

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

**Jacques Rebotier :
repenser le rapport entre
musique et texte**

Travail d'Étude Personnel
de Félix Bacik

sous la direction d'Alexandros Markeas

2^e année de 2^e cycle supérieur
2018/2019

Autorisation de consultation Travaux d'Etude Personnels (TEP) et Mémoires

Les mémoires ou travaux d'étude personnels (TEP) qui doivent être obligatoirement déposés à la médiathèque du Conservatoire, y compris en dépôt électronique, devront impérativement comporter en première page l'une des quatre formules d'autorisation de consultation suivantes

au choix :

1

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Communication des mémoires et travaux d'étude personnels (TEP)

Je, soussigné(e) (Nom, prénom)

BACIK Félix

.....
.....

auteur du travail écrit intitulé (titre complet)

Jacques Rebotier : repenser le rapport entre musique et texte

.....
.....
.....
.....

déclare autoriser la libre consultation de cet ouvrage.

J'autorise sa mise en ligne sur le site du Conservatoire oui non
J'autorise les copies de l'exemplaire déposé à la médiathèque oui non

Date et signature

manuscrites :

le 11/05/2019



Je remercie chaleureusement Jacques Rebotier pour sa disponibilité et son écoute.
Je remercie également Alexandros Markeas pour sa grande bienveillance.

Mots-clés : Jacques Rebotier - rapport musique texte – voix parlée – théâtre instrumental – musique vocale – Brèves

Keywords : Jacques Rebotier – music/text connexion – spoken voice – instrumental theatre – vocal music - Brèves

Résumé

Ce Travail d'Étude Personnel se penche sur un des aspects prégnants de l'œuvre de Jacques Rebotier : le rapport entre musique et texte. Pour étudier cette notion, on a cherché à la définir, à savoir ce qu'elle a signifié pendant quelques siècles d'histoire de la musique et ce qu'elle signifie aujourd'hui dans l'œuvre de ce compositeur. Plusieurs partitions sont ensuite étudiées, notamment issues des *66 brèves pour 66 musiciens-parlants*, œuvre emblématique. Ce travail se clôture par la retranscription d'un entretien avec le compositeur.

skeleton outline

This study examines one of the most important aspects of Jacques Rebotier's work: the connexion between music and text. To study this notion, we sought to define it, to know what it meant for a few centuries of music history and what it means today in the work of this composer. Several scores are then studied, notably from the emblematic work *66 brèves pour 66 musiciens-parlants*. This study ends with the transcription of an interview with the composer.

SOMMAIRE

Remerciements et mots-clés.....	3
Résumé.....	4
Introduction.....	6
I) Musique et texte : mise en perspective et approche historique.....	8
1) Remarques générales.....	8
----- A) Vocabulaire	
----- B) La voix, trait d'union entre musique et texte.....	9
----- C) Au-delà de la voix	
2) Le rapport entre musique et texte dans la musique savante occidentale.....	10
----- A) Quelques notions historiques	
----- B) L'Opéra.....	12
3) Le XX ^{ème} siècle, un siècle d'expérimentations entre musique et texte.....	13
----- A) Le traitement de la voix.....	14
----- a. Voix parlée, musique et prosodie	
----- b. Quelques œuvres-clé.....	15
----- B) Théâtre musical et théâtre instrumental.....	17
4) Aux racines de l'œuvre de Jacques Rebotier.....	20
II) Focus sur les <i>66 brèves pour 66 musiciens-parlants</i>	22
1) Les <i>66 brèves pour 66 musiciens-parlants</i>	
2) Zoom sur deux <i>brèves</i> emblématiques.....	24
-----A) Analyse de la <i>brève n°16 : tu viens ?</i> pour cornet à piston.....	25
-----B) Analyse de la <i>brève n°14 : Amour toujours</i> pour trombone ténor.....	27
3) Jouer les <i>brèves</i> , l'aventure de l'interprète	
-----A) Remarques sur les <i>brèves n°14 : Amour toujours</i> et <i>n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?</i>	
-----B) La <i>brève n°33 : je te dis : rien</i> ou les « 12 essais d'insolitude ».....	28
III) Entretien avec Jacques Rebotier.....	30
Conclusion.....	39
Bibliographie sélective.....	40
Biographie.....	41
Annexes.....	42

Introduction

« 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 – 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 comme 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*. »¹

Jacques Rebotier dans *le désordre des langages*

Passionné de théâtre et de littérature j'ai voulu orienter mon Travail d'Étude Personnel sur le rapport entre musique et texte, et sur ce rapport dans l'œuvre d'un compositeur en particulier : Jacques Rebotier. Jacques Rebotier, auteur et compositeur, a dans son œuvre -littéraire, théâtrale et musicale- chamboulé et remis en question le rapport séculaire existant entre texte, voix et musique. J'ai rencontré ce compositeur en 2015 au cours d'une masterclasse dans le cadre de mon cursus d'Improvisation Générative au CNSMD de Paris. J'avais alors été touché par sa vision transdisciplinaire très forte ; ces œuvres en forme de performances relèvent à la fois de la poésie, du théâtre et de la musique. Je m'étais auparavant sensibilisé à son travail par l'interprétation de la brève pour trombone contrebasse *Pouah ! (Brève n°21, 1999)*, que m'avait fait découvrir Gérard Bucquet, commanditaire des « Brèves Galantes » pour l'Ensemble Intercontemporain. J'avais été frappé par le rapport particulier entre musique et texte qui existe dans cette pièce. Pendant la phase de recherche conduisant à ce Travail d'Étude Personnel, je me suis plongé dans l'œuvre (musicale et extra-musicale, nous évaluerons plus tard la pertinence de cette distinction) de Jacques Rebotier, et j'y ai retrouvé de manière systématique un rapport entre le musique et le texte qui me surprenait et me fascinait, et que je n'avais rencontré chez aucun autre compositeur contemporain. Je ne savais ni définir ce rapport, ni exprimer pourquoi il était si différent du lien existant entre musique et texte chez d'autres compositeurs. Cette recherche m'a conduit à une réflexion plus globale sur la nature du rapport entre musique et texte dans l'écriture musicale et à comprendre ce que Jacques Rebotier y avait apporté. J'ai décidé d'utiliser trois biais différents pour étudier ce trait de l'œuvre du compositeur : l'approche historique, l'approche analytique et l'approche humaine.

I) Mise en perspective et approche historique

J'ai voulu inscrire l'œuvre de Jacques Rebotier dans l'évolution du rapport musique-texte dans l'histoire de la musique occidentale, j'ai donc retracé cette historique à la recherche de ses inspirations, des héritages qui l'ont nourri, et des éléments avec lesquels au contraire il s'était mis en opposition. Cela m'a conduit à effectuer un survol de cette problématique dans l'histoire de la musique, qui a abouti à une vision globale du travail de Jacques Rebotier.

¹ REBOTIER, Jacques, *le désordre des langages*, Besançon, éditions Les solitaires intempestifs, 1998

II) Approche analytique et interprétation

Ayant une vision globale, j'ai ensuite voulu aborder d'une façon différente l'œuvre du compositeur, par l'analyse plus précise et l'interprétation de plusieurs pièces de ses pièces, ce qui m'a permis de mêler mon travail de recherche et ma vie d'interprète. J'ai choisi ses pièces les plus emblématiques, les *66 brèves pour 66 musiciens-parlants*, cycle de pièces écrit sur plus de 20 ans, représentant la moelle de son œuvre. Je jouerai ainsi pour mon récital de master de trombone la *Brève n°14 : Amour toujours* pour trombone ténor², la *Brève n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?* pour tuba³, toutes les deux issues du cycle des « Brèves Galantes », ainsi que la *Brève n° 33 : Je te dis : rien* pour soprano, récitant et orchestre dont le texte est issu des *12 essais d'insolitude*, texte publié dans *le dos de la langue*.⁴

Par ailleurs, et pour ce travail, j'ai opéré une analyse de deux brèves en particulier : la *brève n°14* pour trombone ténor et la *brève n°16* pour cornet, espérant y trouver un paradigme dans son écriture. Cela m'a également permis de poser la question de la notation de ces pièces hybrides.

III) Approche humaine : Entretien avec le compositeur

Enfin j'ai voulu parfaire et clôturer mon approche de l'œuvre de Jacques Rebotier par une rencontre – et un entretien - avec le compositeur. Cela m'a permis d'approcher au plus près la vision du rapport entre musique et texte qu'il porte et de confirmer les éléments que j'avais déduits ou devinés (même si l'occasion était trop belle pour ne pas aborder également d'autres sujets). Je remercie Jacques Rebotier, disponible et à l'écoute, qui a accepté avec bienveillance de répondre à mes questions. Cette rencontre a été un des moments forts de mon année de recherche et m'a permis de créer une nouvelle source primaire pour comprendre l'homme et l'œuvre.

J'espère donc par cette triple approche arriver à cerner la nature du rapport qui unit texte et musique dans l'œuvre de Jacques Rebotier.

2 REBOTIER, Jacques, *Brève n°14 : Amour toujours*, Paris, éditions Ambrosio, 1991

3 REBOTIER, Jacques, *Brève n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?*, Paris, éditions Ambrosio, 1991

4 REBOTIER, Jacques, *le dos de la langue*, Paris, Editions Gallimard, 2001

I) Musique et texte : mise en perspective et approche historique

Pour comprendre le rapport musique-texte dans l'œuvre de Jacques Rebotier et apprécier sa spécificité, j'ai voulu inscrire sa vision dans un processus d'évolution historique du rapport entre musique et texte dans l'histoire de la musique, et ainsi retrouver ses inspirations et les références dont il a hérité.

1) Remarque générales

A) Vocabulaire

Le lien entre musique et texte remonte aux origines de la musique et aux origines de la parole. De la musique populaire millénaire à la musique savante, ce lien a toujours été présent. Et ce n'est pas anodin si la musique la plus largement écoutée par des milliards de personnes à notre époque se résume à un genre : la chanson, une association de musique et de texte, appelé des « paroles ». Penchons nous sur ces termes. Le « rapport musique/texte » est le terme couramment employé dans les classes d'analyse musicale pour étudier ce lien. Posons nous la question de ce qu'est un texte.

Pour Roland Barthes dans sa Théorie du texte « c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique. [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu ») il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre [...]. La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions : droit, Église, littérature, enseignement. »⁵ Dans la définition de Roland Barthes, on retrouve les notions d'écriture, d'immutabilité. En plus de cette permanence, le texte a avant tout une valeur sémantique, au sens de contenu, d'énoncé. C'est le sens qui est mis en avant.

Cette notion de texte est lacunaire quand on s'intéresse au lien avec la musique, car elle ignore la double identité du texte, à la fois son et sens, valeur sémantique et sonore. Peut être que le terme de « rapport musique/parole » serait alors plus approprié, dans la mesure où l'on met l'accent sur le fait que le texte est dit, ou en tout cas est émis. La notion du texte immuable et unique pose également problème, car l'étude du lien entre une musique et un texte peut dépasser le cadre de l'analyse de texte pour se pencher sur des notions purement linguistiques (prosodie, phonétique, sémiotique,...). D'autant plus que l'étude du lien avec la musique peut aussi se prêter à des éléments de textes non fixés : improvisation, réservoirs, etc... La notion de rapport « musique/langage » semble alors être la plus complète, mais elle est rendue inintelligible par notre utilisation en analyse

5 BARTHES, Roland , « Théorie du texte » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002

musicale du terme « langage » pour désigner les systèmes tonaux, atonaux ou modaux. Par licence, et tout en sachant les limites posées, nous utiliserons le terme de rapport entre musique et texte dans ce travail.

La musique, quant à elle, a une définition toute aussi large, qui touche à la philosophie, à la physique et à la métaphysique. Longtemps définie comme l'art de combiner les sons selon des règles établies, sa définition s'est élargie au XXe siècle avec l'apport de la musique moderne et contemporaine pour aller à une vision du « tout musique » (musique concrète, bruitiste,...), le son (ou le silence!) devenant musique par décision, ou prise de conscience, de l'émetteur et du récepteur. Ce changement de prisme s'est également produit dans les arts visuels avec, par exemple, Marcel Duchamps et son urinoir ou les « Eaux Sales » de Benjamin Vautier. Mais nous reviendrons à cette idée du « tout musique » en seconde partie.

