S : Parce que l'effectif instrumental n'est pas le même pour chaque pièce.

A : Et à quoi cela tient-il ?

S : Au fait que les compositeurs définissent la formation instrumentale de chacune de leurs pièces.

A : On ne procédait pas ainsi autrefois ?

S : Beaucoup moins ; les genres musicaux étaient nettement plus stables, et les formations aussi.

B : Et les instruments avaient aussi des rôles déterminés ?

S : Oui, les cordes ont eu longtemps le rôle principal.

A : Et quels rôles avaient les autres instruments ?

B : On aurait du mal à ne pas l'être ; on n'entend plus parler que de ça. c'est moins de ne pas voir les instrumentistes que de mal les voir.

A : Il faut dire que c'est plutôt inattendu. A : C'est-à-dire ?

B : C'est plutôt ce qu'on veut nous faire croire. S : Eh bien, quand on voit mal, il me semble que ça se répercute sur l'écoute.

T : Qu'est-ce que vous voulez dire ? T : En tout cas, là tu n'auras pas ce problème ; on est complètement au milieu et on voit parfaitement la scène.

B : Je trouve complètement excessif le bruit fait autour de cette histoire. A : Mais pourquoi es-tu arrivée si tard ?

T : Quand même pas tant que ça, on s'attendait à un dénouement tellement plus spectaculaire. S : Il fallait absolument que je repasse chez moi.

B : Ça, c'est sûr, mais si c'est pour en arriver à un résultat aussi mince, c'était pas la peine de faire toute cette histoire ! T : Tu aurais mieux fait de venir directement.

A : C'est un peu vrai qu'on est passé d'un extrême à l'autre. S : Non, j'avais des affaires à déposer ; je ne tenais pas à m'en encombrer toute la soirée.

S : À vrai dire, ce qui m'étonne le plus, c'est la façon dont on a appris la nouvelle. T : Et ça t'a pris plus de temps que tu ne pensais ?

T : Je n'ai rien remarqué de particulier. S : Beaucoup plus ; une ligne était fermée au public, j'ai dû faire un détour.

S : Vous n'avez pas remarqué que la nouvelle a été annoncée partout, pratiquement au même moment ? B : Ils ont quand même fait une annonce ?

A : C'est bien pour ça qu'elle a produit un tel effet... S : Oui, mais sans dire si c'était dû à un mouvement interne ou à un événement extérieur.

T : Mais nos amis, qui ont été plus sérieux que nous, vont sûrement pouvoir nous le dire. S : Les vents étaient surtout utilisés pour leur couleur et les percussions pour le rythme ; mais il y avait des exceptions.

A : Quoi donc ? A : J'imagine que c'était le cas du piano...

T : Si la pièce qu'on va entendre s'appuie sur un projet. S : Non, le piano, c'est autre chose ; il était utilisé soit seul, soit en opposition avec tout l'orchestre.

A : Là, il n'y a aucun doute, car son propos est d'intégrer le cadre du concert. B : Et ces rôles ne sont plus respectés aujourd'hui ?

S : C'est donc une critique du concert traditionnel ? S : Plus du tout ; aujourd'hui, les instruments ont tous la même importance et les formations varient beaucoup d'une pièce à l'autre.

A : Dans le sens où le concert traditionnel impose une certaine manière d'écouter la musique. A : En tout cas, maintenant, tu sais pourquoi on réinstalle le plateau entre les pièces.

S : Et c'est cette situation que cette pièce se propose de renverser ? S : Et pourquoi nous devons attendre à chaque fois.

A : Absolument. A : Cela dit, ne te plains pas trop, il n'y a que trois pièces au programme, il n'y a donc que deux pauses.

S : Autrement dit, la pièce prend en charge la forme du concert. T : Tu oublies celle du début du concert.

A : C'est même l'un des enjeux de la pièce. B : Avant la première pièce ?

T : La forme du concert s'en trouve donc changée ? A : A priori oui, puisqu'elle est intégrée à l'écriture de la pièce.

B : Je suis bien d'accord, mais cette simultanéité des lieux de provenance me paraît louche.

T : Je ne vois pas pourquoi.

B : Quand même, des propos auxquels on ne devait plus pouvoir accéder, et qui sont soudain divulgués par les sources les plus opposées.

S : Je suis de votre avis, j'ai l'impression que cette histoire a été montée de toutes pièces.

A : Je ne vois vraiment pas ce qui vous autorise à avancer une chose pareille.

B : Eh bien, tout simplement le fait que cela va en arranger beaucoup trop pour que je ne me méfie pas.

A : De qui voulez-vous parler ?

B : De tous ceux dont les histoires vont du coup passer à l'arrière-plan.

T : Il peut s'agir d'une simple coïncidence.

S : Peut-être, mais là, je trouve que ça tombe trop bien pour être seulement le fruit du hasard.

B : En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il y a un trop grand **DÉCALAGE**

A : Ces contretemps ont toujours lieu quand il ne faut surtout pas que ça arrive...

B : Mais non, ça peut arriver n'importe quand !

S : J'ai toujours l'impression du contraire.

B : C'est parce que tu ne te souviens pas des fois où ça ne t'a pas gênée.

T : D'ailleurs, ça ne t'a pas gênée tant que ça ; tu es arrivée à temps.

S : Oui, mais je voulais vous parler avant le début du concert.

A : Qu'as-tu de si important à nous dire ?

S : J'ai réfléchi ; il faut que nous prenions une décision.

A : Une décision ?

S : Oui, à cause des événements récents.

B : C'est sûr qu'on ne va pas pouvoir cacher plus longtemps nos véritables mobiles.

S : Tout à fait ; et plus on attendra, plus notre intervention apparaîtra **DÉCALÉE**.

S : Cela veut donc dire que le concert traditionnel instaure une coupure arbitraire entre l'œuvre et son contexte.

B : Absolument.

T : Qu'entendez-vous par contexte ?

A : Le lieu où l'œuvre prend place, avec tous les comportements qu'il induit.

S : Et si je comprends bien, cela montre surtout que cette limite peut être déplacée.

A : Vous auriez pu écrire la note de programme !

B : En fait, ce projet rejoint la réflexion que John Cage a amorcée dans 4' 33" ; vous connaissez le principe ?

T : Pas vraiment.

B : Un piano est installé sur la scène et le public s'attend donc à entendre une pièce composée pour cet instrument.

T : Pour l'instant, ça ne crée pas de **DÉCALAGE** particulier.

T : Oui.

B : Mais ces moments ne se perçoivent pas du tout de la même manière.

T : Pourtant, ils correspondent tous à l'installation des instrumentistes sur le plateau.

