

David Marron

Jacques Rebotier, l'hétérodidacte : croisements de la poésie et de la musique.

2004

« Indéchiffrables, nos écritures ? (Toiles, livres, musiques...) »

Jacques Rebotier *Le désordre des langages I*

Par quel bout prendre l'œuvre de Jacques Rebotier ? Comment appréhender cet *hétérodidacte*, comme il aime à se définir, à la fois écrivain, compositeur, photographe, performer, metteur en scène,... ? Très certainement par le milieu, en se plongeant dans cette pensée rhizome, où le carrefour est roi, où la ligne droite tend à devenir courbe. Cela pourrait être, par exemple, suivre (ou s'en détourner) un itinéraire thématique (le quotidien, l'enfance, l'animal, la musique,...). On pourrait aussi l'aborder par les contours, par ces zones-frontières où les catégories n'ont plus cours, à la découverte de l'insolite. Dans tous les cas, le lecteur, l'auditeur ou le spectateur d'une œuvre de Jacques Rebotier se trouvera confronté à un « désordre des langages ». Il lui faudra ouvrir tous les possibles de sa perception. Ce sera aussi notre position pour aborder notamment cette question des croisements entre poésie et musique dans l'œuvre du poète-compositeur-metteur en scène. Cela se fera, donc, par les contours, par ce questionnement sur les frontières, sur les limites des genres, mais aussi par le « milieu », par l'aspect thématique. Sans être exhaustive, cette étude va tenter d'ouvrir des pistes dans un univers poétique et musical complexe et humoristique.

La contamination de la poésie et du théâtre par le musical (et vice versa) est omni-présente dans l'œuvre de Jacques Rebotier. Cet homme qui n'aime pas beaucoup les étiquettes, préfère bousculer les conventions et faire « passer un peu d'air dans les têtes ». Comme il le signale, « il suffit d'ailleurs de vivre, de regarder le monde pour ne plus bien savoir où on en est »¹. Ce n'est pas un hasard si l'ordre établi a priori l'ennuie. La vitalité est ailleurs chez lui, hors des cadres institutionnels, théoriques et dogmatiques - du moins, les cadres sont désaxés. Elle se trouve dans ces zones-frontières où la

¹ Jacques Rebotier, « *Quelques nouvelles du facteur* : Jacques Rebotier aère les têtes », in <http://www.bretagne-online.com>.

complexité, le désordre et l'impureté sont en jeu. Qui dit frontière, dit territoires séparés par une ligne démarcation, symbolique peut-être, mais présente malgré tout. Cependant les frontières chez Rebotier sont poreuses, peut-être parce que, comme les catégories, il « les sent mal ».² Il y a du libre échange dans ses productions. Pas dans le sens d'enrichir tel ou tel genre au profit d'un autre. Il n'y est pas question de domination. Où si elle apparaît, c'est pour être rapidement inversée. Ainsi le créateur peut voyager d'un territoire à un autre, en ayant connaissance des particularités de chaque domaine. Dans le premier volet de sa série d'essais poétiques, *Le désordre des langages*, Jacques Rebotier évoque la question du traitement du texte et de la musique ainsi :

« Traiter le texte et la musique non pas en superpositions, strates redondantes ou concurrentes, et en tout cas saturées d'information – comme dans l'opéra ou l'oratorio traditionnel, la voix se déroulant sur un tapis instrumental, l'un étant accompagné de l'autre – mais bien plutôt sur le mode de la succession, le son chassant le sens, le sens naissant du son, et inversement, le texte devenant musique quand il n'en peut plus d'être texte et la musique devenant texte quand elle s'épuise d'être musique, penser texte et musique à la manière d'un courant alternatif, ou de deux fils croisés, chaîne contre trame, point contre point, comme deux états d'une même matière en fusion, le sens, l'*opus* ».³