B) La voix, trait d'union entre musique et texte

« La voix est l'instrument le mieux partagé entre les êtres humains. Il n'existe pas de peuple qui ne chante pas. Chaque société a son chant dans l'espace et dans le temps. La musique vocale est le plus important et le plus ancien de tous les arts. L'histoire de la musique, tout au moins jusqu'au XVème siècle, se confond avec l'histoire de la musique chantée. »⁶

La voix est le trait d'union naturel, le dénominateur commun entre musique et texte. En effet, en tant que premier moyen de communication, elle est le premier et principal canal de transmission du verbe. Elle est aussi le plus ancien et le plus usité des instruments de musique. La voix a cette double fonction d'instrument de musique et de moteur de notre sociabilité par le langage et la communication verbale. De plus, même quand la voix est utilisée pour cette communication verbale, la parole quand elle est émise a toujours cette double identité de son et de sens.

La voix, qu'elle agisse en vecteur d'une communication verbale (vecteur d'information donc) ou dans un but musical esthétique, relève de la même intention. Que la voix soit parlée ou bien chantée (ou entre les deux), elle a la même motivation : exprimer et créer des émotions.

C) Au-delà de la voix

Le fait que le lien entre musique et texte repose sur la voix tient de l'évidence. Mais ce lien entre musique et texte dépasse le seul truchement de la voix. Dans des musiques purement instrumentales, on retrouve aussi sa présence. Prenons deux exemples. Le peuple Yoruba au Nigéria possède une langue tonale, composée de trois tons principaux ; bas, haut et médian, et dans laquelle les mots sont en grande majorité monosyllabiques. Ce peuple possède des instruments de musique appelés les *dumdum*, ou tambours parlants. Ce sont des membranophones, des tambours en sablier, qui se jouent sous l'aisselle. L'instrumentiste peut agir sur la tension de la peau, et ainsi sur la

6 TRAN, Quang Hai, *les musiques vocales*, Courlay , Editions J.M. Fuzeau, 1980

hauteur de la note jouée, et en imitant la langue Yoruba construire des phrases complexes compréhensibles de tous. Pour ses utilisations, un rapport d'échange se produit. Parfois le texte se met au service de la musique, pour des cérémonies, on joue des pièces musicales, dans lesquelles on intègre le *dumdum* à d'autres instruments non-parlants et à des chœurs, mais parfois l'instrument de musique se met au service du texte, de la parole, notamment pour la transmission de messages ou de signaux à une grande distance.

Un autre exemple à des lieux du précédent : le compositeur hongrois Béla Bartók, après avoir étudié la prosodie de la langue hongroise et les chants populaires hongrois, notamment dans son traité *A Magyar Népzene* (1921), a intégré dans son œuvre symphonique des éléments rythmiques et mélodiques, notamment par des formules iambiques omniprésentes, découlant directement de la prosodie hongroise, qui a pour spécificité qu'une syllabe brève puisse porter l'accent tonique, et que l'accent tende à se trouver sur la première syllabe.

Comme Bartók, de nombreux compositeurs ont été influencés, plus ou moins consciemment par leur langue maternelle dans des œuvres pourtant purement instrumentales. La musique française de Berlioz, Debussy, ou Ravel caractérisée par une attention particulière portée aux couleurs des sons et des timbres serait par exemple liée à l'importante place que prend la voyelle dans la langue française. Il y a donc déjà une identité nationale, une langue, qui transparaît aussi fortement dans la musique instrumentale que dans la voix.

On assiste dans ces exemples à un jeu d'échanges, de complémentarité et d'interdépendance entre musique et texte, où la voix, la langue et la musique sont profondément mêlées.

2) Le rapport au texte dans la musique savante occidentale

Le rapport au texte est omniprésent dans l'histoire de la musique. L'évolution de ce rapport dans l'Histoire a consisté en un jeu d'équilibre sans cesse mouvant entre primauté donnée au texte et primauté donnée à la musique. Le but ici n'est pas de dresser une liste exhaustive de tous les liens ayant existé entre musique et texte mais d'effleurer quelques genres et quelques périodes musicales qui sont marquants par leur rapport au texte.

A) Quelques notions historiques

L'une des premières traces que nous ayons de ce lien entre musique et texte est le Chant Grégorien. C'est une musique initialement écrite d'après le rythme verbal, qui prend son origine dans le texte de la Bible en latin. Elle favorise la compréhension et l'intériorisation des paroles chantées. D'après le pape Pie X : « Le texte est premier. La musique, secondaire, l'orne, l'interprète et en facilite l'assimilation ». Elle a un rôle didactique au même titre que les vitraux et les bas-reliefs des églises. Ce même objectif de propagande sera servi plus tard par les chorals d'église avec des procédés compositionnels précis : verticalité, homorythmie et syllabisme pour la limpidité du texte, périodes régulières et mélodies simples pour sa mémorisation.

Le chant grégorien semble ensuite avoir parcouru pendant plusieurs siècles un parcours initiatique de la voix parlée à la voix chantée. Partant de l'intonation verbale, les lignes mélodiques ont quitté la voix parlée progressivement au détriment de l'intelligibilité du texte mais au service de l'expressivité musicale. Au cours des siècles, le chant s'est éloigné de la parole, pour devenir de plus en plus instrumental. Le Plein-Chant grégorien laisse progressivement place au motet, de plus en plus élaboré, à partir du XIII^{ème} siècle. A la Renaissance, on assiste à une complexification de la musique vocale, par un contrepoint de plus en plus élaboré qui met plus en valeur les lignes mélodiques d'une nouvelle vocalité instrumentale. On assiste donc à un cheminement de la voix parlée à la voix chantée, à la voix instrumentale, de l'intelligibilité parfaite du texte à son écrasement au profit d'une écriture instrumentale. Ce processus passe par une densification du discours polyphonique, par une complexification du contrepoint et l'apparition de la polytextualité. Procédés qui verront leur paroxysme avec l'école franco-flamande pour la musique sacrée, et le modèle josquinien, d'une écriture contrapuntique proche de celle du motet, pour la musique profane.

A partir de la fin du XVI^{ème} siècle, on note une forte réaction à la période précédente pour un retour à la primauté du texte et une simplification du langage musical : c'est la fameuse *secunda prattica* de Claudio Monteverdi qui annonce l'arrivée de la période baroque et prône un retour à l'intelligibilité du texte. Vincenzo Galilèi (directeur de la Camerata Fiorentina) dans son *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della musica antica, et della moderna* en 1581 promeut un retour à la monodie et une « épuration mélodique » (la suppression des ornements) : « Le mot ne doit jamais remplir cette fonction inférieure, subalterne où l'a cantonné la musique franco-flamande ; le rôle prédominant que lui donnaient les Anciens doit lui être offert à nouveau ». Dans la musique profane, la chanson polyphonique va, à la Renaissance, elle aussi évoluer vers un syllabisme plus marqué qui permettra la compréhension du texte.

Et c'est à cette période, au cours de la renaissance et au début de la période baroque XVI^{ème} siècle que fleurissent les madrigaux. Contrairement aux musiques strophiques de cette époque, la plupart des madrigaux sont composés à la gloire du texte qu'ils présentent. Le texte n'est donc plus un accessoire prétexte à l'écriture de musique mais un poème de qualité, sans répétition ni refrain. Les madrigaux s'adaptent au sens du texte et expriment au mieux les sentiments de chaque vers par des procédés de musique descriptive. Le Madrigal donnera même son nom à ces procédés d'écriture : les madrigalismes, qu'on pourrait définir assez largement comme des rapports d'imitation du texte par la musique et qui peuvent être séparés en trois parties.

- le madrigalisme à fonction emphatique : par exemple répétitions, mélismes, changement de mesure, de registre, de densité polyphonique..
- le madrigalisme à fonction métaphorique : par exemple l'absence (silence d'une voix), le sommeil (contrepoint en valeurs longues), la souffrance (dissonances, chromatisme), le divin (grand intervalle montant).
- le madrigalisme à fonction symbolique : visuel (iconisme musical) par exemple notes noires pour traduire la mort ou la nuit. le chiffre 3 ou un rythme ternaire pour la Divinité.

Ces éléments d'écriture, appelés plus généralement des figuralismes continueront à être employés dans toute la musique vocale à partir de cette époque et ferons notamment les beaux jours du Lied romantique allemand et de la mélodie française au XX^{ème} siècle.

B) L'Opéra

On ne peut ébaucher cette histoire du rapport entre musique et texte sans passer un temps sur le genre roi en la matière : il s'agit bien sûr de l'opéra.

Dans l'opéra, les liens entre musique et texte sont très forts par définition et existent à tous les niveaux. En plus des figuralismes hérités de la musique vocale, on trouve dans l'opéra la possibilité de la mise en musique du climat général, du sens global du texte par exemple par le choix d'une tonalité, d'un effectif orchestral, d'un type d'écriture... Les procédés compositionnels servent à appuyer le texte, par la caractérisation des personnages, et la mise en musique de leur sentiments :

Par exemple, dans *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner, la colère du personnage de Beckmesser berné par Hans Sachs est traduite musicalement par une réduction de la mélodicité du chant au profit du rythme et la prédominance de l'élément consonantique au détriment de l'élément vocalique. Mais l'écriture musicale, en plus de souligner le texte, peut également prendre une importance plus grande en lui apportant un éclairage nouveau. Dans le *Don Giovanni* de Mozart, pendant une scène de conflit entre deux personnages principaux, le compositeur écrit rigoureusement la même mélodie pour les deux personnages, ce qui apporte une certaine ironie qui n'était pas initialement dans le texte... un procédé qui n'est pas sans rappeler les *12 essais d'insolitude* de Jacques Rebotier, mais nous y reviendrons.

Par ailleurs, on retrouve dans l'Histoire de l'opéra la même dialectique entre intelligibilité du texte et foisonnement (ou liberté) musical(e) que nous avons découverte dans l'histoire de la musique vocale. Michel Poizat dans son livre *Frénésie, entre parole et cri : le chant de la Diva*, retrace un historique symbolique du lien entre musique et texte dans l'opéra : « Toute l'histoire de l'Opéra peut être envisagée comme un long cheminement de la parole chantée au cri musical et finalement au cri pur. Ce cheminement s'inaugure avec Monteverdi dans le regard d'Orphée renvoyant au néant d'Eurydice, il trouve un aboutissement avec Alban Berg et un autre regard, armé celui-ci d'un couteau, celui de Jack l'éventreur poignardant Lulu. C'est dans le déroulement non linéaire, de ce parcours qui nous conduit de la triste mélodie d'Eurydice, encore proche du phrasé de la langue, jusqu'au terrible cri de mort de Lulu, que l'on peut cerner cette problématique clé de l'Opéra, celle du rapport parole-musique. Les débuts de l'Opéra se caractérisent avec Monteverdi par une ligne mélodique qui épouse très étroitement le phrasé de la langue. Le souci d'intelligibilité contraint d'abandonner le système polyphonique antérieur et se donne pour projet de mettre au point tout ce qui permet de « parler en chantant ». Mais très vite, cet idéal de fusion laisse la place à une autonomisation radicale de l'aspect vocal musical. C'est, avec l'art des castrats, la visée d'une jouissance de l'objet-voix pur avec ipso facto la chute totale de toute préoccupation quant au texte et au drame. »⁷

⁷ POIZAT, Michel, « entre parole et cri : le chant de la Diva » dans *Frénésie (histoire, psychiatrie, psychanalyse) n° 1*, 1986

On a donc, aussi dans l'opéra, un cheminement historique de la voix parlée à la voix chantée, du verbe à la musique. Dans l'histoire de l'opéra, on assiste à un enchaînement de réformes et de contre-réformes visant tantôt à replacer le texte au centre, tantôt à l'en éloigner. C'est par exemple un des sujets de discorde de la « Querelle des Bouffons », ce débat idéologique et esthétique d'une grande ampleur qui cliva complètement les cercles intellectuels et politiques de la société française du milieu du XVIII^{ème} siècle.