B : C'est possible, mais, personnellement, ce n'est qu'entre les pièces que j'ai vraiment l'impression d'attendre.

T : C'est parce que tu adoptes le point de vue du public.

B : Quel autre point de vue veux-tu que j'adopte ?

T : Celui des instrumentistes.

B : Et ça suffirait à changer mon impression.

T : Évidemment ; en fait, c'est typiquement un problème d'intervalles.

B : Je ne vois vraiment pas le rapport !

T : Mais si, c'est très simple ; en général, quand des événements se suivent, l'on a tendance à penser qu'il y a un **DÉCALAGE** d'une

entre la place accordée à cette histoire et son importance réelle.

A : Cette histoire n'est quand même pas si anodine.

S : C'est la multiplication des versions à laquelle on assiste qui nous le fait croire.

T : Oh, quand même pas seulement !

S : Si, je vous assure ; en fait, l'on sait à peine de quoi il s'agit.

T : C'est normal ; dans ce genre d'histoire, il y a toujours un moment où les informations les plus contradictoires se mettent à circuler.

B : Je ne vous dis pas le contraire mais, là, il y a vraiment trop de contradictions.

T : Et vous vous demandez si ces contradictions ne sont pas voulues.

B : Absolument.

T : Je veux bien qu'il y ait des contradictions, mais quant à dire qu'elles sont voulues, vous aurez du mal à me le faire croire.

S : Et pourquoi donc ?

T : Pourtant, on n'avait jamais pensé intervenir aussi tôt.

S : C'est vrai, mais il faut absolument couper court aux rumeurs qui commencent à circuler.

B : Si tu penses que c'est urgent, rien nous empêche d'en parler à la sortie.

A : Ça ne risque pas de faire tard ?

T : Oh, non je ne crois pas que ça dure si longtemps.

B : Le concert, peut-être, mais si l'on doit discuter après, ça risque de se prolonger bien au-delà.

A : Et puis, après une certaine heure, c'est tout un problème pour rentrer chez soi.

B : Déjà, le temps de trouver un endroit qui nous convienne...

S : Pourquoi voulez-vous que ça nous prenne tant de temps ?

A : Parce qu'on habite tous à l'opposé les uns des autres.

B : Alors choisissons un endroit en plein centre.

A : Sauf que c'est toujours là qu'il y a le plus de monde et ce n'est donc

B : Non, mais quand le pianiste entre sur scène pour se mettre au piano, il ferme le cylindre et ne joue pas la moindre note.

S : J'ai beau chercher, je vois assez mal le rapport avec ce dont on parlait.

B : Mais si, comme le public s'attend à entendre une pièce de musique, il accorde une attention artistique à un événement qui se réduit pourtant à la seule rumeur ambiante.

S : C'est-à-dire au contexte sonore de l'œuvre ?

B : Tout à fait ; la prise en compte du contexte aboutit donc au même résultat dans les deux cas.

T : Je ne vois franchement pas pourquoi.

B : Parce que dès qu'une œuvre tient compte du lieu où elle est jouée, elle n'apparaît plus commandée par ce lieu ; c'est même l'inverse qui se produit.

T : Vous voulez dire que c'est l'œuvre qui commande le lieu.

unité entre leur nombre et celui des intervalles qui les séparent.

S : Tu veux dire qu'il y a un intervalle en moins...

T : Absolument. Par exemple, si tu acceptes de nous voir chacun réduits à un point, alors seulement trois intervalles nous séparent.

S : Ce n'est pas toujours le cas ?

T : Ça dépend de la position des points...

S : C'est-à-dire de la façon dont nous sommes placés ?

T : Tout à fait. Par exemple, si nous étions plus nombreux et que nous formions un cercle, il y aurait autant d'intervalles que de points.

B : Mais c'est un dispositif en boucle, ça n'a rien à voir avec ce dont on parlait.

T : Pas complètement.

B : Comment cela ?

T : Dans les deux cas, il peut y avoir égalité des intervalles et des événements.

B : Si je comprends bien, tu veux dire que tout dépend de la façon dont le problème est posé...

T : Parce que je vois mal à quoi cela pourrait servir.

1^{er} solo (vocal) : 3' (parlé à voix plus haute pour être distinctement entendu)

S : À cacher ce qui se passe en réalité sur un tout autre plan.

T : Que voulez-vous qu'on nous cache ?

B : Que la décision de divulguer cette histoire a été prise à un niveau supérieur.

A : Vous vous croyez en pleine fiction !

B : Reconnaissez que ça en a toutes les apparences.

A : Peut-être, mais, dans le cas présent, je vous assure que ce n'est vraiment pas le lieu d'en faire.

B : Je ne vois pas pourquoi.

A : Parce qu'il faudrait croire que toute cette confusion provient d'une intention délibérée.

B : Et ce n'est pas votre avis ?

A : Pas vraiment.

S : Toute cette confusion ne vient quand même pas de rien ?

pas du tout sûr qu'on trouve de la place.

T : Décidément, tu tiens absolument à compliquer les choses.

A : Tu as une solution plus simple ?

T : Évidemment, vous êtes tous sur mon trajet, je vous déposerai au retour.

S : Tu es sûr que ça ne te rallonge pas ?

T : Non, ça me fait juste prendre par l'extérieur au lieu de passer par le centre.

B : Dans ce cas...

T : Et puis ce ne sont pas les trois arrêts qu'il me faudra faire pour vous déposer qui me prendront beaucoup de temps.

A : Oh, ça, il suffit qu'on soit en cours de discussion pour qu'on n'arrive plus à se séparer.

B : Tu n'as décidément pas l'air enthousiasmée par cette idée de réunion !

A : À vrai dire, pas trop ; mais je m'en voudrais de faire éclater notre groupe.

T : Tu ne t'y opposes donc pas.

B : Absolument.

T : Je veux bien, sauf que, dans ce cas, je ne vois pas où est l'œuvre.

B : Dans la performance du pianiste.

S : Mais il ne joue pas !

B : C'est justement en cela que consiste la performance.

A : D'ailleurs, il y a une autre implication à cette performance.

T : Une autre implication ?

A : Oui, la distinction conventionnelle entre art et non-art est remise en cause.

S : Je ne vois vraiment pas pourquoi.

A : Parce que des événements affectés de valeurs opposées finissent par être mis sur le même plan.

T : Vous voulez dire que tous les sons ambiants du concert s'instituent en œuvre malgré l'absence de musique ?

B : C'est même l'intention avouée de ces quatre minutes.