Texte et musique sont travaillés au corps, sont manipulés, mélangés, séparés, superposés. Jacques Rebotier fait vivre à tout ce qu'il touche toutes sortes de métamorphoses et transformations. N'oublions pas que cet hétérodidacte, qui a enseigné de 1972 à 1982 à l'Université Paris-Sorbonne, qui a été responsable de la programmation et de l'animation musicale de la ville de Sarcelle (1972-1981) mais aussi directeur du Conservatoire de Levallois-Perret (1981-1982) et inspecteur de la musique au Ministère de la Culture de 1982 à 1987, a aussi fait une thèse à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sur le langage alchimique, qui s'intitule « Le rôle du son dans la pensée symbolique ». L'hermétisme du langage alchimique l'aura certainement profondément influencé. Cette « broussaille invraisemblable », comme il le nomme, à laquelle on ne comprend naturellement rien, « éveille toujours le désir de comprendre. C'est une quête incessante, comme un horizon qui recule ».⁴

Ce n'est pas un hasard s'il ouvre son ouvrage, *Le désordre des langages*, par ce questionnement fondamental concernant la création et sa réception : « Indéchiffrables

² René Solis, « Un mot peut en cacher un autre », in *Libération*, 21 octobre 1997.

³ Jacques Rebotier, *Le désordre des langages I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 11.

⁴ René Solis, « Un mot peut en cacher un autre... », in *Libération*, 21 octobre 1997.

nos écritures ? (Toiles, livres, musiques,...) »⁵ Tout est question de posture. Avec quels yeux, quelles oreilles, quels sens percevons-nous le monde ? Où se trouve la musique dans les textes de Jacques Rebotier ? Partout ? Dans quelques uns ? Uniquement dans la poésie ? Comment lire, par exemple, ce que l'on pourrait appeler les quelques poèmes-partitions (ou les partitions-poèmes) de Jacques Rebotier ? En fait, tous ses textes sont, pourrait-on dire, musicaux mais certains le sont plus que d'autres. Qu'est-ce que cela veut dire ? Il y a dans ses textes, plusieurs mises en forme d'une écriture musicale : du poème-partition à la ligne de texte modulée.

Il y a, par exemple, la *Litanie de la vie j'ai rien compris*⁶, tirée de son recueil *Litanies (poésie-parade)*, qui est présentée contrairement aux autres litanies du recueil, sous forme de partition, avec portées, rythmes et notes données, nuances, indications d'interprétation et de tempo. Inclus dans un recueil de poésie, ce texte-partition apparaît comme un objet hybride, avec lequel le poète-compositeur s'amuse à faire se chevaucher les genres. La partition contamine ici le recueil de poésie. Nous semblons déborder de la poésie, sans nous en éloigner beaucoup pour autant. Le solfège donne un cadre au poème (rigueur de l'interprétation). Simplement, ce cadre semble mettre en évidence à la fois le musical (le sonore) et le graphique. Par un jeu symbolique (utilisation du solfège), le texte-partition développe visuellement un mystère qui génère du poétique, du moins diffuse sa musicalité selon les niveaux de perception qu'a le lecteur des signes musicaux. Au-delà des mots, cette litanie semble diffuser sa musicalité progressivement, au milieu des autres textes. D'un point de vue pratique (interprétation en public), ce mode d'écriture du poème-partition permet une plus grande précision en ce qui concerne la lecture du texte, en comparaison avec les autres litanies où aucune indication d'interprétation n'est donnée. Il ne faut pas oublier que Jacques Rebotier pratique très régulièrement le concert-lecture, donnant ainsi à entendre la musicalité de ses textes, soit à travers des improvisations, soit à travers des interprétations de textes-partitions. Ses textes restent rarement cantonnés à la page blanche et sont quasiment tous, au moins une fois, mis en bouche, lors de ces performances poétiques et musicales.

⁵ Jacques Rebotier, *Le désordre des langages I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 9.

⁶ Jacques Rebotier, « Litanie de la vie j'ai rien compris », in *Litanies (poésie-parade)*. Paris : Gallimard, 2000, pp. 88-95.