L'opéra trouve un certain équilibre dans une alternance entre les airs (où la musique prédomine et dans lesquels la virtuosité vocale met au second plan la compréhension du texte) et les récitatifs qui font avancer l'intrigue (où le texte est central et la ligne mélodique constituée souvent recto tono ou au contraire faite de grands intervalles disjoints rappelant les intonations de la voix parlée). « Une large place est quand même toujours gardée pour les développements lyriques rompant toute attache avec le verbe et amenant l'auditeur à cette jouissance vocale dont nous parlons. Ce mouvement pendulaire de la *Flûte enchantée* au Sprechgesang de Schoenberg et Berg, du bel canto italien au récitatif mélodique de *Pelléas*, jusqu'à devenir lui-même le thème d'un opéra, le capriccio de R. Strauss, créé en 1942, dont l'argument est précisément la discussion des rapports musique/verbe. On sait en effet qu'il n'est acoustiquement pas possible, à partir d'une certaine hauteur de chant, d'articuler, tout en chantant juste, voire d'articuler tout court, certains phonèmes. Or plus on avance dans l'histoire de l'opéra plus les grands développements lyriques se situent dans cette zone d'inintelligibilité obligée. Le duo de la scène finale de Lulu entre Jack et Lulu est à cet égard tout à fait significatif puisqu'il s'agit véritablement d'un duo entre un homme qui parle et une femme qui en retour module un cri culminant en son cri d'agonie brut, auquel succède la parole brut de Jack. »⁸

L'opéra a donc été pendant plusieurs siècles la vitrine des évolutions du rapport entre musique et texte. Ces évolutions se sont accélérées au XX^{ème} siècle et c'est justement l'opéra *Lulu* d'Alban Berg qui marquera l'un des jalons de ce siècle de recherches et d'expérimentations.

3) le XX^{ème} siècle, un siècle d'expérimentations entre musique et texte

Le XX^{ème} siècle voit la naissance de deux courants de pensée qui vont ouvrir la voie à l'œuvre de Jacques Rebotier. D'abord la prise de conscience, dans un contexte fort de remise en question des règles établies, de la musicalité de la voix parlée, de l'évolution du traitement de la voix, et de la transfiguration de la voix parlée en objet musical. Ensuite l'avènement du théâtre musical et instrumental dans les années 1960 avec comme fers de lance les compositeurs Mauricio Kagel et Karlheinz Stockhausen.

⁸ POIZAT, Michel, « entre parole et cri : le chant de la Diva » dans *Frénésie (histoire, psychiatrie, psychanalyse)* n° 1, 1986

A) le traitement de la voix en musique

« Depuis le début du XX^{ème} siècle, on assiste à une grande mutation, aussi bien dans les arts plastiques que dans le domaine sonore, comme il ne s'en était pas produite depuis la Renaissance. Cette remise en cause généralisée des « lois » qui ont régné pendant plusieurs siècles correspond non seulement à un désir de refonte du langage musical, mais également à celui de renouveler le matériau sonore en exploitant les possibilités des instruments d'une manière non traditionnelle. Il semblerait que les compositeurs aient découvert une mine de virtualités inexploitées dans l'instrument le plus malléable qui soit, puisque jaillissant directement du corps humain, la voix. »⁹

Les compositeurs du XX^{ème} siècle manifestent un besoin d'aller au-delà de tout ce qui avait été tenté auparavant, dans le traitement de la voix et la mise en valeur du texte. Pour Karlheinz Stockhausen « Le texte est un objet artistique à interpréter en utilisant toutes les potentialités ». A partir de la voix chantée du XIX^{ème} siècle romantique florissant, les recherches et expérimentations se multiplient et vont dans deux directions opposées. Une première direction est la complexification à outrance de l'utilisation de la voix, vers une virtuosité toujours plus grande, et une ouverture du champ des possibles vocaux en termes d'ambitus et de modes de jeu. L'idée est d'employer toutes les ressources de l'organe vocal. Cette direction conduira par exemple à la célèbre *Sequenza III* pour voix de femme de Luciano Berio en 1953 ou aux *Récitations* de Georges Aperghis en 1978. La direction opposée, qui nourrira l'imaginaire de Jacques Rebotier, tend au contraire vers la réduction l'ambitus et de « coefficient de musicalité » de la voix chantée jusqu'à se rapprocher et atteindre une qualité de voix parlée. Elle apparaît comme un autre moyen de mettre le texte en valeur.

A.a. Voix parlée, musique et prosodie

Au cours du XX^{ème} apparaît la prise de conscience de la musicalité de la communication verbale. Le langage est alors perçu non seulement dans sa représentation sémantique mais aussi dans sa représentation acoustique. Il perçu aussi comme son, son musical. Un intérêt vient alors pour l'étude de la prosodie de la voix parlée.

La prosodie est l'inflexion, le ton, la tonalité, l'intonation, l'accent, la modulation, rythme et vitesse que nous donnons à notre expression orale. Elle sert à éclaircir le sens du texte : par exemple « c'est l'heure de manger(,) les enfants » aura deux sens tout à fait différents selon « le ton »(dit-on pour simplifier) que l'on emploie.

La prosodie sert donc à éclaircir le sens et possède trois rôles principaux :

- le rôle démarcatif : où commence et finit la phrase ?
- le rôle modal : s'agit-il d'un énoncé ou d'une interrogation?
- le rôle expressif : la phrase exprime-t-elle une certitude ou un doute?

Mais elle fait bien plus. Elle apporte toute une dimension émotionnelle qui n'apparaît pas dans le texte écrit et enrichit ainsi le message.

⁹ GAGNARD, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Tours Editions Van deVelde, 1987

Par ailleurs il est intéressant de noter les nombreuses analogies entre prosodie et musique. Pour l'analyse notamment, les grilles métriques utilisées par les linguistes pour définir la prosodie sont très proches des grilles rythmiques musicales. Concernant les liens entre prosodie et musique, « les éléments prosodiques du langage sont ses éléments musicaux, intonation et schéma rythmique. »¹⁰ Quand une phrase est émise, l'expression est véhiculée par des déviations de durée et de hauteurs, de rythmes et d'intensité par rapport à une « ligne neutre » d'événements attendus. Le champ sémantique musical utilisé ici montre bien la dimension musicale que possède l'« intonation » de la voix parlée. En tant que récepteur, notre cerveau perçoit la musique et la parole grâce aux mêmes procédés (groupement et catégorisation). Pour Jonas Sundberg « Ces similarités ne sont pas inattendues. La parole et la musique sont les deux formes principales de la communication organisée entre humain par le biais de signaux acoustiques. Le mécanisme qui les perçoit et notre manière de pensée sont les mêmes dans les deux cas. Il a été démontré que le code acoustique, utilisé dans la musique pour décrire les buts expressifs, est similaire ou presque identique à ceux qu'utilise la prosodie. »¹¹

On comprend ainsi l'intérêt des compositeurs pour la langue parlée, dans le but de créer de nouvelles formes de rapport entre texte et musique. De plus, des mouvements musicaux comme la musique concrète, le mouvement bruitiste, mais aussi des concepts compositionnels comme le temps non strié, ou l'usage d'une échelle microtonique (utilisation de quarts ou de huitièmes de ton) ont favorisés la perception de la voix parlée comme un signal musical.

Nous allons maintenant voir comment le rapport entre musique et texte, et plus largement le rapport entre musique et langage évolue quand la voix parlée devient objet musical.

A.b. Quelques œuvres-clé

Ces questionnements sur le lien entre voix chantée et musicalité de la voix parlée habitent les compositeurs tout au long du XX^{ème} siècle. Plusieurs œuvres phares ont jalonné ce siècle mettant en question la mise en valeur du texte, du langage et le traitement de la voix.

- Arnold Schönberg, *Le Pierrot Lunaire*, et le Sprechgesang.

Pour David Cohen-Levinas, « Avec le *Pierrot Lunaire* (1912), Schönberg inaugura le travail sur les inflexions de la voix chantée unies à celle de la voix parlée. Les tessitures de chacun de ces modes d'émission restant parfaitement distinctes, cela pose un problème d'homogénéité. La voix

10 CHARVET, Alexandre, *La voix et ses métamorphoses dans « les métamorphoses » d'Ovide*, conférence, 2004

11 SUNDBERG, Johan, "Music is a language of emotions. Speech is also a language of emotions." dans *Science of the singing voice*, Northern Illinois University Press, 1987

humaine, pareille aux instruments qu'elle précède, n'est pas une unité timbrale clairement délimitée. Dans l'accouplement du parler avec le chanter, il y a l'irrégularité du phénomène vocal. C'est à partir de *Pierrot Lunaire* que la voix parlée, en tant qu'elle «dérape» sur le chanter, est devenue partie intégrante de la musique. L'étrangeté du son que l'on entend est perçue comme un bruit totalement dégagé des interprétations futuristes et anecdotiques. Il est une nouvelle base harmonique, une nouvelle Schönberg redonne vie à la «consonne», alors que la musique vocale du siècle précédent (essentiellement italienne) privilégiait la «voyelle». »¹²

Schönberg voit dans ce Sprechgesang, ce parler-chanter, une façon de fuir d'abord un esthétisme romantique pesant, et surtout d'avoir un rapport plus abrupt et direct, plus immédiat au texte mis en valeur dans une union du chanter et du parler. Cet emploi de la voix marquera d'autres compositeurs comme Alban Berg notamment dans son opéra *Lulu* dont nous avons parlé ou encore dans *Wozzeck* (1925). Des compositeurs comme Sylvano Bussotti ou Paul Mefano useront eux aussi d'un mélange fréquent de parlé et de chanté.

-Steve Reich, *Different trains*, le langage parlé comme matériau instrumental

Different trains (1988) de Steve Reich est une pièce dont le processus créatif utilise largement la prosodie. Cette pièce majeure dans l'œuvre de Steve Reich, pour quatuor à cordes et bandes, est née de l'idée de combiner des enregistrements de parole avec des instruments à cordes. Ainsi, ces enregistrements ont généré le matériau musical lors de la phase d'écriture de la pièce. « J'utilise dans *Different Trains*, une nouvelle manière de composer qui a ses origines dans mes compositions antérieures pour bandes magnétiques : *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966).

L'idée générale est d'utiliser des enregistrements de conversations comme matériau musical. Pour combiner les conversations sur bande magnétique et les instruments à cordes, j'ai sélectionné des exemples brefs de discours, aux différences de ton plus ou moins marquées, et je les ai transcrits aussi précisément que possible en notation musicale. Ensuite, les instruments à cordes imitent littéralement la mélodie du discours. »¹³

On voit ici une tentative de « transcription » instrumentale du langage vocal parlé, qui dénote un retournement de valeurs par rapport à des siècles d'histoire de la musique pendant lesquels c'est la voix qui a cherché à être de plus en plus instrumentale.

- Claudy Malherbe, *Locus*, la musicalité de la langue

Locus est une pièce pour voix réelles et virtuelles écrite en 1997. Cette œuvre mêle travail sur la voix parlée et traitement du son par un outil électronique. Le matériau de fabrication des sons virtuels est uniquement réduit à des paroles et aux bruits vocaux. Cette pièce marque un précédent car elle utilise une analyse du son extrêmement précise par ordinateur appliquée à la parole humaine dans un but de création musicale. La démarche n'est pas sans rappeler le mouvement de la musique concrète (enregistrements de sons extérieurs pour les modifier et en faire une œuvre musicale en forme de montage, technique des « samples ») mais elle applique cette vision à la matière de la parole humaine. Grâce à l'analyse informatique, cette matière sonore est séquencée et quantifiée en termes de mélodie, d'harmonie, de rythmes, de timbres et de nuances. Ces différents éléments

12 COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant*, Paris, Editions J.Vrin, 2006

13 REICH, Steve, note de programme de *Differents trains*, Editions Boosey & Hawkes, 1988

constitutifs de la parole peuvent ensuite être reconfigurés, extraits, ou réassemblés à l'envi. Le texte ainsi « disséqué », sert alors de matériau sonore pour une construction musicale. Cette pièce marque aussi pour un compositeur la possibilité de réellement « composer » un texte de voix parlée en toute liberté, en s'affranchissant à fois des limites textuelles et des limites humaines de l'interprétation.

- Georges Aperghis, *Le corps à corps* (1978) pour un percussionniste et son zarb

C'est une pièce pour un percussionniste solo. Aperghis fait correspondre à chacune des frappes du zarb une onomatopée qui lui ressemble le plus. Le texte est induit directement par le son, traduction vocale d'un son instrumental, qui accouche parfois d'éléments de langage parlé. Dans la notice, Georges Aperghis indique « Le percussionniste est à la fois le narrateur d'une histoire épique et le personnage central de la pièce. ». Cette notion de fiction, de personnage implique une dimension supplémentaire à laquelle nous allons maintenant nous intéresser : le théâtre. En terme d'effectif et de visuel sur scène, on note que cette pièce présente une ressemblance frappante avec certaines brèves de *Jacques Rebotier* que nous analyserons en seconde partie.