S : Je pourrais être d'accord ; mais il y a une chose qui me gêne dans cette histoire.

T : Absolument ; et c'est pourquoi il vaut mieux ne pas se fier à sa première impression.

S : Cela dit, les pauses d'un concert ne donneront jamais l'impression de se reproduire en boucle.

T : Évidemment, car une fois parvenu à la fin, il faudrait se retrouver au point de départ, ce qui est a priori peu probable...

S : Il y a donc une différence entre les deux cas.

T : Je n'ai jamais prétendu le contraire.

A : Et à mon avis, il y en a une plus importante.

S : Dans un cas, les événements interviennent à intervalles réguliers, et pas dans l'autre ?

A : Non, c'est beaucoup plus général que ça ; c'est une question de définition.

T : De définition ?

A : La distinction entre intervalles et événements n'est pas définie de la même façon dans les deux cas.

B : C'est impossible ; ou alors, il faudrait que les événements se mettent à fusionner les uns avec les autres !

T : Évidemment, mais pas nécessairement d'une intention.

B : De quoi voulez-vous qu'elle vienne d'autre ?

A : De la façon dont fonctionne l'information.

B : Qu'est-ce que vous voulez dire ?

A : Je veux dire que l'information produit souvent des effets que personne ne contrôle.

S : Et vous pensez que c'est actuellement le cas ?

T : C'est même particulièrement le cas, étant donnée l'importance que cette histoire a prise.

S : Et il n'y aurait donc personne derrière ?

A : Absolument personne.

S : Pas même un groupe ?

A : Mais de quel groupe voulez-vous qu'il s'agisse ?

S : D'un groupe qui commanderait par en dessous l'**ENSEMBLE** des autres.

A : Disons plutôt que je m'y sens un peu forcée.

T : Il ne nous reste donc plus qu'à déterminer un endroit qui nous convienne.

B : Le plus simple est de rester près d'ici.

A : Tu penses qu'on trouvera quelque chose ?

T : Si on ne trouve pas, on ira là où on doit s'arrêter en premier.

B : Là, il n'y aura pas de problèmes, ce ne sont pas les endroits qui manquent.

S : Cela dit, il nous faudra quand même trouver un lieu où l'on puisse s'isoler.

B : Tu tiens vraiment à prendre tant de précautions ?

S : Ce n'est pas la question, mais quand il y a trop de bruit, on a du mal à s'entendre, et ce dont nous avons à parler est déjà assez compliqué.

A : Ce qui risque d'être plus difficile à trouver, c'est un accord qui convienne à l'**ENSEMBLE** d'entre nous.

A : Quoi donc ?

S : Si l'on n'est pas au courant de toute cette réflexion, je doute qu'on puisse en percevoir le propos.

B : C'est le défaut de ce type d'entreprises ; l'absence de réalisation nécessite un discours annexe.

T : Mais peut-on concilier les deux ?

A : Si ; supposons qu'une musique se développe progressivement à partir des bruits de la salle...

B : Tu veux dire à partir de la rumeur ambiante ?

A : Oui, mais aussi à partir du son des instrumentistes en train de s'accorder...

B : Et en quoi cette solution serait-elle différente ?

A : Eh bien, je pense que, dans ce cas, les mobiles de la pièce seraient clairement apparents.

T : Et pourquoi le seraient-ils davantage ?

A : Parce que le public percevrait les points communs qui relient l'**ENSEMBLE** de ces éléments à la musique elle-même.

A : Qui te dit que ça n'est pas le cas ?

T : Je ne vois vraiment pas comment ça pourrait l'être !

A : Tu es d'accord que nous ne sommes pas de la même nature que le milieu qui nous sépare...

T : Au niveau de notre perception, c'est certain.

A : Par contre, la distinction entre pièces et pauses me semble beaucoup moins nette, car les deux appartiennent à l'espace du concert...

T : Ça n'empêche pas de les distinguer !

A : Ni de les relier...

S : Je ne vois vraiment pas où tu veux en venir !

A : À imaginer une musique qui se développerait à partir du bruit ambiant de la salle.

B : Et tu peux nous dire ce que ce serait censé montrer ?

A : Que des changements successifs arrivent parfois à transformer un **ENSEMBLE** en un autre.



début mouvement 2 : 4' 6"

Mouvement instrumental

2^e solo (instrumental : hautbois) : 6'

fin mouvement 2 : 8' 6"



début mouvement 3 : 8' 12"

Ce mouvement consiste en la répétition de certains passages des conversations précédentes, réordonnés selon une hétérophonie, d'abord à trois voix, puis à deux voix. Les chanteurs, toujours amplifiés, continuent à parler à voix relativement basse, si bien que l'effet de brouhaha est de moins en moins sensible.

- SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, II, IV :

chanteurs du groupe I :

- B : Je trouve complètement excessif le bruit fait autour de cette histoire.
- A : C'est un peu vrai qu'on est passé d'un extrême à l'autre.
- S : À vrai dire, ce qui m'étonne le plus, c'est la façon dont on a appris la nouvelle.
- T : Je n'ai rien remarqué de particulier.
- S : Vous n'avez pas remarqué que la nouvelle a été annoncée partout, pratiquement au même moment ?
- A : C'est bien pour ça qu'elle a produit un tel effet...

chanteurs du groupe II :

- S : Il fallait absolument que je repasse chez moi.
- T : Et ça t'a pris plus de temps que tu ne pensais ?
- S : Beaucoup plus ; une ligne était fermée au public, j'ai dû faire un détour.
- B : Ils ont quand même fait une annonce ?
- S : Oui, mais sans dire si c'était dû à un mouvement interne ou à un événement extérieur.

T : Cela dit, tu es arrivée à temps.

S : Oui, mais je voulais vous parler avant le début du concert.

chanteurs du groupe IV :

- B : Personnellement, ce n'est qu'entre les pièces que j'ai vraiment l'impression d'attendre.
- T : C'est parce que tu adoptes le point de vue du public.
- B : Quel autre point de vue veux-tu que j'adopte ?
- T : Celui des instrumentistes.
- B : Et ça suffirait à changer mon impression.
- T : Évidemment ; en fait, c'est typiquement un problème d'intervalles.
- B : Je ne vois vraiment pas le rapport !

- SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, II, III :

chanteurs du groupe I :

- B : Je suis bien d'accord, mais cette simultanéité des lieux de provenance me paraît louche.
- T : Je ne vois pas pourquoi.
- B : Quand même, des propos auxquels on ne devait plus pouvoir accéder, et qui sont soudain divulgués par les sources les plus opposées.
- S : Je suis de votre avis, cette histoire a été montée de toutes pièces.
- A : Je ne vois vraiment pas ce qui vous autorise à avancer une chose pareille.
- B : Eh bien, tout simplement parce que ça va arranger tous ceux dont les histoires vont du coup passer à l'arrière-plan.

chanteurs du groupe II :

- A : Qu'as-tu de si important à nous dire ?
- S : J'ai réfléchi ; il faut que nous prenions une décision.
- A : Une décision ?

S : Oui, à cause des événements récents.
B : C'est sûr qu'on ne va pas pouvoir cacher plus longtemps nos véritables mobiles.
S : Tout à fait ; et plus on attendra, plus notre intervention apparaîtra décalée.
T : Pourtant, on n'avait jamais pensé intervenir aussi tôt.
S : C'est vrai, mais il faut absolument couper court aux rumeurs qui commencent à circuler.

chanteurs du groupe III :

A : C'est sûr que le concert traditionnel impose une certaine manière d'écouter la musique.
S : Et c'est cette situation que cette pièce se propose de renverser ?
A : Absolument.
T : La forme du concert s'en trouve donc changée ?
A : A priori oui, puisqu'elle est intégrée à l'écriture de la pièce.
S : Cela veut donc dire que le concert traditionnel instaure une coupure entre l'œuvre et son contexte.
B : Absolument.

3^e solo (vocal) : 9' (parlé à voix plus haute pour être distinctement entendu)

T : Qu'entendez-vous par contexte ?

A : Le lieu où l'œuvre prend place.

S : Et si je comprends bien, cela montre surtout que cette limite peut être déplacée.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II, III, IV :

chanteurs du groupe II :

B : Si tu penses que c'est si urgent, rien ne nous empêche d'en parler à la sortie.

A : Après une certaine heure, c'est tout un problème pour rentrer chez soi.

B : Déjà, le temps de trouver un endroit qui nous convienne...

S : Pourquoi voulez-vous que ça nous prenne tellement de temps ?

A : Parce qu'on habite tous à l'opposé les uns des autres.

chanteurs du groupe III :

B : En fait, ce projet rejoint la réflexion que John Cage a amorcée dans 4' 33" ; vous connaissez le principe ?

T : Pas vraiment.

B : Un piano est installé sur scène, mais quand le pianiste se met au piano, il ferme le cylindre et ne joue pas la moindre note.

S : J'ai beau chercher, je vois assez mal le rapport avec ce dont on parlait.

chanteurs du groupe IV :

T : Mais si, c'est très simple ; en général, quand des événements se suivent, on a tendance à penser qu'il y a un décalage d'une unité entre leur nombre et celui des intervalles qui les séparent.

S : Tu veux dire qu'il y a un intervalle en moins...

T : Absolument. Par exemple, si tu acceptes de nous voir chacun réduits à un point, alors seulement trois intervalles nous séparent.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, III, IV :

chanteurs du groupe I :

B : En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il y a un trop grand décalage entre la place accordée à cette histoire et son importance réelle.

A : Cette histoire n'est quand même pas si anodine.

S : C'est la multiplication des versions à laquelle on assiste qui nous le fait croire.

T : Oh, quand même pas seulement !

S : Si, je vous assure ; l'on sait à peine de quoi il s'agit.

T : C'est normal ; dans ce genre d'histoire, il y a toujours un moment où les informations les plus contradictoires se mettent à circuler.

chanteurs du groupe III :

B : Mais si, comme le public s'attend à écouter de la musique, il accorde une attention artistique au bruit ambiant.

S : C'est-à-dire au contexte sonore de l'œuvre ?

B : Tout à fait ; la prise en compte du contexte aboutit donc au même résultat dans les deux cas.

T : Je ne vois franchement pas pourquoi.

B : Parce que dès qu'une œuvre tient compte du lieu où elle est jouée, elle n'apparaît plus commandée par ce lieu ; c'est même l'inverse qui se produit.

T : Vous voulez dire que c'est l'œuvre qui commande le lieu.

chanteurs du groupe IV :

S : Ce n'est pas toujours le cas ?

T : Ça dépend de la position des points...

S : C'est-à-dire de la façon dont nous sommes placés ?

T : Tout à fait. Par exemple, si nous étions plus nombreux et que nous formions un cercle, il y aurait autant d'intervalles que de points.

B : Mais c'est un dispositif en boucle, ça n'a rien à voir avec ce dont on parlait.

T : Pas complètement.

B : Comment cela ?

T : Dans les deux cas, il peut y avoir égalité des intervalles et des événements.

S : Cela dit, les pauses d'un concert ne donneront jamais l'impression de se reproduire en boucle.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, II, IV :

chanteurs du groupe I :

A : Quant à dire que ces contradictions sont voulues, vous aurez du mal à me le faire croire.

S : Et pourquoi donc ?

T : Parce que je vois mal à quoi cela pourrait servir.

chanteurs du groupe II :

B : Alors choisissons un endroit en plein centre.

A : Sauf que c'est toujours là qu'il y a le plus de monde et ce n'est donc pas du tout sûr qu'on trouve de la place.

B : Il n'y a pas une solution plus simple ?

chanteurs du groupe IV :

T : Évidemment, car une fois parvenu à la fin, il faudrait se retrouver au point de départ, ce qui est a priori peu probable...

S : Il y a donc une différence entre les deux cas.

A : Et à mon avis, il y en a une plus importante.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, II, III :

chanteurs du groupe I :

S : À cacher ce qui se passe en réalité sur un tout autre plan.

T : Que voulez-vous qu'on nous cache ?

B : Que la décision de divulguer cette histoire a été prise à un niveau supérieur.

chanteurs du groupe II :

T : Évidemment, vous êtes tous sur mon trajet, je vous déposerai au retour.

S : Tu es sûr que ça ne te rallonge pas ?

T : Non, ça me fait juste prendre par l'extérieur au lieu de passer par le centre.

chanteurs du groupe III :

A : Oui, la distinction conventionnelle entre art et non-art est remise en cause.

S : Je ne vois vraiment pas pourquoi.

A : Parce que des événements affectés de valeurs opposées finissent par être mis sur le même plan.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II, III, IV :

chanteurs du groupe II :

T : Et puis ce ne sont pas les trois arrêts qu'il me faudra faire pour vous déposer qui me prendront beaucoup de temps.

A : Oh, ça, il suffit qu'on soit en cours de discussion pour qu'on n'arrive pas à se séparer.

chanteurs du groupe III :

T : Vous voulez dire que tous les sons ambiants du concert s'instituent en œuvre malgré l'absence de musique ?