Dans *Le cours de la langue*⁷, issu du recueil poétique *Le dos de la langue (poésie courbe)*, on trouve, un texte-partition, mais cette fois sans portées, sans notes.⁸ Restent les indications de tempo, de nuances, les répartitions des voix (solo, duo et tutti), les indications d'interprétation et quelques rythmes. Les indications sont cependant suffisamment précises pour une interprétation rigoureuse en groupe. Écoutons ce que nous dit, Jacques Rebotier, de ce chœur parlé :

« Le texte se présente comme une partition de paroles, allant dans la précision aussi loin qu'il est possible, tout en restant praticable par des acteurs non lecteurs de musiques mais pourvus d'un bon sens rythmique. Quatre plans de lecture : en haut, les chiffres d'une mesure à quatre temps, dans un tempo inamovible de 72 à la noire ; en dessous, les indications de dynamique, de caractère aussi ; ensuite le texte lui-même ; enfin les indications de hauteur, qui déterminent l'intonation. [...] Le parlé est de nature « rythmique », c'est-à-dire qu'il « coule ». Comme un ruisseau ou un cru. L'objectif était de restituer le naturel et la fluidité de la voix parlée dans la complexité de ses intonations, des variations de débit, de ses articulations, des accents, du rythme. Dès qu'il s'agit de parler à l'unisson, la nécessité d'une mise en place induit souvent un caractère scandé, empesé, mécanique même et en tout cas artificiel, qui tue net la parole. Faire mourir la langue vivante, je voulais absolument éviter cela. Il s'agissait pour moi de donner à entendre la souplesse de la langue lorsqu'elle est parlée en solo, mais rendue soudain étrange et étrangère, par le simple fait de la parler à plusieurs. Le contenu et la matière même du discours, personnel, subjectif, devient tout-à-coup objet, comme donné à voir et c'est cet écart entre l'intime et l'objectivité, le vivant et l'abstrait qui déplace le regard ».⁹

Le texte peut se lire donc comme une partition, prête à être interprétée, mais il peut se voir, se regarder comme un texte en mouvement, dynamique (les flèches sous les groupes de mots). L'œil ne peut résister à la vitesse imposée par cette langue. Le texte oscille alors entre la contrainte liée à la rigueur de l'interprétation et l'emballement ludique provoqué par cette gymnastique de lecture. Musique et poésie sont imbriquées pour donner paradoxalement à entendre des chœurs parlés dans une pièce de théâtre.

Dans ses *12 essais d'insolitude*¹⁰, Jacques Rebotier supprime presque totalement les marques traditionnelles du solfège. Restent quelques nuances et quelques indications d'interprétation. Le texte poétique semble ébranlé par des secousses

⁷ Jacques Rebotier, « Le cours de la langue », in *Le dos de la langue (poésie courbe)*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 165-181.

⁸ Ce texte est en fait la réalisation *parlé-chanté* des trois chœurs de l'acte I et III de la pièce de théâtre de Jacques Rebotier, *Réponse à la question précédente*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2002.

⁹ Jacques Rebotier, « La course de la langue », in *Séquence 5*. Strasbourg : Revue Séquence/Théâtre National de Strasbourg, 1996, p. 55.

¹⁰ Jacques Rebotier, « 12 essais d'insolitude », in *Le dos de la langue (poésie courbe)*, *op. cit.*, pp. 88-99.

musicales. Chaque mot dans la phrase se situe à une hauteur différente par rapport à un autre. Le poète module ses phrases en vue d'un résultat sonore, les fait respirer (utilisation d'apostrophes au sein des phrases), met certains mots en gras pour les accentuer, joue avec le tempo (crescendo, ritenuto, A tempo). Le lecteur se détache de plus en plus des références musicales pour se retrouver finalement devant des textes qui semblent ébranlés. C'est peut-être une des particularités marquantes de nombreux textes de Rebotier que cette détermination musicale de la phrase ou du mot par sa disposition par rapport à la ligne droite de la ligne, par rapport à son placement sur la page blanche. Rappelons-nous que l'intitulé du *Dos de la langue* n'est autre que *poésie courbe*. Le discours se musicalise par la courbe, par le tremblement de page qui déstabilise la monotonie de la lecture en ligne droite. Ces phrases accidentées, ces « courbes du discours », sont « vides de signification, pleines de sens ».¹¹