B) Le théâtre musical et théâtre instrumental

Le théâtre musical est un mouvement précurseur de l'œuvre de Jacques Rebotier. Mais tâchons d'abord de le définir. Le théâtre musical prend racine dans les années 1960 d'une volonté des compositeurs de s'émanciper des codes, carcans de tradition entourant autant les concerts et la production musicale des compositeurs de la musique savante. C'est avant tout une volonté d'émancipation et de provocation, dans le but de casser les codes. Pour citer quelques exemples de cet élan provocateur, on pense évidemment à 4'33 de John Cage (créée en 1952), mais aussi au travail de Mauricio Kagel sur Ludwig von Beethoven, qui culminera en 1970 avec la sortie de son film *Ludwig von*.

Geoffroy François trouve une des caractéristiques du théâtre instrumental dans « le goût de la provocation au moyen d'éléments choquants [...] de la destruction des valeurs existantes »¹⁴ Mais au-delà de ce premier élan, définir le théâtre musical reste difficile. En effet le sens qui se cache derrière cette notion n'est pas le même pour tous les compositeurs, les interprètes, et les metteurs en scène de théâtre. De plus le théâtre musical est par définition difficile à définir puisqu'il émane d'une recherche de liberté et d'un refus des règles communes établies, il est donc intrinsèquement multiple et libre.

Si cette rencontre entre musique et théâtre a été opérée par des compositeurs célèbres, elle a aussi été initiée par des metteurs en scène de théâtre. On cite souvent la toute première pièce de théâtre musical comme étant *Orden* créée 1969 (mise en scène Jorge Lavelli, composition Girolamo Arrigo), où sur scène sont présents au même plan chanteurs, comédiens et instrumentistes, portant

14 FRANCOIS, Geoffroy, *Pour en finir avec le théâtre instrumental*, non édité, disponible sur le site geoffroyfrancoiscompositeur.org

tous le même costume, ainsi la distinction entre les artistes est visuellement effacée et on remet tous les interprètes de l'œuvre au même niveau.

On a donc trouvé comme premières caractéristiques communes du théâtre musical une volonté de rompre avec les traditions du passé, de liberté et une ouverture aux autres arts, une volonté d'effacer les frontières. Ce qui est également commun dans le théâtre musical, c'est la présence d'un élément extra-musical, pouvant être sonore, vocal ou gestuel, ainsi que la prise en compte du corps du musicien et de l'instrument, et de la présence du musicien sur la scène. Pour Vincent Cotro « le théâtre musical peut passer pour une forme de spectacle hybride né de l'envie des compositeurs de créer une espèce d'œuvre d'art totale. Mais [...] on s'aperçoit qu'on ne peut pas le considérer comme une simple somme de différents arts. Il procède d'une évolution plus complexe. [Le théâtre musical] est le point de rencontre de deux mouvements de recherche, d'une part la modernisation de l'opéra, d'autre part la théâtralisation du phénomène « concert » »¹⁵

De ces deux mouvements de recherche peuvent découler les deux appellations communément admises :

- Le théâtre musical

« A partir de la moitié du XX^{ème} siècle, le théâtre musical – Musiktheater en allemand – est un genre désignant les œuvres des compositeurs de la jeune génération d'après-guerre qui utilisent comme matériau des situations, des événements, des éléments extra-musicaux – le corps, le geste, la voix, la scénographie, la lumière – concomitants ou non avec une intrigue ou une conduite dramaturgique, et dont l'aspect visuel et gestuel devient une composante essentielle. »¹⁶

Dans cette dimension d'art total, d'effacement des frontières entre les arts que propose le théâtre musical, on pense notamment à *Donnerstag aus Licht* (1978-1980) de Karlheinz Stockhausen où le théâtre musical est pensé comme une augmentation de l'opéra. Les personnages principaux perdent leur unicité et sont représentés chacun par trois exécutants : le héros Michael est représenté par un trompettiste, un danseur, et un chanteur, le diable par un tromboniste, un chanteur et un danseur, et l'héroïne par une clarinettiste jouant le cor de basset, une soprane et une danseuse. On note donc une volonté de gommer les frontières entre les arts, une rupture franche avec des siècles d'opéra où les musiciens étaient cachés dans une fosse, et les temps de danse cantonnés à des ballets de divertissement. A noter que cet effacement des frontières entre les disciplines, existaient depuis des siècles dans certains domaines : cirque, cabaret, etc. Et que, si avec le théâtre musical les musiciens s'ouvrent à d'autres arts, le mouvement se fait partout : de nouveaux mouvements chorégraphiques impliquent que les danseurs émettent des sons, en lien parfois avec de la vidéo, les installations des plasticiens impliquent souvent du son. Ce mouvement d'ouverture aux autres arts est donc global.

15 COTRO, Vincent, *Musiques et formes brèves*, Berne, éditions Peter Lang, 2018

16 TRUBERT, Jean-François, « Théâtre musical et théâtre instrumental » dans *Théories de la composition musicale au vingtième siècle*, dir. Laurent Feneyrou, Lyon, édition Symétrie, 2013

- Le théâtre instrumental

Ce terme est toujours associé au compositeur Mauricio Kagel, qu'il définit ainsi : « Il est sans doute plus exact de parler, non pas d'un « théâtre musical » mais bien d'un « théâtre instrumental », pour faire la distinction nécessaire entre l'action chantée de l'opéra d'une part et la participation théâtrale d'un instrumentiste d'un morceau de musique d'autre part »¹⁷

Le théâtre instrumental met en scène des musiciens instrumentistes (qui n'ont d'ailleurs pas toujours l'habitude du jeu d'acteur et de la mise en scène) dans leur propre rôle. Il crée une forme de spectacle théâtralisé en prenant comme matériau les codes du concert, le geste instrumental, l'exécution d'une œuvre musicale par un instrumentiste.

L'œuvre de Mauricio Kagel a toujours un rapport très fort au visuel. Le geste instrumental est au cœur de la construction de l'œuvre, ce qui amène à un jeu sur le geste, et le son qui en découle. Dans *Dressur* (1977) pour trois percussionnistes, les gestes des percussionnistes sont détachés du son, avec un jeu sur la relation entre geste et son, décalage temporel, jeux de spatialisation entre les exécutants.

Dans le théâtre instrumental, l'instrument(iste) quitte son statut d'outil insignifiant pour devenir centre de l'attention, cœur de l'œuvre, et il devient objet plastique et esthétique en plus de son usage traditionnel.

Dans ce mouvement protéiforme du théâtre instrumental, les compositeurs choisissent des éléments théâtraux différents et personnels : de même qu'il y a le théâtre de gestes, de mots, de situation, ces distinctions se retrouvent dans le théâtre instrumental.

Des compositeurs comme John Cage ou Karlheinz Stockhausen pratiquent un théâtre instrumental orienté vers le geste et la dimension visuelle. Par exemple, John Cage crée en 1961 *Variations II*, où il se met lui-même en scène : « assis à une table, la pipe à la bouche, [il] corrige inlassablement des partitions, tandis qu'à ses côtés l'inénarrable Cathy Berberian mange un gros plat de spaghetti qu'elle vient de faire cuire sur scène. »¹⁸

Dans de nombreuses pièces c'est l'interprète qui est mis en scène, en poussant les comportements liés à l'interprétation musicale (gestuelle, expressions du corps) à leur paroxysme, ce qui en fait un véritable jeu d'acteur. Par exemple, dans *Improvisation ajoutée* de Mauricio Kagel (1961), un organiste joue en même temps qu'il crie, rit ou bat des mains. Cette mise en scène montre la lutte à la fois physique et psychologique du musicien. L'idée de combat est reprise dans *Match* (1964), où deux violoncellistes s'affrontent tandis qu'un percussionniste sert d'arbitre.

Vinko Globokar pousse plus loin cette recherche, dans des pièces où c'est le corps de l'instrumentiste qui est au cœur de l'œuvre. Le corps parfois devient lui-même instrument, comme dans *Corporel* (1985) ou *Res/As/Ex/Ins-pirer* (1973) dans une écriture qui recherche la fusion entre l'instrument et l'instrumentiste et amène l'interprète aux frontières de la danse.

Tout un pan du théâtre instrumental est également orienté vers les jeux sur la voix, le langage et les mots, avec un rapport ambivalent au texte. Alors que de nombreux compositeurs, dont

17 KAGEL, MAURICO, *Tam-Tam*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 1983

18 BELTRANDO-PATIER, MARIE-CLAIRE, *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, 1993

Jacques Rebotier, mettent le texte au centre de leur processus de création, le compositeur György Ligeti, par exemple, dans *Aventures et nouvelles aventures* (1962), « renonce à l'utilisation du langage. Au lieu du texte, les chanteurs recourent aux onomatopées, soupirs, rires, gloussements... » Le compositeur, pour qui il est gênant de devoir lire le livret d'un opéra pour le comprendre, dira d'ailleurs « que l'on doit composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il ne serait pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les événements qu'ils produisent. »¹⁹

Cette arborescence du théâtre instrumental et du travail sur la voix nous amène donc à nous pencher sur un compositeur clé de ces deux processus : Jacques Rebotier

4) Aux racines de l'œuvre de Jacques Rebotier

Jacques Rebotier naît à Paris en 1947. Il développe une œuvre profuse et très caractérisée, une « patte » qu'on reconnaît immédiatement. Ses caractéristiques : un jeu constant entre musique et le texte, un grand dépouillement, l'utilisation de la voix parlée (écrite de manière musicale), l'écriture précise des textes et leur usage en tant que matériau musical, une certaine ironie et un certain humour...

On a, grâce à cette approche historique, mieux compris quelques éléments de l'écriture de Jacques Rebotier. On note que le rapport entre musique et texte qui lui est cher est multimillénaire, et possède une histoire longue et mouvementée. On remarque également que nombreux des éléments compositionnels qu'il utilise sont séculaires : « transposition instrumentale » de la prosodie de la voix parlée, figuralismes,...

Si on retrouve ces influences, références et héritages du passé dans sa pratique de la composition, on peut les retrouver plus directement dans ses œuvres comme des clin d'œil au passé. En effet, Jacques Rebotier aime interroger la figure du compositeur, les mises en abîme et les références au passé. Cela se retrouve par exemple dans un concert-installation « Für Ludwig » en 2014 à la Philharmonie de Luxembourg, où sont exposées les lettres qu'il envoie à un certain Ludwig von Beethoven à des adresses aléatoires depuis 1982. Double référence alors, à Ludwig von Beethoven évidemment, figure déifiée du compositeur, compositeur prophète et modèle de tous, mais également à Mauricio Kagel (qui du propre aveu de Jacques Rebotier a beaucoup inspiré son approche) qui lui-même avait orienté une partie de son travail en « hommages » plus ou moins facétieux et irrespectueux à Ludwig von Beethoven.

Il s'inscrit également pleinement dans son siècle par une volonté de décloisonnement entre les arts, et par une esthétique de la théâtralisation du geste musical. Il est à la fois héritier des mouvements de recherche sur l'usage de la voix ayant été réalisés au court du XX^{ème} siècle et du théâtre instrumental théorisé par Mauricio Kagel. Mais il y apporte sa propre vision :

¹⁹ Propos de György Ligeti dans *Aventures, Nouvelles aventures* par l'ensemble Justiniana, Dossier de presse, Paris, Décembre 2007

- Unicité et multiplicité de l'interprète

On avait noté dans la notion de théâtre musical l'idée d'art total et d'effacement des frontières entre danse, musique et théâtre. Dans des pièces le plus souvent ou en petit effectif, Jacques Rebotier pousse cette idée encore plus loin avec l'écriture pour un interprète unique et multiple : un seul interprète doit faire la synthèse de plusieurs arts : le mouvement, le théâtre, le chant, la pratique instrumentale...

- Unicité et multiplicité du créateur

Rebotier peut être un compositeur « slasheur », ce mot, ajouté au dictionnaire Larousse en 2019, se dit d'un métier se revendiquant de plusieurs identités professionnelles : en effet dans toutes les biographies de Jacques Rebotier il est présenté à la fois comme compositeur, auteur, poète et dramaturge, metteur en scène. Cette multiplicité permet une unicité pure de l'œuvre, étant sans compromission l'œuvre d'un seul esprit. Plus de librettiste, de compositeur, de metteur en scène comme à l'opéra, un seul créateur est à la fois compositeur, auteur et metteur en scène

Cette spécificité influe sur le rapport entre texte et musique. Alors qu'on a vu que ce rapport avait été conflictuel pendant des siècles d'histoire de la musique, l'un prenant toujours le pas sur l'autre, ici plus de hiérarchisation possible entre musique et textes puisque issus d'un même élan créatif et créés simultanément. L'œuvre est conçue comme un tout dans lequel texte et musique sont complémentaires, indissociables, écrits ensemble, l'un pour l'autre, par le même créateur, pour le même interprète.