B : C'est même l'intention avouée de ces quatre minutes.

chanteurs du groupe IV :

S : Dans un cas, les événements interviennent à intervalles réguliers, et pas dans l'autre ?

A : Non, la distinction entre intervalles et événements n'est pas définie de la même façon dans les deux cas.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I, III, IV :

chanteurs du groupe I :

A : Vous vous croyez en pleine fiction !

B : Reconnaissez que ça en a toutes les apparences.

chanteurs du groupe III :

S : Je pourrais être d'accord ; mais il y a une chose qui me gêne dans cette histoire.

A : Quoi donc ?

chanteur du groupe IV :

B : C'est impossible ; ou alors, il faudrait que les événements se mettent à fusionner les uns avec les autres !

RÉDUCTION À 2 VOIX

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I & IV :

chanteurs du groupe I :

S : Toute cette confusion ne vient quand même pas de rien ?

T : Évidemment, mais pas nécessairement d'une intention.

chanteurs du groupe IV :

A : Qui te dis que ça n'est pas le cas ?

T : Je ne vois vraiment pas comment ça pourrait l'être !

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II & IV :

chanteurs du groupe II :

B : Tu n'as décidément pas l'air enthousiasmée par cette idée de réunion !

A : À vrai dire, pas trop ; mais je m'en voudrais de faire éclater notre groupe.

chanteurs du groupe IV :

A : Tu es d'accord que nous ne sommes pas de la même nature que le milieu qui nous sépare...

T : Au niveau de notre perception, c'est certain.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I & III :

chanteurs du groupe I :

B : De quoi voulez-vous qu'elle vienne d'autre ?

A : De la façon dont fonctionne l'information.

chanteur du groupe III :

S : Si l'on n'est pas au courant de toute cette réflexion, je doute qu'on puisse en percevoir le propos.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II & IV :

chanteur du groupe II :

T : Il ne nous reste donc plus qu'à déterminer un endroit qui nous convienne.

chanteur du groupe IV :

A : Par contre, la distinction entre pièces et pauses me semble beaucoup moins nette, car les deux appartiennent à l'espace du concert...

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II & III :

chanteur du groupe II :

S : Cela dit, il nous faudra quand même trouver un lieu où l'on puisse s'isoler.

chanteur du groupe III :

B : C'est le défaut de ce type d'entreprises ; l'absence de réalisation nécessite un discours annexe.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS III & IV :

chanteurs du groupe III :

T : Mais est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de concilier les deux ?

A : Si ; supposons qu'une musique se développe à partir des bruits de la salle...

chanteurs du groupe IV :

S : Je ne vois vraiment pas où tu veux en venir !

A : À imaginer une musique qui se développerait à partir du bruit ambiant de la salle.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I & III :

chanteurs du groupe I :

B : Qu'est-ce que vous voulez dire ?

A : Je veux dire que l'information produit souvent des effets que personne ne contrôle.

chanteurs du groupe III :

B : Et en quoi cette solution serait-elle différente ?

A : Eh bien, je pense que, dans ce cas, les mobiles de la pièce seraient clairement apparents.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I & II :

chanteurs du groupe I :

S : Et vous pensez que c'est actuellement le cas ?

T : C'est même particulièrement le cas, étant donnée l'importance que cette histoire a prise.

chanteurs du groupe II :

B : Tu tiens vraiment à prendre tant de précautions ?

S : Ce n'est pas la question, mais quand il y a trop de bruit, on a du mal à s'entendre.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS II & IV :

chanteurs du groupe II :

B : A priori, on trouve toujours des places à l'écart.

A : Ce qui risque d'être plus difficile à trouver, c'est un accord qui convienne à l'ensemble d'entre nous.

chanteurs du groupe IV :

B : Et tu peux nous dire ce que ce serait censé montrer ?

A : Que des changements successifs arrivent parfois à transformer un ensemble en un autre.

• SUPERPOSITION DES CONVERSATIONS I & III :

chanteurs du groupe I :

S : Et il n'y aurait aucun groupe derrière ?

A : Mais de quel groupe voulez-vous qu'il s'agisse ?

S : D'un groupe qui commanderait par en dessous l'ensemble des autres.

chanteurs du groupe III :

T : Et pourquoi le seraient-ils davantage ?

A : Parce que le public percevrait les points communs qui relient l'ensemble de ces éléments à la musique elle-même.

4^e solo (vocalise sans texte) : 12'

fin mouvement 3 : 12' 12"

■

début mouvement 4 : 12' 18"

Mouvement instrumental

5^e solo (instrumental : violon) : 15'

fin mouvement 4 : 16' 18"

■

début mouvement 5 : 16' 24"

Le texte de ce mouvement réordonne, en les réduisant, des passages des conversations du mouvement 3 selon un montage monodique. Les chanteurs, qui sont toujours amplifiés, parlent maintenant normalement afin que le texte soit distinctement entendu. La progression générale depuis le début de la pièce permet donc de passer d'une situation où les quatre conversations se déroulent linéairement mais ne sont pas comprises, parce qu'elles se superposent, à la situation inverse où les conversations deviennent compréhensibles parce qu'elles ne se superposent plus, mais n'arrêtent pas de bifurquer de l'une à l'autre par le biais de mots communs ou de phrases s'enchaînant logiquement.

Trois rotations complètes, liées au sens du texte, – les deux premières identiques, la troisième effectuée dans le sens inverse – interviennent au cours de ce montage. Le départ du texte est lancé par une brève reprise du brouhaha initial.

chanteurs du groupe I :

B : Je trouve complètement excessif le bruit fait autour de cette histoire.

A : C'est un peu vrai qu'on est passé d'un extrême à l'autre.

chanteurs du groupe II :

S : Il fallait absolument que je repasse chez moi.

T : Et ça t'a pris plus de temps que tu ne pensais ?

S : Beaucoup plus ; une ligne était fermée au public, j'ai dû faire un détour.

• ROTATION ENTRE LES GROUPES IV, III, II, I :

chanteur du groupe IV :

B : Personnellement, ce n'est qu'entre les pièces que j'ai vraiment l'impression d'attendre.

chanteur du groupe III :

S : Et cette pièce se propose de renverser cette situation ?

chanteurs du groupe II :

B : Ils ont quand même fait une annonce ?

S : Oui, mais sans dire si c'était dû à un événement extérieur.

chanteurs du groupe I :

S : La nouvelle a été annoncée partout, pratiquement au même moment.

A : C'est bien pour ça qu'elle a produit un tel effet...