Avant d'aborder le musical dans les textes de Jacques Rebotier, à travers les thèmes et les citations, il n'est pas possible de ne pas dire quelques mots sur *P(l)ages*, l'une de ses réalisations parmi les plus emblématiques sur les rapports croisés musique/texte, puisqu'elle fut un moment charnière de sa production. Jusqu'à cette œuvre, quand il écrivait des textes, des poèmes, Rebotier avait envie de musique. Et quand il composait de la musique, il avait envie de mots. Cependant il s'interdisait de le faire, mettant cela sur le compte de sa dispersion naturelle qu'il voyait comme un défaut. A partir de *P(l)ages*, dont la création a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 1988 par Michael Lonsdale et l'Ensemble 2e2m, il ne va plus cesser de s'empêcher et de tout croiser. Il s'agit d'une pièce musicale, une « lecture-concert » pour récitant, flûte, clarinette, violoncelle, tambour de guerre, de sable et d'eau, où :

« le texte, confié à un comédien, est musicalement travaillé (début, rythme, accentuation, phrasé, intonation font l'objet d'indications précises), mais le sens en reste toujours « lisible » ; en outre, voix et instruments ne sont pas traités en simultanéité mais sur le mode de la succession.

Ainsi l'écoute, loin d'errer au hasard entre texte et musique, est-elle toujours conduite naturellement de l'un à l'autre, le son chassant le sens, le sens naissant du son. Texte et musique sont enfin consubstantiellement unis par leurs frontières communes (le silence, le souffle – et la perte du souffle – et par des connivences sonores : hauteurs déterminées des sons instrumentaux et voyelles du texte, transitoires de souffle...) contre consonnes, texte innervé de jeux de mots (qui ne sont autres que des jeux de sons) etc.»¹²

¹¹ Jacques Rebotier, *Le désordre des langages I*, op. cit., p. 10.

¹² Jacques Rebotier, « Notes de pochette », *Plages*, CD Adès 204472, 1994, pp. 6-7.

Jacques Rebotier, un homme de paroles

Extrait de :

Une pensée archipélique des relations texte-musique-scène

Thèse de David Marron, Grenoble

Mais qu'en est-il concrètement du travail de la voix parlée dans le travail de Rebotier ? S'il est compositeur, Jacques Rebotier est aussi, comme Cadiot ou Novarina, un homme de paroles, à la fois écrivain et performeur de ses propres textes. Il suffit pour s'en rendre compte de lire le règlement, non dénué d'humour, qu'il a élaboré pour sa performance, *Jacques Rebotier parle du coucher au lever du soleil*, donnée dans le cadre du Festival d'Avignon en 1993 :

Art. 1 : Jacques Rebotier parlera sans s'arrêter du coucher au lever du soleil.

Art. 2 : Jacques Rebotier ne sait pas ce qu'il va dire.

Art. 3 : Jacques Rebotier recevra toutes les heures la visite d'un invité surprise (dont l'identité lui sera inconnue) qui offrira une musique, une parole, une chanson, geste, question, dessin, regard. Chaque invité disposera de 4 secondes & 4 minutes. Il pourra laisser des trous pour un éventuel dialogue.

(...)

Art. 8 : Jacques Rebotier n'aura vraiment pas pensé à ce qu'il dira et ne dira pas ce qu'il pense. Jacques Rebotier n'aura vraiment rien préparé.

(...)

Art. 10 : (Depuis si longtemps, j'avais envie d'entendre ce que j'ai à me dire).¹³

Ce désir de paroles, Rebotier, le dissémine donc dans ses spectacles et il n'est pas surprenant que paroles et musiques aillent ensemble dans son travail. Seule la dose de l'un ou de l'autre varie. Jusqu'à *P(l)ages*, quand il écrivait des textes ou des poèmes, Rebotier aime à dire qu'il avait envie de musique. Et quand il composait de la

¹³ Jacques Rebotier, « *Règlement de la performance Jacques Rebotier parle du coucher...* », in <http://perso.club-internet.fr/rebotier/archives/fichiers/ejacq.html>

musique, il avait envie de mots. Cependant il s'interdisait de le faire, mettant cela sur le compte de sa dispersion naturelle qu'il voyait comme un défaut. A partir de *P(l)ages*, dont la création a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 1988 par Michael Lonsdale¹⁴ et l'Ensemble 2e2m, il va se libérer et s'ouvrir aux croisements.