- Une place de choix réservée aux mots

Dans une écriture sobre et une certaine économie de moyen, le texte est mis dans un écrin. Contrairement à la majorité du travail de Kagel ou de Cage qui était du domaine du théâtre de geste, on a ici une vraie identité de théâtre de mots.

Jacques Rebotier se place donc dans la continuité de plusieurs siècles d'écriture de la musique en rapport avec le texte. Il est notamment l'héritier du mouvement du théâtre instrumental né dans les années 1950-60. Mais ce compositeur utilise ses influences diverses pour créer une œuvre nouvelle à l'identité forte. Son double statut de compositeur et d'auteur lui permet de repenser en toute liberté le rapport entre musique et texte dans le processus créatif.

II) Focus sur les 66 brèves pour 66 musiciens-parlants

Jacques Rebotier a une production de plus de cent œuvres s'étalant sur plus de 30 ans, commençant en 1985 [liste non exhaustive de ses œuvres cataloguées comme musicales en annexe 1]. Pour parfaire mon approche du rapport entre musique et texte dans son œuvre, après avoir cherché à placer ce compositeur dans l'histoire de la musique, j'ai voulu avoir une approche à plus petite échelle par de l'analyse de détail, je souhaitais avoir entre les mains quelques partitions. Je devais alors choisir une œuvre en particulier sur laquelle me focaliser. Dans cette production de très grande ampleur j'ai choisi une œuvre emblématique de Jacques Rebotier, regroupant les éléments compositionnels qui lui sont endémiques : texte comme élément central et matériau musical, travail avec la voix parlée, théâtre instrumental, transdisciplinarité de l'interprète, sobriété tendant à l'ascèse. J'ai donc choisi les *66 brèves pour 66 musiciens-parlants*. Je me suis d'abord intéressé à ce qui caractérise ce cycle de *brèves*. Mon approche a alors été double ; j'ai d'abord choisi deux *brèves* caractéristiques et les ai analysées. J'ai ensuite voulu voir au plus près le travail des *brèves* du point de vue de l'interprète. J'ai donc choisi de travailler 3 *brèves* et de les jouer à mon récital libre de fin de second cycle du CNSM. Ce rapprochement des pratiques m'a permis de faire le lien entre le travail de recherche de ce TEP et mon identité d'interprète et d'apporter à ce travail de recherche le rapport privilégié qui lie une œuvre à son interprète.

1) les 66 brèves pour 66 musiciens parlants

Les *66 brèves pour 66 musiciens parlants* n'est pas une pièce à proprement parler, on pourrait plutôt la définir comme un cycle ; Jacques Rebotier utilise le terme de « recueil ». Ce recueil contient donc 66 pièces courtes appelées des « brèves » qui possèdent une identité commune :

Une *brève* est toujours une pièce courte (durée d'exécution entre 30 secondes et 5 minutes), presque toujours pour un interprète seul non accompagné (parfois dans les brèves les plus récentes, on trouve des petits effectifs chambristes). L'interprète est le plus souvent instrumentiste, même si le terme instrumentiste prend une dimension bien plus ouverte dans la mesure où l'instrument peut aussi bien être un instrument de l'orchestre que n'importe quel objet ou outil prenant valeur d'instrument de musique dans la pièce en question (par exemple *brève* pour atomiseur, *brève* pour verre d'eau, *brève* pour poussin chinois). Les 66 *brèves* sont numérotées de la *brève n°1 : Apollinaire ?* pour trompette marine à la *brève n°66 : Victor !* pour « compositeur triomphant et sa Victoire de la musique ». Ces 66 brèves sont regroupés dans un catalogue dont voici un extrait [catalogue complet en annexe 2]

«

n° 54 : ***Gamma ut*** pour guero

n° 55 : **La mort-naissance** pour tambourin de sable

n° 56 : **La danse du pédalier** pour pochette

n° 57 : **Épitaphe** pour flûte en sol

n° 58 : **Le renversement** pour piccolo

n° 59 : **Le boire** pour basson

n° 60 : **Et le déboire** pour contrebasson

n° 61 : **La mort de l'oeuf** pour poussin chinois

n° 62 : **Le prix de la passion** pour triangle

»²⁰

Les *brèves* ont d'abord été pensées comme des pièces très courtes individuelles, initialement des interludes pendant les changements de plateau des concert de l'Ensemble 2e2m puis de l'Ensemble Intercontemporain. Mais ces 66 brèves ne sont pas toutes séparées les unes autres, on peut observer l'existence de chapitres : Brèves galantes, Brèves érotiques, Brèves guerrières, Brèves rébus, Brèves antiques, Brèves épouvantables. Ces *brèves* possèdent une connivence de sens, une thématique commune, ou sont pensées pour pouvoir être jouées ensembles.

Dans chacune de ces *brèves* le musicien est mis en situation d'acteur, il ne joue pas la comédie pourtant, il joue une partition comportant des notes, mais aussi du texte, des déplacements et des intentions. En effet si Jacques Rebotier invente le terme de musicien-parlant, l'interprète fait en réalité bien plus que « jouer » et « parler », c'est un musicien parlant, jouant, chantant, se déplaçant, dansant... S'inscrivant pleinement dans le mouvement du théâtre instrumental, ce recueil de brèves à été écrit sur plus de 30 ans (de 1987 à aujourd'hui) et représente de l'aveu même de Jacques Rebotier « [s]on “petit clavier portatif” – pas toujours bien tempéré – des rapports texte-musique. »

Ces brèves ont été le laboratoire de recherche, de découverte et d'invention du rapport entre texte et musique dans l'œuvre de Jacques Rebotier. Il a cherché dans ces 66 *brèves* à développer un panel, à ouvrir un éventail de rapports possibles entre musique et texte, mais aussi entre voix et instrument, entre texte et instrument, comme un exercice de style en s'adaptant à chaque instrument, chaque contrainte instrumentale, chaque spécificité pour créer un rapport singulier au texte, toujours écrit sur mesure : on le voit développer notamment l'imitation de la voix parlée à l'instrument, des processus d'imitation, de contrepoint, d'oppositions, de fusion...

Les *brèves*, grâce à un format aphoristique, très sobre, très court, donnent une certaine concentration d'informations. Il y a un paradoxe : ces *brèves* relèvent dans une certaine mesure du spectacle total (musique instrumentale, chant, voix parlée, théâtre, danse parfois) mais sont écrites dans un grand dépouillement (musicien seul sur scène, économie de moyen, sobriété) . Toutes ces brèves reposent sur un « trépied » son/sens/geste.

20 catalogue présent sur le site internet du compositeur www.rebotier.net

Sur le fond, il s'agit aussi de revendiquer que les mots sont musique et surtout que la parole est musique.

« la parole est aussi une musique, 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. »²¹

Ces brèves mettent aussi en question la figure du musicien, de l'instrumentiste, traditionnellement muet et virtuose. On cherche à sortir l'instrumentiste de sa zone de confort, caché derrière son instrument, caché derrière son expertise, et changer ainsi le rapport au public, rendre le musicien plus proche du public, plus humain.

« Étrange solistude que celle du musicien classique ! Longues études, grandes écoles, concours, courses de fond. Il vit dans un monde un peu à part, fait d'imaginaire et de mouvements de l'air. Ces animaux étranges, pourquoi ne pas [...] donner enfin au public l'occasion des les voir de près, de les regarder, de les respirer, de les toucher peut-être. »²²

A noter que les 66 brèves pour 66 musiciens-parlants sont maintenant les 66 brèves pour 66 musiciens-parlants – Livre 1 puisque qu'un livre 2 de 66 nouvelles brèves est en cours d'écriture.

2) Zoom sur deux brèves emblématiques

Parmi ces 66 Brèves intéressons-nous à une des sous-parties du recueil : Les Brèves Galantes. Ces Brèves Galantes, commandées par l'Ensemble Intercontemporain sous l'impulsion de Gérard Buquet, tubiste de cette formation, sont au nombre de 8 :

n° 14 : **Amour toujours** pour trombone

n° 15 : **Quoi** pour trompette

n° 16 : **Tu viens ?** pour corne à pistons

n° 17 : **Pourquoi tu m'aimes plus ?** Pour tuba

n° 18 : **La peau du corps** pour cor

n° 19 : **Reviens !** pour cor des alpes

n° 20 : **Cornes de brume** pour cordier de contrebasse et 1/2 cor des alpes

n° 21 : **Pouah !** pour trombone contrebasse

²¹ Rebotier, Jacques, *brève n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?*, Paris, Editions Ambrosio, 1991

²² Rebotier, Jacques, note d'intention, disponible sur le site du compositeur www.rebotier.net

Toutes sont écrites pour des cuivres et toutes ont pour argument l'amour, la désillusion amoureuse et le sexe. Parmi ces brèves j'ai choisi d'en analyser deux : la *Brève n°16 : tu viens ?* pour cornet à piston et la *brève n° 14 : Amour toujours* pour trombone ténor.

A) Analyse de la *Brève n°16 : tu viens ?* pour cornet à piston (1989)

[Partition en annexe 3]

Cette brève fait partie des plus anciennes. Elle a été créée par Jean-Jacques Gaudon à l'Ensemble Intercontemporain en 1989.

Son écriture est fondée sur des équivalences phoniques entre langage (voix parlée) et jeu instrumental, avec une phrase qui se construit par accumulation à partir du "tu" articulatoire de la trompette. Ce « tu » est ici génératif d'un processus d'accumulation et d'augmentation qui aboutit à la fin à faire éclater le sens, et le son de l'instrument. Le compositeur fait correspondre le phonème de projection d'une note à la trompette, la base du jeu de tout trompettiste, la première syllabe que l'on apprend à l'instrument, avec l'adresse à l'autre symbolisé par le « tu ». Le musicien, bien que solitaire (« Solistude ») est toujours dans l'adresse à l'autre, dans l'espoir de toucher l'autre, métaphore du musicien classique, solitaire et incompris mais toujours en recherche de plaire et d'entrer en contact.

Au jeu entre son et sens, musique et parole, s'ajoute un élément visuel : le geste. Le compositeur utilise le mouvement de la langue de l'instrumentiste pour le relier au sens, au « tu » mais il utilise un autre geste instrumental : l'ouverture/fermeture de la sourdine whawha qu'il transforme en geste d'appel de la main signifiant « viens ». Le geste instrumental nécessaire devient donc signifiant.

Dans cette retranscription du texte parlé, on peut observer l'effet d'accumulation systématique :

Tu

Tu Tu ?

Tu viens ?

Tu viens pas ?

Tu viens passer ?

Tu viens passer l'temps ?

Tu viens pas ? C'est l'temps d'te prendre not' printemps !

Dans le but de coller à la prosodie de la voix parlée, pour les phrases interrogatives et interrrogatives. Les parties jouées sont des cellule courtes, des intervalles montants et disjoints. Et le nombre de syllabe correspond au nombre de notes jouées.

La construction par accumulation sert l'intrigue et suit l'état psychologique du personnage. D'abord un bégaiement, puis insistance et énervement, on parle et on joue de plus en plus fort.

Le choix de la thématique de la drague n'est pas innocent. Comme dans la plupart de ces brèves, Rebotier joue aussi de l'imaginaire collectif concernant l'instrument concerné, les trompettistes étant souvent considérés comme fêtards, dragueurs et épicuriens.

On note que la partition dirige trois axes de jeu parallèlement :

- les notes jouées au cornet
- le texte dit par l'interprète
- les gestes et indications de mise en scène

- Les notes jouées au cornet sont indiquées de manière traditionnelle : une clé est présente, ainsi qu'un tempo d'interprétation, les hauteurs et les durées sont indiquées par l'écriture européenne traditionnelle.

- Pour le texte dit par l'interprète, les indications écrites sont plus lâches : les sons sont écrits en hauteurs relatives, graphiquement, prenant pour repère une ligne horizontale. Plus les notes sont éloignées les unes des autres et plus l'intervalle est grand. Cette écriture se rapproche de la notation diastématique, du grec diastasis, séparation. Il est par ailleurs intéressant de noter que pour trouver des solutions à des questions de notation de nouveaux éléments de musique contemporaine on utilise une notation proche de celle des neumes de notation musicale sans portée du premier millénaire.