B : Je suis bien d'accord, mais cette simultanéité des lieux de provenance me paraît louche.

chanteur du groupe III :

T : La forme du concert s'en trouve donc changée ?

chanteurs du groupe II :

S : Oui, mais je voulais vous parler avant le début du concert.

A : Qu'as-tu de si important à nous dire ?

chanteur du groupe III :

B : En fait, ce projet rejoint celui de 4' 33".

chanteurs du groupe II :

S : J'ai réfléchi ; il faut que nous prenions une décision.

A : Une décision ?

S : Oui, à cause des événements récents.

chanteur du groupe IV :

T : Quand des événements se suivent, il y a un décalage entre leur nombre et leurs intervalles.

chanteur du groupe II :

B : C'est sûr qu'on ne va pas pouvoir cacher plus longtemps nos véritables mobiles.

chanteurs du groupe IV :

S : Ce n'est pas toujours le cas ?

T : Ça dépend de la position des points...

chanteur du groupe II :

S : Il faut absolument couper court aux rumeurs qui commencent à circuler.

chanteur du groupe I :

B : Quand même, des propos qui sont soudain annoncés par les sources les plus opposées !

chanteurs du groupe II :

S : Ça doit nous prendre tellement de temps ?

A : Oui, parce qu'on habite tous à l'opposé les uns des autres.

• ROTATION ENTRE LES GROUPE IV, III, II, I :

chanteur du groupe IV :

T : Par contre, si nous formions un cercle, il y aurait autant d'intervalles que de points.

chanteurs du groupe III :

S : J'ai beau chercher, je ne vois pas le rapport.

B : Quand une œuvre intègre le lieu où elle est jouée, elle n'est plus commandée par lui.

6^e solo (vocal) : 18'

répliques à répartir de façon continue entre les quatre chanteurs du groupe II :

Alors choisissons un endroit en plein centre.

Ce n'est pas sûr qu'on trouve de la place.

chanteurs du groupe I :

B : En tout cas, il y a un trop grand décalage entre la place faite à cette histoire et son importance réelle.

T : C'est normal que les informations les plus contradictoires se mettent à circuler.

chanteurs du groupe II :

B : Il n'y a pas une solution plus simple ?

T : Évidemment, vous êtes tous sur mon trajet, je vous déposerai au retour.

S : Tu es sûr que ça ne te rallonge pas ?

T : Non, ça me fait juste prendre par l'extérieur au lieu de passer par le centre.

chanteurs du groupe III :

T : Vous voulez dire que c'est l'œuvre qui commande le lieu.

A : Absolument. Le mouvement s'inverse.

• ROTATION ENTRE LES GROUPEs II, III, IV, I (effectuée dans le sens inverse des deux précédentes) :

chanteur du groupe II :

T : Et puis ce ne sont pas trois arrêts pour vous déposer qui me prendront beaucoup de temps.

chanteur du groupe III :

T : Vous voulez dire que les pauses se perçoivent comme œuvre ?

chanteur du groupe IV :

T : Oui, et une fois parvenu à la fin, on se retrouve au point de départ.

chanteurs du groupe I :

T : Vous aurez du mal à me le faire croire.

S : Et pourquoi ?

B : Car la décision aurait été prise à un niveau supérieur.

chanteurs du groupe IV :

S : Les événements interviendraient donc à intervalles réguliers.

A : Sauf que les intervalles ne sont pas définis de la même façon dans les deux cas...

B : Dans un cas, les événements fusionneraient les uns avec les autres ?

chanteur du groupe I :

B : Ça en a toutes les apparences.

chanteurs du groupe III :

S : Je pourrais être d'accord ; mais il y a quelque chose qui me gêne.

A : Quoi donc ?

chanteur du groupe IV :

A : Tu es d'accord que nous sommes différents du milieu qui nous sépare...

chanteur du groupe II :

A : Oh, ça, il suffit qu'on discute pour qu'on n'arrive plus à se séparer.

chanteur du groupe IV :

A : Par contre, la distinction entre pièces et pauses est beaucoup moins nette...

chanteur du groupe I :

B : Que voulez-vous dire ?

chanteur du groupe III :

A : Si une musique se développe à partir des bruits de la salle...

chanteur du groupe II :

S : Il faudra quand même qu'on puisse s'isoler.

chanteur du groupe III :

A : Du coup, les mobiles sont plus apparents.

chanteur du groupe II :

B : Tu tiens vraiment à prendre tant de précautions ?

chanteur du groupe I :

A : Mais de quel groupe voulez-vous qu'il s'agisse ?

• RAPIDE ET RYTHMIQUE (suivi de la reprise de certaines des dernières répliques précédentes) :

chanteur du groupe III :

A : Du public qui percevrait

chanteur du groupe I :

S : l'ensemble

chanteur du groupe III :

A : des points communs

chanteur du groupe IV :

A : à ces changements successifs.

fin mouvement 5 : 20' 24"



début mouvement 6 : 20' 30"

Commençant après le 7^e solo instrumental, le texte de ce 6^e mouvement réordonne, en les réduisant, des passages des conversations du mouvement 5, mais il consiste de nouveau en la superposition hétérophonique de deux conversations. Les chanteurs, qui sont toujours amplifiés, continuent à parler normalement. Le texte comporte deux parties, la première servant de matrice à la suivante, plus réduite. Les deux conversations se tiennent d'abord entre deux groupes adjacents (respectivement I / IV et II / III) et sont diachrones entre elles ; puis, les répliques se synchronisent peu à peu en faisant coïncider leurs départs et leurs fins et créent ainsi une alternance continue entre les groupes qui se font face (I / III – II / IV – I / III – II / IV – I / III – II / IV, etc.). Dans la deuxième partie, cette synchronisation est maintenue, mais seuls les groupes II / IV donnent lieu à des superpositions hétérophoniques, car les brèves répliques des groupes I / III ne se superposent plus mais se suivent. Le montage monodique de ces répliques va former le texte du solo 8, qui résulte de l'intersection des conversations I et III. Le départ du texte est lancé par plusieurs effets de brouhaha.

7^e solo (instrumental : clarinette) : 21'

1. Superposition hétérophonique des conversations I / IV et II / III avec synchronisation progressive des répliques des groupes II et IV, d'une part, I et III, d'autre part, afin que leurs fins et débuts respectifs coïncident :

Conversation I / IV (début)

chanteur du groupe IV :

T : Et puis les événements se sont de nouveau décalés.

chanteur du groupe I :

B : Parce que ces propos ne cessent de se répéter...

chanteur du groupe IV :

S : Ce n'est pas toujours le cas ?

chanteur du groupe I :

B : Ça dépend de l'importance qui leur est accordée.

chanteur du groupe IV :

A : Leurs changements successifs ne sont pas précisément définis ?

chanteur du groupe I :

B : Autant que leurs lieux de provenance.

chanteur du groupe IV :

T : Ça dépend aussi de la position des points.

chanteur du groupe I :

B : Alors, ça en a toutes les apparences.

chanteur du groupe IV :

S : Surtout s'ils interviennent à intervalles réguliers.

chanteur du groupe I :

B : Mais comment faire pour pouvoir y accéder ?