Dans cette « lecture-concert », le texte est musicalement travaillé, grâce aux indications précises de rythme, d'accentuation, de phrasé, d'intonation. Le sens de cette parole musicalisée reste toujours "lisible", notamment grâce à un traitement alternatif de la voix et des instruments, et non pas en simultanéité :

Ainsi l'écoute, loin d'errer au hasard entre texte et musique, est-elle toujours conduite naturellement de l'un à l'autre, le son chassant le sens, le sens naissant du son. Texte et musique sont enfin consubstantiellement unis par leurs frontières communes (le silence, le souffle – et la perte du souffle – et par des connivences sonores : hauteurs déterminées des sons instrumentaux et voyelles du texte, transitoires de souffle...) contre consonnes, texte innervé de jeux de mots (qui ne sont autres que des jeux de sons) etc.¹⁵

Cette exploration du parlé-chanté, Rebotier la fait notamment dans ses pièces de théâtre où la place des chœurs parlés est importante. Cette question du chœur parlé est capitale pour appréhender les démarches dans le sens d'une musicalisation de la langue parlée. Pour Rebotier, « le parlé est de nature "rythmique", c'est-à-dire qu'il "coule". Comme un ruisseau ou un cru ».¹⁶ Ainsi, le rythme est-il central dans tout son travail vocal et, en particulier, dans la rigueur de la tenue d'un chœur. Cette exigence lui permet une grande précision :

L'objectif était de restituer le naturel et la fluidité de la voix parlée dans la complexité de ses intonations, des variations de débit, de ses articulations, des accents, du rythme. Dès qu'il s'agit de parler à l'unisson, la nécessité d'une mise en place induit souvent un caractère scandé, empesé, mécanique même, en tout cas artificiel, qui tue net la parole. Faire mourir la langue vivante, je voulais absolument éviter cela. Il s'agissait pour moi de donner à entendre la souplesse de la langue lorsqu'elle est parlée en solo, mais rendue soudain étrange et étrangère, par le simple fait de la parler à plusieurs. Le contenu et la matière même du discours, personnel, subjectif, devient tout à coup objet, comme donné à voir et c'est cet écart entre l'intime et l'objectivité, le vivant et l'abstrait qui déplace le regard.¹⁷

¹⁴ Michael Lonsdale n'est cependant pas le seul et unique récitant à s'être confronté à *P(l)ages*. Le chorégraphe Georges Appaix a tenu aussi, lors d'une reprise de l'œuvre, le rôle de récitant.

¹⁵ Jacques Rebotier, « Notes de pochette », *Plages*, CD Adès 204472, 1994, pp. 6-7.

¹⁶ Jacques Rebotier, « La course de la langue », in *Séquence* n°5, Théâtre National de Strasbourg, 1996, p. 55.

¹⁷ Id.

Avec sa pièce de théâtre *Réponse à la question précédente*, Rebotier tente d'approcher « quelque chose d'à la fois très quotidien et très abstrait, parlé par tous d'une même voix et qui donne à entendre ce qu'on pourrait appeler le grondement de notre langue. Sous la forme d'une sorte de chœur à l'antique, mais contemporain ».¹⁸ Comme a pu le dire la journaliste Véronique Klein, à propos du spectacle, « si tout semble se faire dans un joyeux bazar, c'est en fait une précision métronomique qui se cache derrière l'ensemble ».¹⁹ Rebotier lui-même donne l'explication de la réussite d'une telle entreprise vocale :

Paradoxalement, par le respect rigoureux d'un tempo. Ce tempo était fictif, il n'avait pas de rapport intrinsèque avec le débit de la parole, ni même son isochronie implicite, mais il donnait, à travers les temps d'une mesure tout aussi fictive, des points de repère, où se retrouvaient les acteurs. Nous avons travaillé quotidiennement au métronome, puis les acteurs, Marie Pillet, Alain Fromager, Emmanuelle Zoll, puis Corinne Hache ont progressivement intériorisé le tempo et se sont passés du métronome.²⁰