Pour l'écriture du rythme le mot devant être dit remplace la tête de la note, il n'en reste que la hampe qui indique la durée. Les nuances sont indiquées de la même manière (notation italienne traditionnelle) indifféremment qu'il s'agisse de partie jouée à l'instrument ou parlée.

En ce qui concerne les nuances, on note que le compositeur a pris en compte la différence naturelle de puissance entre voix parlée et partie jouée à l'instrument : pour garder une même nuance par ligne la partie dite est indiquée une nuance au dessus de la partie jouée.

- Les gestes et indications de mise en scène

Ce sont les indications extra sonores, des indications de mouvements et d'intentions dans ce qui rappelle les didascalies de l'écriture théâtrale. On peut les séparer en deux parties :

- les indications de mouvement : mouvement de la main et appui sur les pieds gauche et droite indiqués entre crochets.
- les indications d'intention : « aguichants » « surexcité » ces dernières indications laissant l'interprète libre de la façon de les réaliser.

On note donc dans cette brève l'usage de la voix parlée, à l'intonation incitée, ainsi qu'un jeu d'imitation littérale et d'alternance entre la voix parlée et le jeu instrumental, appuyé par un jeu gestuel.

B) Analyse sur la Brève n° 14 : Amour toujours pour trombone ténor (1991)

[Partition en annexe 4]

Cette brève fait également partie de la série des "Brèves galantes", pour cuivres, jouées par l'Ensemble Intercontemporain, à l'initiative de Gérard Buquet. Elle a été créée par Jérôme Naulais.

On note de nombreuses différences avec la brève analysée précédemment :

- la voix n'est plus parlée mais uniquement chantée
- confrontation et non plus imitation entre voix et instrument

Le compositeur provoque un sentiment de malaise par l'emploi du demi ton entre voix et note jouée au trombone, frottement acoustique, « battement ». Un sentiment de frustration, aussi, à cause du glissando de trombone, où la note jouée se rapproche inexorablement de la note chantée mais s'arrête juste avant l'unisson.

Le texte est retranscrit ici :

« Ououh
Amour
toujours
tous les jours
l'amour »

Le traitement musical créé donc une distance ironique avec le sens du texte. On note que la dimension visuelle est moins présente dans cette pièce pour mettre en valeur la confrontation de la voix chantée et de la partie jouée qui sont mises au même plan.

3) Jouer les Brèves, l'aventure de l'interprète

« Demander un geste quelconque à un exécutant est peut-être une aventure ; malheureusement il existe toujours beaucoup de musiciens pour qui cela équivaut déjà au cauchemar »²³

Les pièces de Rebotier représentent un beau défi pour l'interprète instrumentiste dans ce qu'elle présente de nouveau pour lui : la vocalité, la vocalité parlée qui plus est, la mise en scène. Dans le cadre de ce travail, j'ai voulu aussi prendre le rôle de l'interprète pour les *Brève n° 14 : Amour toujours*, *brève n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?* et *brève n°33 : Je te dis : rien*, ce qui m'a permis d'approcher avec une optique différente la problématique du rapport entre musique et texte dans ces oeuvres, en y étant confronté « de l'intérieur ». Je jouerai ces trois pièces à mon récital de fin de master de trombone. Voici quelques remarques issues de mon travail d'interprète de ces pièces.

23 KAGEL, Mauricio, *Tam Tam*, Paris, Christian Bourgoïn Editeur, 1983

A) Remarques sur les brève n° 14 : *Amour toujours* et brève n°17 : *Pourquoi tu m'aimes plus ?*

En tant qu'interprète, le travail de ces œuvres contient quelques nouveautés. D'abord la compréhension de la partition. La partition dirigeant plusieurs axes, il faut s'habituer à lire en même temps des indications, instrumentales, vocales et gestuelles ; ces indications étant parfois en notations nouvelles : partition graphique, didascalies, écriture proportionnelle, etc.

Une des difficultés est le contrôle précis de la voix parlée : le rythme, les intonations et les nuances du texte parlé étant fixés sur la partition. Il faut réussir à respecter les indications de prosodie du texte tout en gardant un phrasé et un débit qui paraissent naturels. Par ailleurs, pour conserver l'aspect théâtral, les pièces doivent être interprétées par cœur. Un des aspects à travailler également est l'équilibre sonore, la conscience et le contrôle de la nuance de la voix par rapport à la partie instrumentale.

B) La brève n°33 : *Je te dis : rien* ou les « 12 essais d'insolitude »

Cette brève doit être interprétée par deux voix : elle est composée uniquement de voix parlée, aucun instrument n'est présent. La question se pose alors : est-ce de la musique ?

Dans l'écriture du texte, on part d'une scène de théâtre éculée : la scène de ménage, la dispute de couple, mais on la traite avec des procédés compositionnels issus de la musique :

- hétérophonie : « une mélodie de base est jouée différemment par plusieurs voix »²⁴

On dit la même chose en même temps tout en restant soi-même (ornementations, timbres et tessitures endémiques de chaque exécutant conservés, contrairement à l'homophonie).

- création d'un nouveau timbre par juxtaposition, procédé qu'on retrouve dans le boléro de Maurice Ravel (cor et flûte piccolo) ainsi que dans de nombreux morceaux écrits pour big band de jazz à partir des années 1970.

- un jeu de répétitions, d'augmentations et de diminutions rythmiques.

L'application de ces procédés musicaux, (ainsi que l'écriture du texte prenant en compte l'intonation, le rythme, les qualités d'articulations uniques à chaque mot) nous indique que nous avons à faire à une pièce musicale, même en l'absence, de notes, d'instruments et de partitions.

Ces jeux musicaux ne sont pas gratuits, Jacques Rebotier les met au service du sens : pour souligner l'absurdité et l'aspect puéril de la dispute de couple qu'il dépeint, cette gémellité des phrasés, des intonations, et cette homorythmie parfaites sont des procédés remarquablement efficaces.

24 Abromont, Claude, *Guide de la théorie de la musique*, Éditions Henry Lemoine, 2001

Pour mon récital de fin de master, j'ai souhaité interpréter les « 12 essais d'insolitude ». Je me suis alors frotté à cet enjeu de l'écriture de cette forme hybride de spectacle vivant, aucune partition précise n'existant. Le texte « brut » est édité, dans le livre *sur le dos de la langue*.

J'ai donc pris « en dictée » à partir d'un enregistrement vidéo, le texte bien sûr, mais également les intonations, le rythme, le tempo, ... Pour le fixer sur une partition, j'ai choisi une écriture instinctive, mêlant précision du texte (syllabes muettes, apostrophes, disparition de voyelles entre deux consonnes...) et éléments d'écriture musicale (nuances, accents, rythmes basiques, auxquels j'ai ajouté des flèches pour le choix des hauteurs). Tout le travail de reconstruction de l'œuvre s'est ensuite fait de manière orale.

On a vu grâce à l'analyse des *brèves* comment texte, musique et geste pouvaient être fixés d'une manière nouvelle sur une partition de théâtre instrumental par une notation adéquate. Ainsi se sont développées des notations non standardisées qui sont uniques à chaque compositeur, voir même s'adaptant d'une œuvre à l'autre.

On a vu également les différentes directions que peuvent prendre le rapport entre musique et texte dans l'œuvre de Jacques Rebotier :

- de la musique au texte

Dans la *brève n°16* pour cornet le texte découle naturellement du son instrumental, tandis que le geste instrumental devient théâtre.

- du langage à la musique

« les 12 discours sur l'Insolitude » est un exemple des plus frappants, puisqu'il n'utilise que l'écriture d'un texte en voix parlée, sans éléments musicaux écrits. La musique apparaît naturellement.

- un usage libre de la voix, entre voix chantée et voix parlée

III) Entretien avec Jacques Rebotier

Cet entretien a été un des moments forts de mon année de recherche, et un des moyens de comprendre le rapport entre musique et texte dans l'œuvre du compositeur. Il a eu lieu au café « Les Pianos » de Montreuil, le 18 avril 2019. En voici la retranscription :

Félix Bacik : On vous présente comme un compositeur, un écrivain, un metteur en scène, un homme de théâtre, un poète, vous faites des œuvres hybrides qui empruntent à différentes disciplines artistiques. Comment vous présentez-vous vous-même ?

Jacques Rebotier : Ça dépend à qui. D'abord je ne me présente pas tellement, si vous me contactez c'est que vous m'avez connu comme compositeur, donc je me présente par l'interface que les gens connaissent et puis j'élargis s'il y a besoin. Je dis que je suis artiste, je crée des choses, je me sers des sons, je me sers du langage, je me sers du plateau, du théâtre, des lieux. Je m'adresse à des choses que j'écris, que je restitue, et aussi à l'improvisation. Je ne sais pas si on peut appeler ça se présenter, c'est plutôt dire ce qu'on fait. Voilà, je dis ce que je fais.

F.B : Au cœur de votre travail il y a le lien entre le texte et la musique, il y a les mots, il y a le texte, il y a la langue, toujours. Cet amour pour les mots, pour la langue, d'où vient-il?

J.R : Cela vient du moment où j'ai commencé à écrire, et à détourner les outils qu'on nous apprend pour communiquer, comme le langage, mais d'autres choses aussi, on les détourne pour jouer avec. On apprend à un gosse à écrire pour communiquer, mais ça n'empêche pas d'écrire pour faire autre chose, pour s'amuser, pour écrire des choses personnelles, pour communiquer avec soi-même, pour découvrir des choses. Les sons c'est pareil. Ce n'est jamais que des outils inventés pour que les gens se comprennent entre eux, et que nous détournons pour faire des choses gratuites qu'on appelle des œuvres, ou de l'art, mais ce n'est jamais que du détournement. Comme le fait de parler, c'est du détournement organique de tous ces muscles qu'on utilise pour manger, pour mastiquer. On le détourne en fonction des espèces, en particulier l'homme. Il y a un moment où on s'est servi de ça pour communiquer avec les autres, mais ce sont des détournements de la mastication, du souffle... Du but premier du corps qui est de respirer. On a commencé à sculpter l'air qu'on utilise pour inspirer, à le sculpter avec tous les outils qu'on a à disposition dans notre bouche, et avec ça on a formé des sons différents. On s'est dit « tiens, avec ces sons je peux communiquer », puis « tiens, avec ces sons je peux aussi créer des œuvres musicales », qui ont un autre but. C'est philogénétique.

F.B : Dans les textes que vous écrivez pour vos œuvres musicales, les mots que vous employez sont des mots du quotidien, des mots très simples, des mots d'un langage courant. Est-ce justement une façon immédiate de détourner le langage et d'en faire « quelque chose » que l'on met sur scène ?

J.R : Oui, au fond j'ai l'impression de faire des œuvres réalistes. Ça part de l'idée que c'est là pour tout le monde, on utilise le langage, et le langage est une musique déjà. C'est déjà une musique qui demande une espèce de virtuosité pour parler, et pour écouter aussi d'ailleurs. Virtuosité avec le palais, la langue, les dents, les différents éléments du système phonatoire. On utilise ça avec une grande virtuosité pour créer des phonèmes différents donc de la musique, avec ça on mêle de la

hauteur, des sons qui sont à hauteur déterminée, en faisant vibrer la glotte, ou pas... Tout ça est très virtuose, et cette virtuosité tout le monde la pratique. Tous les gens qui parlent. Tout le monde la pratique de façon très naturelle, donc le langage est partout, tout le temps, et il est musique tout le temps. Et la musique notamment reflète la grande partie émotionnelle qu'il y a dans le langage, qui n'est pas juste le sens, au sens de signification, mais qui porte toutes les émotions. Une maman sent tout de suite si son bébé, ou son enfant, avec un même mot, est en colère, ou pas, et le bébé le sent aussi très bien. S'il est en colère, s'il est plutôt dans une attitude d'amour, ou au contraire d'inquiétude, on le sent tout de suite, et ça passe par du son, ça passe par de la musique. Ça passe par la couleur, par le timbre, par les hauteurs, par le phrasé...

F.B : C'est la question du traitement de la voix et de la voix parlée comme étant musique. J'ai lu dans une biographie que vous aviez inventé une forme de performance qui est la lecture-concert, un format qui mêle musique et texte écrits et improvisation. C'est une façon de revendiquer que tout texte est une musique ?