Conversation II / III (début)

chanteur du groupe II :

B : C'est à cause des différences de mobiles.

chanteur du groupe III :

T : Malgré leur absence de signification ?

chanteur du groupe II :

T : Le nombre des arrêts ne suffit pas à les distinguer.

chanteur du groupe III :

S : Il leur faudrait plus de valeurs opposées.

chanteur du groupe II :

A : Même si l'on est en cours de discussion ?

chanteur du groupe III :

B : Et qu'on rende compte du lieu où tout s'est joué ?

chanteur du groupe II :

T : Deux trajets sont quand même possibles.

chanteur du groupe III :

B : En fait, nous n'y sommes pas assez venus.

chanteur du groupe II :

S : Il fallait que je repasse chez moi.

chanteur du groupe III :

A : On en aurait mieux perçu les points communs.

À partir de là, les longueurs des répliques des groupes II et IV, d'une part, I et III, d'autre part, doivent coïncider :

chanteur du groupe IV :

T : Il nous faut revenir au point de départ.

chanteur du groupe II :

S : Sûrement, mais j'ai dû faire un détour.

chanteur du groupe I :

B : La décision a donc été prise à un niveau supérieur.

chanteur du groupe III :

S : D'autant qu'il commande l'accès à tous les autres...

chanteur du groupe IV :

A : Voilà au moins une chose qui semble sûre.

chanteur du groupe II :

A : C'est toujours là qu'il y a le plus de monde.

chanteur du groupe I :

A : Le centre agit sur tout l'ensemble.

chanteur du groupe III :

B : C'est ce projet qui nous a regroupés.

chanteur du groupe II :

S : Il faut donc couper par l'extérieur.

chanteur du groupe IV :

A : Ou se limiter à un juste milieu.

2. Alternance de la superposition synchrone des répliques des groupes II et IV avec le montage monodique des répliques des groupes I et III, qui sont toutes constituées à partir de modules de trois syllabes :

chanteur du groupe IV :

T : Et puis tout s'est de nouveau décalé.

chanteur du groupe II :

B : À cause des mobiles qui se répètent

montage monodique des groupes I / III :

B : répéter ces propos...

T : ...qui malgré...

chanteur du groupe IV :

S : Ce n'est pas toujours le cas ?

chanteur du groupe II :

T : Le nombre des arrêts ne suffit pas ?

montage monodique des groupes III / I :

S : ...les valeurs opposées...

B : ...qui leur sont accordées...

chanteur du groupe IV :

A : Des changements successifs aussi définis.

chanteur du groupe II :

A : Même si l'on est en cours de discussion ?

chanteur du groupe I :

B : ...à leurs lieux de prov(e)nance...

chanteur du groupe IV :

T : Tout dépend de la position des points.

chanteur du groupe II :

T : Deux trajets sont quand même possibles.

montage monodique des groupes III / I :

B : ...compt(e)nt en fait...

A : ...d'apparence...

chanteur du groupe IV :

S : S'ils interviennent à intervalles réguliers ?

chanteur du groupe II :

S : Il fallait que je repasse chez moi.

chanteur du groupe III :

A : ...assez de points communs...

chanteur du groupe IV :

T : On en est au point de départ.

chanteur du groupe II :

S : J'ai dû faire tout un détour.

chanteur du groupe I :

B : ... pour pouvoir accéder...

chanteur du groupe IV :

A : Voilà une chose qui semble sûre.

chanteur du groupe II :

A : C'est qu'il y en a toujours plus.

montage monodique des groupes I / III :

B : ...au niveau supérieur...

S : ...qui commande...

chanteur du groupe II :

S : Il faut couper par l'extérieur.

chanteur du groupe IV :

A : Ou se limiter à un juste milieu.

chanteur du groupe I :

A : ...tout l'ensemble.

8^e solo (vocal) : 24'

S'enchaînant directement, ce solo, qui obéit à une métrique trisyllabique, opère un mouvement de zigzag rythmique entre les deux groupes opposés les plus éloignés (I et III) ; il provoque la première intervention des cuivres, juste après la pause :

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe I :

B : accordées / à leurs lieux / de prov(e)nance

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe I :

B : pour pouvoir / accéder / au niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

fin mouvement 6 : 24' 30"



début mouvement 7 : 24' 36"

⇒ [fanfare des cuivres situés en hauteur commençant juste après l'interruption de la pause]

Le texte de ce mouvement consiste en l'imbrication du solo 8, entendu à la fin du mouvement précédent, avec le solo 9, qui arrête le texte de ce mouvement. De même que le solo 8 résulte de l'intersection de conversations se faisant face (I et III), le solo 9 résulte de l'intersection des conversations appartenant aux deux autres groupes placés en vis-à-vis (II et IV). Tout comme le solo 8, le solo 9 obéit à une métrique trisyllabique, ce qui permet à cette séquence de se relier au rythme de la musique, en transformant l'espace en espace rythmique. Les chanteurs, qui sont toujours amplifiés, parlent à voix haute afin que le texte soit distinctement entendu. La vitesse générale est rapide.

Les imbrications successives des deux solos donnent lieu à des rotations entre groupes, dont le nombre de tours augmente jusqu'au centre du mouvement avant de rediminuer. Cette diminution a pour fonction de préparer la « désimbrication » des deux solos puisqu'ils sont, à la fin, présentés l'un à la suite de l'autre, le second étant énoncé à découvert. Ce processus modifie la perception de l'espace, puisque l'on passe d'une rotation entre les différents groupes à une opposition entre les groupes qui se font face.

Comme tous les segments de texte sont, là encore, issus des quatre conversations de départ, ils sont toujours proférés par les groupes auxquels appartiennent ces conversations. Faisant exception à cette règle parce qu'il ne provient pas complètement des conversations de départ, le fragment « de nouveau décalé » n'arrête pas de changer de groupe. Par ailleurs, les groupes de mots sont ici toujours affectés aux chanteurs qui les ont énoncés au départ, mais cette contrainte peut n'être pas respectée s'il est préférable pour la musique d'équilibrer différemment les registres des voix.