Comme le remarque Rebotier, les acteurs ont pris cela « comme un jeu, une gymnastique aussi, peut-être même une ascèse ».²¹ Demander à plusieurs personnes de parler d'une seule voix et de calquer leurs intonations au millimètre n'a pas posé de problèmes d'ego, bien au contraire. Les chœurs ont, semble-t-il, opéré « à la manière d'une ardoise magique, (...) une sorte de rideau mental, un rideau brechtien de l'intérieur, un peu sans doute comme fonctionne la nuit dans nos vies, venant opportunément par le sommeil et le rêve remettre les compteurs à zéro ».²²

Avec *Les Ouvertures sont*, Rebotier poursuit ses recherches sur la musicalité de la langue et notamment sa dimension rythmique. Comme chez Novarina, le discours "théorique" sur la production de la parole tient du poétique :

Théâtre de chambre, concert-parole...

Bon, tenter la remontée aux hautes sources du plateau, qui est le corps, et au corps du corps, qui est la voix.

Un petit voyage intérieur, à l'intérieur de la parole, et de sa fabrique. (...)

¹⁸ Id.

¹⁹ Véronique Klein, « *Réponse à la question précédente* », in *Les Inrockuptibles*, du 22 au 28 avril 1999.

²⁰ Jacques Rebotier, « La course de la langue », in *Séquence n°5*, *op. cit.*, p. 55.

²¹ Id.

²² Id.

Renoncer pour un temps aux séductions de la scène, de l'espace, et de la vue, pour un théâtre de la bouche, voire des lèvres, rideau des lèvres, murs, mer, murmures. (...)
Entrer dans sa vraie logique qui est celle du son, de la couleur, et du rêve. Mettre ça à voix haute, enfin pas trop, non. (...)
Parler, chanter, parler-chanter, chantonner, chantouiller, chanter.
Chœur, à deux. (...)
Penser quelque chose du côté de la pensée à voix haute.²³

Une anecdote renseigne sur la musique invisible qui sous-tend le travail du placement de la voix. Pour régler une reprise simultanée entre les deux acteurs, après un moment de silence, Rebotier a trouvé la parade de leur faire chanter mentalement le début d'une chanson de Georges Brassens qu'ils connaissaient tous les deux. Ce temps fait silence. La reprise apparaît précise et dirigée alors que les acteurs sont autonomes tous les deux en scène. Si le silence est une musique, la parole en est une aussi : « c'est même une musique tout à fait complexe, qui met en jeu d'innombrables muscles, qui requiert une auto-écoute extrêmement fine. C'est la musique première, démocratiquement pratiquée, par tous, dès le plus jeune âge ».²⁴

A propos des *Brèves* composant *Zoo Muzique*, Rebotier note qu'elles peuvent être pratiquées par tout musicien, à condition de ne pas « faire l'acteur », de ne pas chercher à imiter un métier de comédien que l'on n'a pas, mais au contraire de travailler à partir de sa propre diction, naturelle, quotidienne, d'être soi.²⁵ Par exemple, pour la *Brève* intitulée *Pourquoi tu m'aimes plus ?*, Rebotier demande à ce que le texte soit « parlé, vite, et d'un seul trait, sans aucune interruption (sauf si indiqué) ».²⁶ Le ton doit être « neutre, sans effet psychologique, en se contentant de suivre "musicalement" les intonations suggérées par la notation visuelle du texte (présenté ici sur cinq hauteurs différentes) ».²⁷ Il est aussi demandé à l'interprète de « ne pas exagérer les intonations, dont les écarts doivent rester faibles, pour garder un caractère naturel à la voix parlée. Il est préférable de jouer la pièce par cœur ».²⁸

²³ Jacques Rebotier, « Notes de programme », à l'occasion du spectacle *Les Ouvertures sont (Poésie courbe)*, Rencontres d'été de la Chartreuse de Villeneuve-lez-avignon, Juillet 2004.

²⁴ Jacques Rebotier, *Pourquoi tu m'aimes plus ?* (Partition), Editions Ambrioso, 1991, p. 2.

²⁵ Jacques Rebotier, *Pourquoi tu m'aimes plus ?* (Partition), Editions Ambrioso, 1991, p. 2.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Id.*