J.R : Oui bien sûr, le texte est une musique. C'est l'idée de mélanger le texte et la musique et de restituer aussi dans le texte des choses qui sont écrites, avec des musiciens qui jouent des musiques que j'ai écrites, ou bien avec des improvisateurs. Je me suis dit qu'il y avait un équilibre à tenir : si eux improvisent, pourquoi je n'improviserais pas de la parole ? Et ça c'est une tradition qui existait, d'improviser avec de la parole, et qui s'est perdue. Au XIII^{ème} siècle, avec Adam de la Halle, ou l'École d'Arras, il y avait ce qu'on appelait des « puits » où les gens faisaient des concours de poésie en improvisant. Des joutes. Des « battles » on dirait maintenant, des joutes improvisées. Donc c'est vrai que ça m'intéresse aussi cette idée que le texte peut aussi être dans le moment présent, inventé. Comme finalement on le fait tout le temps dans la vie. On n'arrête pas d'improviser, depuis la naissance jusqu'à sa mort, on pourrait voir tous les textes qu'on dit, qu'on pense, comme une gigantesque improvisation.

F.B : On a cette impression d'improvisation, de flot naturel, dans certaines de vos Brèves .

J.R : Cela dépend des œuvres, si vous prenez la brève pour tuba, *Pourquoi tu m'aimes plus ?*, c'est vraiment du langage parlé. L'idée, c'est que ça soit du langage parlé mais avec une forme en dessous. Comment la musique n'est rien au début puis prend de plus en plus de pouvoir, et comment la parole est une longue phrase, que j'aimerais bien qu'on fasse sans reprendre d'air du tout, effectivement ça ressemble à quelque chose de plus improvisé. Mais il y a d'autres brèves qui sont au contraire plus énigmatiques, qui sont moins sur le langage parlé. La brève pour violon, par exemple a un texte plus énigmatique et plus travaillé. Le texte fait : « L'est a été, l'été est, fut, sera, l'automne est venu, l'ouest n'a rien vu. » C'est très énigmatique mais en même temps c'est très travaillé. L'est devient « est » du verbe être, l'été est à la fois la saison mais aussi le verbe être. Donc c'est l'idée de concentrer dans un minimum de signes un maximum de sens. Il y a très peu de signes dans ce texte, mais on peut le voir de plein de façons différentes, comme un mobile qui tourne et on voit des facettes différentes. Comme un kaléidoscope. On peut voir les saisons, on peut voir le verbe être, les conjugaisons, on peut voir les points cardinaux, les quatre temps, présent, futur, passé simple, passé composé, on peut voir des choses différentes. Donc c'est l'idée de concentrer, un peu comme dans l'art des emblèmes au 16^{ème} siècle, où on voulait dire avec une image très énigmatique un maximum de sens avec très peu de signes. Ça c'est un de mes autres pôles d'écriture. Il y a le flux du langage parlé quotidien, réaliste, et puis le sens hyper-concentré.

F.B : Ces brèves ont été écrites, pensées pour être sur scène dans un cycle, jouées ensemble ?

J.R : Non, les premières étaient pour l'ensemble 2E2M et les changements de plateaux, ils faisaient des concerts à Beaubourg. Et puis je trouvais ça nul ces changements de plateaux, c'était entre deux pièces, et tout d'un coup il y avait dix minutes de changement de plateaux. Ceci dit, une bonne soixantaine de ces brèves, je les ai ensuite réunies dans un spectacle, « Zoo-Muzique ». Il y avait vingt musiciens, qui étaient dans des cages, le public circulait au milieu de tout ça. A un moment ils se réunissaient tout d'un coup de façon un peu mystérieuse pour jouer la *brève 33* qui est pour orchestre.

F.B : C'était donc des intermèdes qui ont pris ensuite la forme d'un cycle ?

J.R : Voilà. Et puis ça intéressait Gérard [Bucquet, tubiste de l'Ensemble Intercontemporain] qui m'a dit : « j'ai envie d'en faire pour l'Ensemble Intercontemporain », également dans cette optique d'interludes. Donc il en a monté à l'époque avec l'ensemble de cuivres de l'Ensemble Intercontemporain. Ils étaient cinq, avec le trompettiste Jean-Jacques Godon, le tromboniste Jérôme Naulais, Jacques Delplanque au cor.

F.B : Ce sont ces brèves que l'on appelle les « Brèves Galantes » ? Les brèves galantes sont donc les brèves pour cuivres ?

J.R : Oui parce qu'elles tournent toujours toutes autour des rapports amoureux, sexuels, souvent malheureux...

F.B : Ce thème avait une correspondance avec le fait que ça soit des cuivres ou c'était le hasard ?

J.R : Oui, il y avait un rapport, avec l'instrument qui est comme un tube habillé, comme l'est le corps. Le corps est un tube habillé. Une entrée, une sortie, et autour c'est de l'habillage. Une entrée et une sortie pour les aliments, et une autre pour l'air.

F.B : Dans la brève pour trombone-contrebasse : *Pouah* , le texte semble découler d'un son fondamental de l'instrument et du geste instrumental. Dans votre processus d'écriture, le son vient-il avant le texte ?

J.R : Oui c'est un déclencheur, le son est un déclencheur. C'est le son qui a déclenché le mot « Pouah ». Et puis ce son d'hyper-basse, de pédale, qui est vraiment hyper prouteux, mais motivant aussi. Les glissando aussi, les demi-pistons, les slaps, quelques fois il y a des éléments musicaux qui sont déclencheurs. Mais ça peut intervenir dans le cours de l'invention du texte, il n'y a pas le texte d'abord, puis après la musique. Les deux se font vraiment ensemble.

F.B : Il y a aussi la brève pour cor qui commence par « tu » qui est vraiment la syllabe de référence pour tous les cuivres.

J.R : Oui c'est sûr, ça vient de là. « Tu » et puis le geste de boucher/déboucher la sourdine. Souvent j'aime bien prendre l'instrument comme un truc basique, et voir quelquefois de façon un peu naïve. Qu'est-ce-que voit un enfant, ou quelqu'un qui n'a jamais vu jouer un trombone, qu'est-ce-qu'il voit ? Dans la brève pour violoncelle je me suis amusé à jouer à deux archets. Un grand violoncelliste hyper-confirmé se retrouve tout d'un coup dans une situation de gamin de cinq ans qui n'arrive pas à jouer. L'archet avec la main gauche, il n'y arrive pas. Ça remet les compteurs à

zéro en fait. On redémarre de façon vierge, et c'est lié aussi à la façon dont j'aime bien écrire les textes, comme des choses très naïves, de regarder les choses comme si on ne les avait jamais vues, comme si on les découvrait. Pour moi c'est ça la définition de la poésie, c'est voir les choses pour la première fois. Entendre les mots pour la première fois, voir les objets tout d'un coup avec un œil neuf, comme si on ne les avait jamais vus. C'est un peu le sens de mon bouquin *l'Encyclopédie de l'Homme*. C'est une encyclopédie écrite par, on ne sait pas, une libellule du XXII^{ème} siècle, ou un crapaud du XIII^{ème}, qui n'a jamais vu d'homme et qui cherche à le décrire. Comment on pourrait décrire ça, ce truc là, cet espèce de sac avec une boule au dessus, dans la boule il y a des trous, c'est le premier chapitre. Et il déduit tout de ce qu'il voit. Donc il y a une démarche un peu comme ça de naïveté dans les brèves.

F.B : C'était aussi dans cette vision un peu pure, un peu naïve, de faire parler les musiciens ? Ce n'était pas anodin pour un musicien d'utiliser sa voix, de parler sur une scène. C'est une action vraiment étonnante. Et cela donne un résultat unique de faire parler un musicien qui ne sait pas travestir sa voix, ou faire l'acteur.

J.R : Oui c'était perturbant, et ça n'intéressait pas tant de gens que ça. Je veux dire dans les institutions, les gens qui organisaient les concerts, ils trouvaient ça un peu bizarre. Je parle des années 60-70 où c'était hyper musique contemporaine, Boulez, etc....

Mais ces musiciens, souvent le font vachement bien, et ils amènent autre chose que des acteurs. D'ailleurs souvent quand je travaille avec des acteurs j'utilise des éléments de technique musicale, donc je donne des indications théâtrales mais aussi des indications d'ordre musical, dans la rapidité du débit, dans la netteté de l'élocution ou pas, dans les hauteurs, dans les phrasés, dans le timbre aussi, de modifier des choses en bougeant la couleur, en changeant le masque phonatoire. Et puis au cinéma il y a des gens qui ont demandé à des acteurs non professionnels de jouer, il y a tout un courant comme ça, et ça donne souvent des choses vachement bien. Quand j'ai commencé à faire du théâtre j'ai mélangé aussi, j'ai demandé des acteurs professionnels, assez connus même, et puis mélangés avec un ou deux acteurs, quelquefois musiciens d'ailleurs, qui n'avaient jamais joué. En faisant des performances avec des gens comme [Phillipe] Duquesnes et comme plein d'autres, je me suis aperçu qu'ils amenaient quelque chose avec la parole qui était vraiment différent. Après c'est une question de comment diriger ça, un musicien est capable tout d'un coup d'apprendre un texte, d'abord il a l'habitude du par cœur, et puis il a l'habitude de faire des choses très rapides par exemple. Donc la rapidité peut quelquefois enlever tout le côté psychologique, parfois l'acteur a tendance à prendre son temps, à inventer des situations, je suis à quel moment dans ma vie, à quel endroit, etc. Et ça peut ralentir tout, or au théâtre, comme en musique, le rythme est très important. Le rythme c'est capital, comment on passe d'un truc à l'autre, comment on enchaîne. Donc je me sers des outils musicaux pour le théâtre. Et j'aime bien me servir d'outils théâtraux aussi pour les musiciens. Par exemple à qui on s'adresse quand on joue. Moi j'ai des pièces où d'abord quand on joue on joue pour soi, ensuite ça va à son public, ensuite à une personne du public, ensuite à son voisin de jeu. Ça modifie plein de choses, c'est intéressant.

F.B : Je travaille en ce moment sur « Les 12 essais d'insolitude ». Dans l'édition sous la forme de la brève n°33 il y a écrit pour une ou deux voix, est-ce pour une ou deux voix ?

J.R : Non c'est pour deux. C'est beaucoup plus marrant à deux. D'être vraiment à l'unisson c'est bien plus drôle. C'est pas si dur que ça. Pour le faire bien il faut quand même un peu d'intention

théâtrale, mais pas trop non plus. Il faut que ça reste musical. Il faut trouver la bonne situation. Moi souvent quand je fais travailler les gens sur des trucs comme ça, je leur demande de ne pas être dans le présent. Parce que dans le présent on vit dans le sur-jeu. On va en rajouter trop. Il faut se mettre dans une situation ou par exemple je me remémore une engueulade que j'ai eu avec une copine il y a trois ans. Il y a quand même l'expression qui arrive, mais qui est un peu passée, un peu altérée. Ou alors l'inverse, c'est-à-dire « tiens, elle va rentrer ce soir et je répète devant la glace ce que je vais lui dire ». Pour ne pas être dans le présent, pour donner un décalage.

F.B : Vous parliez tout à l'heure du rapport c'est ce regard un peu enfantin, un peu simple à la pratique instrumentale. Ce qui frappe dans les brèves, c'est une œuvre qui est ambitieuse, audacieuse, où il y a beaucoup de choses, des mouvements, de l'instrument, du texte. Mais de cela résulte une apparente simplicité : ces jeux là qui il y a entre musique et texte, ce sont des choses qui sont dans une sorte d'évidence, une sorte d'immédiateté. Cela peut paraître aussi un peu paradoxal de mettre en place ces différents biais pour faire quelque chose de très efficace finalement, de très simple.

J.R : Je ne cherche pas des choses ultra-compliquées. J'aime bien le mélange des choses très compliquées et très simples. Parce que la vie est comme ça, il y a des choses très compliquées qui nous échappent, on est noyés dans des tas de choses. Je ne sais pas si vous comprenez quelque chose à la Bourse, on se dit « qu'est-ce-que c'est que ce truc ? », on y comprend rien. Enfin moi j'y comprend rien, comment ça fonctionne. D'autres choses aussi, techniques, l'électricité, enfin je ne sais pas, je ne comprends pas comment ça fonctionne. Et je me dis tant pis, voilà. Et il y a d'autres choses très simples où là on comprend vraiment, c'est très simple. Dans un rapport avec un chien, ou un enfant, il faut des choses très simples pour que ça marche, et la vie est faite de ce mélange. Du très riche informationnellement, et du très basique et très pauvre en communication. C'est le mélange et l'écart entre les deux qui m'intéresse beaucoup.