- ROTATION ENTRE LES GROUPES I, II, III, IV :

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteur du groupe II :

B : qui à cause / des mobiles

chanteur du groupe III :

T : de nouveau

chanteur du groupe IV :

T : décalés

chanteur du groupe II :

B : des mobiles

- ROTATION ENTRE LES GROUPES IV, III, II, I :

chanteur du groupe IV :

A : successifs

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe II :

T : des arrêts

chanteur du groupe I :

B : accordées / à leurs lieux / de prov(e)nance

chanteur du groupe IV :

T : de nouveau / décalés

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe II :

B : des mobiles

chanteur du groupe I :

B : accordés / à leurs lieux / de prov(e)nance

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

• ROTATION ENTRE LES GROUPES I, II, III, IV SUIVIE DE LA ROTATION INVERSE :

chanteur du groupe I :

B : pour pouvoir

chanteur du groupe II :

S : repasser

chanteur du groupe III :

T : de nouveau

chanteurs du groupe IV :

T : par leur point / de départ

A : en semblant

chanteur du groupe III :

S : commander

chanteur du groupe II :

A : toujours plus

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

• DOUBLE ROTATION ENTRE LES GROUPES I, II, III, IV, SUIVIE DE LA ROTATION INVERSE :

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteur du groupe II :

B : qui à cause

chanteur du groupe III :

S : des valeurs

chanteur du groupe IV :

A : définies

chanteur du groupe I :

B : par leurs lieux / de prov(e)nance

chanteur du groupe II :

T : de nouveau / décalés

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe IV :

A : en semblant

chanteur du groupe III :

T : de nouveau

chanteurs du groupe II :

A : toujours plus

S : coupés de

chanteur du groupe I :

B : leur niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteur du groupe IV :

A : successifs

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe I :

B : de leurs lieux / de prov(e)nance

chanteur du groupe II :

S : repass(e)nt à

• ROTATION ENTRE LES GROUPES IV, III, II, I SUIVIE DE LA ROTATION INVERSE :

chanteurs du groupe IV :

S : intervalles / réguliers

T : par le point / de départ

chanteur du groupe III :

T : de nouveau / décalé

chanteurs du groupe II :

B : des mobiles

T : qui à cause / des arrêts

chanteur du groupe I :

B : accordés

chanteur du groupe II :

A : au cours de / leurs trajets

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe IV :

T : en semblant

chanteurs du groupe II :

A : toujours plus

S : coupés de

chanteur du groupe IV :

A : leur milieu

chanteur du groupe II :

S : extérieur

chanteur du groupe I :

B : pour pouvoir / accéder / au niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe I :

B : accordées / à leurs lieux / de prov(e)nance

chanteur du groupe II :

S : repass(e)nt à

chanteurs du groupe IV :

S : intervalles / réguliers

T : par leur point / de départ

chanteurs du groupe I :

B : pour pouvoir

B : accéder / au niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

• ROTATION ENTRE LES GROUPES I, II, III, IV :

chanteurs du groupe I :

A : tout l'ensemble

T : de nouveau / décalé

chanteurs du groupe II :

B : des mobiles

T : qui à cause / des arrêts

chanteur du groupe III :

S : opposés

chanteur du groupe IV :

A : successifs / définis

chanteur du groupe II :

A : au cours de / leurs trajets

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe IV :

A : en semblant

chanteurs du groupe II :

A : toujours plus

S : coupés de

chanteur du groupe IV :

A : leur milieu

chanteur du groupe II :

S : extérieur

• OPPOSITION ENTRE LES GROUPES I ET III (reprise du solo 8 mêlé à l'ensemble instrumental) :

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteurs du groupe III :

T : qui malgré

S : les valeurs / opposées

chanteur du groupe I :

B : accordées / à leurs lieux / de prov(e)nance

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe I :

B : pour pouvoir / accéder / au niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

chanteur du groupe III :

T : de nouveau / décalé

9^e solo (vocal) : 27'

S'enchaînant directement, ce second solo métrique trisyllabique opère un mouvement de zig-zag rythmique entre les deux groupes opposés les moins éloignés (II et IV) :

chanteurs du groupe II :

B : des mobiles / qui à cause

T : des arrêts

chanteur du groupe IV :

A : successifs / définis

chanteurs du groupe II :

A : au cours de / leurs trajets

S : repass(e)nt à

chanteurs du groupe IV :

S : intervalles / réguliers

T : par leur point / de départ

A : en semblant

chanteurs du groupe II :

A : toujours plus

S : coupés de

chanteur du groupe IV :

A : leur milieu

chanteur du groupe II :

S : extérieur.

fin mouvement 7 : 28' 36"

■

début mouvement 8 : 28' 42"

Mouvement chanté utilisant certains mots des solos vocaux 10 et 11 du mouvement 9.

fin mouvement 8 : 32' 42"

■

début mouvement 9 : 32' 48"

Ce mouvement intègre les deux derniers solos de texte. La réduction du texte, qui n'a cessé de s'effectuer depuis le début de la pièce, atteint maintenant le matériau lui-même, puisque, à quelques exceptions près, les mots des solos 10 et 11 se composent d'une unique syllabe. De plus, les dix segments dont ils sont constitués comportent tous quatre syllabes. Les chanteurs, qui sont toujours amplifiés, les énoncent en chuchotant et le texte est distribué dans l'espace.

10^e solo (vocal) : 33'

sauf qu'au delà

d'un certain seuil

tout point de plus

qui entre en jeu

met moins un TERME

à l'œuvre en cours

qu'il ne l'incite

à ce qu'ell(e) cite

le sit(e) sonore

où elle a lieu

11^e solo (vocal) : 36'

et de ce fait

tout(e) pause en plus

crée moins un sas

avec la salle

qu'ell(e) ne prend part

au cours de l'œuvre

dont plus un(e) seule

INTERRUPTION

n'a lieu à temps
en tant que telle

fin mouvement 9 : 36' 48"



début mouvement 10 : 36' 54"

Mouvement chanté conduisant à une situation de concert interne due à l'émergence d'un organum de Pérotin en fait sous-jacent depuis le début.

fin mouvement 10 : 40' 54"



début mouvement 11 : 41'

Après la pause définitivement intégrée au cours de l'œuvre, ce dernier mouvement est lancé par un ultime retour du brouhaha de départ, réduit à un chuchotement des chanteurs dont les quatre groupes énoncent en les superposant les quatre parties de cette phrase :

le retour cyclique du site initial
et la perte de toute sensation extérieure
accréditent l'idée, donnent l'illusion
que nous serions pris au piège d'une pièce en mouvement(s).

fin mouvement 11 : 45'