F.B : Dans votre œuvre, on a l'impression qu'il y a une volonté d'être accessible, de pouvoir être compris et lu par le plus grand nombre, quel est votre rapport au grand public ?

J.R : C'est important de ne pas rester coincé dans son milieu, des musiciens qui parlent aux musiciens... C'est un danger qui existe dans presque tous les métiers ça, de quêter la reconnaissance de ses pairs. Parce que ce sont eux qui vont vous donner du boulot. C'est aussi con que ça, on quête la reconnaissance, on veut marquer des points, on est côtés en quelque sorte à la bourse des compositeurs ou à la bourse des musiciens, et on va vous engager parce que vous respectez bien machin, ou alors vous avez fait montre d'une virtuosité insensée, donc là tout d'un coup ça va attirer l'œil du critique, etc. Et c'est un gros danger de s'écarter du public. C'est pour ça que j'aime bien travailler à l'étranger. Tout d'un coup on se retrouve à poil et on recommence à zéro, avec des gens qui ne nous connaissent pas, et il faut que le contact s'établisse. J'aime bien bosser beaucoup, et là c'est surtout avec des textes, dans des milieux qui ne sont pas du tout les milieux culturels traditionnels.

F.B : En tant qu'artiste protéiforme, est-ce-que vous avez eu des influences, des inspirations de courants artistiques, de noms qui vous ont inspiré ?

J.R : Plein, bien sûr. Dans les compositeurs, de Monteverdi à Luc Ferrari en passant par Kagel, Mozart...

F.B : Kagel et Stockhausen plus que les autres ?

J.R : Stockhausen pas tellement, son côté mystique m'énerve un peu. Kagel bien sûr, oui. Et puis il était libre donc il faisait des trucs marrants, il faisait ce qui lui plaisait. J'aime bien Ferrari aussi, Cage, plein de gens...

F.B : Vous venez de citer plusieurs compositeurs de théâtre musical, vous revendiquez-vous comme un compositeur de théâtre musical et comment le définiriez vous ?

J.R : C'est vraiment une grande question ? [rires] Maintenant le théâtre musical on ne sait pas bien ce que ça veut dire... Ce sont des catégories qui n'existent plus tellement, parce que plein de gens le font, surtout avec tous les moyens accessibles. Il y a autant de gens qui font de la musique sur scène en faisant appels à d'autres moyens que la musique, que de gens qui font de la musique pure. Tout le monde se sert des moyens d'expression, de la scène, de la vidéo... Les frontières se mélangent beaucoup, les frontières se dissolvent, ce ne sont pas des boîtes étanches comme ça pouvait l'être il y a deux générations. Ou alors les gens avaient un désir de pureté, il y avait des gens qui me disaient « ce n'est pas de la poésie ce que vous faites ». Mais pourquoi ? « Non, ce n'est pas de la poésie, parce que ça fait appel à la musique, etc ». D'accord, et bien si c'est pas de la poésie, c'est pas grave, c'est autre chose, appelez ça comme vous voulez. C'est pas très important. C'est pas à nous de nous mettre dans les cases. Ça a tout le temps existé, des gens qui disaient non, ce n'est pas une symphonie, alors c'est quoi, c'est un poème symphonique ? On s'en fout en fait.

F.B : Comment expliquez-vous cette dissolution des frontières entre les arts ?

J.R : Les barrières se dissolvent aussi sur un autre front, c'est amateurs/professionnels. Parce qu'avec les outils informatiques il y a plein de gens qui disent qu'ils sont compositeurs sans aucun complexe, je ne critique pas. Il y a encore vingt ans, personne n'aurait osé dire « je suis compositeur » sans avoir fait ses classes d'écriture. Tout le monde l'aurait regardé en disant « pour qui il se prend celui là ? ». Même les interprètes, il y en a plein qui disent « je compose, j'improvise, j'écris, donc je dis que je suis compositeur ». Il y a plein d'interprètes maintenant, c'est nouveau. Depuis cinq ans je vois plein d'amis interprètes, qui jouaient mes œuvres et qui maintenant disent qu'ils sont compositeurs. Je pense à Hélène Breschand qui joue de la harpe, Pascal Contet qui joue de l'accordéon, plein de musiciens. Alors il y en a qui sont vraiment compositeurs, Gérard Buquet, il s'est dit « je vais vraiment écrire de la musique », ou Pierre Strohl. Souvent d'ailleurs ils sont encore plus abstraits que les compositeurs les plus abstraits. Donc pourquoi les frontières se dissolvent, ce n'est pas lié uniquement à la musique, c'est vrai dans les autres arts, les amis chorégraphes qui faisaient de la danse, maintenant on met de la vidéo, du théâtre, les danseurs ont commencé à parler aussi, les plasticiens dans les écoles d'art, ils n'apprennent même plus à faire de la gravure et de la peinture, maintenant ils font des installations, avec de la parole, ils apprennent à bidouiller des logiciels de sons. C'est un mouvement vraiment général dans l'art, et je pense pas seulement dans l'art. Ça tient beaucoup à la démocratisation des outils aussi. Avant pour écrire de la musique, il fallait arriver à entendre ce qu'on écrivait. Il fallait arriver à imaginer, c'est-à-dire à entendre à l'intérieur, dans sa tête, ce que ça allait donner à l'orchestre. Maintenant on peut tester, on peut faire des maquettes, on peut même écrire directement, sans passer par les instruments, et puis si ça vous plaît pas ce qu'on entend, on change. C'est beaucoup la démocratisation des outils. Et sûrement d'autres raisons. Mais pour les

instruments on n'y est pas encore, donnez un trombone à quelqu'un qui ne sait pas en jouer, c'est pas évident.

F.B : Dans les Brèves il y a une volonté de jouer avec l'instrumentiste sur-spécialisé. Mettre des instrumentistes tellement à l'aise avec leur instrument, qu'ils sont les seuls à maîtriser, dans une situation où ils doivent parler, ce qu'ils ne maîtrisent pas..

J.R : Ou de leur faire jouer de leur instrument de façon un peu bizarre, ça m'intéressait bien. Faire jouer un hautboïste juste avec le petit doigt.. C'était un jeu avec la figure du musicien aussi. Mais ça les excitait, c'étaient des petits challenge. Il y avait peut être aussi l'idée de casser un peu l'image un peu idyllique du spécialiste, du Paganini, du Liszt, qui est un peu mystérieux, qui ne parle pas. Les pianistes qui font un récital, qui rentrent sur scène, qui ne disent pas un mot, et qui s'en vont après. Et puis c'était la course à la virtuosité aussi, il y avait un regard critique là dessus. Le fait d'être sur le haut du podium parce qu'on est virtuose, et pas parce qu'on est excellent musicien. Parce qu'on est excellent virtuose. Parfois on a été un peu trop loin dans ce sens là.

F.B : Donc c'était un peu un retour de ça de faire qu'instrumentalement cela soit assez court, assez simple, assez basique ?

J.R : Assez basique mais en prenant à contre-pied les gens, les choses, et de tout d'un coup se retrouver en difficulté avec des choses assez simple. La pièce que j'ai écrite pour contrebasse, elle fait une dizaine de minutes, mais elle est juste en quart de ton tout le temps, et puis elle est obsessionnel, donc au bout d'un moment ça se tétanise, ça crée d'autres difficultés, qui ne sont pas purement de la virtuosité d'archet, ni de main gauche. Mais c'est pareil pour les acteurs, je les met aussi souvent en porte-à-faux comme ça.

F.B : Dans vos œuvres il y aussi la question de la notation, de la partition : est-ce-que le fait que ça soit un peu hybride, qu'il y ait des déplacements, du texte, de la musique, est-ce-que c'est plus difficile à écrire ? Quelles questions vous êtes-vous posé pour écrire le texte : comment indiquer les intonations ? Y-a-t-il plus de liberté pour l'interprète par rapport à de la musique pure ou pas ?

J.R : Oui, c'est un peu plus libre. Vous avez un livre qui s'appelle *Litanique*, chez Gallimard, dans lequel j'ai édité des partitions qui sont très précises pour la voix parlée, où là il faut respecter absolument toutes les hauteurs, etc. Mais seul un musicien peut le lire. C'est écrit en hauteurs définies, sur une portée. Vous pouvez écouter par exemple « la litanie de la vie j'ai rien compris ». Je le fais avec Elise Caron, et là c'est noté musicalement complètement, c'est une partition, avec les hauteurs. Donc on apprend les hauteurs, je l'ai fait pour elle, parce qu'elle est chanteuse donc elle sait lire la musique. Le problème c'est que pour la parole on ne peut pas vraiment tout noter, parce qu'il y a tellement de choses qui sont en dessous du texte, il y a du sous-texte en permanence : les intentions, à qui on s'adresse, à quelle distance on parle aux gens, est-ce-qu'on leur parle tout près, est-ce-qu'on a envie d'être entendu par une personne ou par un groupe de personnes... C'est très très large donc si on veut tout noter ça peut être paralysant. On peut le faire, mais ça peut être hyper paralysant. J'ai essayé de le faire sur certains trucs de vraiment tout noter, y compris les adresses, etc. C'est ce que je vous disais tout à l'heure pour les scènes de ménage, d'imaginer qu'on est dans le passé ou bien dans l'avenir, ou dans des situations, à tel endroit, qu'on parle à tel autre... Et puis ça peut être bloquant, parce qu'on peut en inventer d'autre. Ça peut être plus riche, quand on met en

scène, j'aime bien la mise en scène, de chercher avec la personne ce qui lui convient le mieux. Si telle situation lui convient, ça va, mais si ça ne marche pas, j'en essaye une autre avec lui. Je lui dis non, ça ne marche pas dans le passé, est-ce-que tu peux essayer ça ? Si je vois que ça marche tout de suite on va dans ce sens là.

F.B : Les brèves peuvent être différentes selon les interprètes ?

J.R : Oui, par exemple *Pourquoi tu m'aimes plus ?*, je ne crois pas avoir écrit que c'est la nuit, que c'est une personne qui parle à quelqu'un d'autre. Si je vois que ce que fait le musicien est trop abstrait je lui propose des situations. Ça dépend de ce qui sort. Si je vois que c'est trop blanc, trop abstrait, que ça n'est pas incarné, je lui propose des trucs qui vont lui permettre de l'incarner un peu plus. Par exemple en imaginant une personne précise à côté, à quel endroit elle est, quelle est la situation, est-ce-qu'il se réveille la nuit à trois heures du matin et qu'il parle tout seul et que sa nana est allongée à côté et dort, ou pas. Le fait d'imaginer une situation peut changer plein de choses. Et donc j'aime mieux laisser ça ouvert, parce que c'est un rôle de mise en scène. Et souvent les musiciens ne le font pas, ils ne pensent pas à faire ça. Parfois c'est un peu vide, un peu désincarné, un peu trop abstrait. Par exemple j'ai mis sur internet *Pourquoi tu m'aimes plus ?*, et elle a été jouée par Maxime Morel qui a pris un accent un peu belge, et par un autre musicien qui a pris un accent de banlieue. Et je l'ai poussé dans ce sens là parce que c'était chouette. C'est être ouvert à ce qui se présente et à ce que le musicien apporte. Plus vous incitez le musicien à apporter des choses, et plus il va s'approprier le truc. Plus ça va être bien, parce que ça vient de lui.

F.B : Vous êtes vous-même également souvent sur scène, vous êtes metteur en scène et interprète, est-ce-qu'il y a un lien avec le fait que tout ne peut pas être transmis dans ces pièces, il y a tellement de sous-texte et d'intentions que vous êtes la meilleure personne pour pouvoir l'interpréter et le dire, puisque vous savez ce que vous avez voulu écrire ?

J.R : Non, parce que moi-même je peux faire les choses de façons complètement différentes. Par exemple le texte à la fin de *Litanique*, au début je le débitais très rapidement, et la dernière fois je l'ai commencé très lentement. J'ai fait exactement l'inverse. Ça donne envie de se renouveler, ou de chercher d'autres trucs. Donc il n'y a pas une vérité. Il n'y a pas une solution, on peut en trouver plein. C'est plutôt pour ne pas enfermer les gens dans une façon de faire. Mais les partitions c'est aussi un peu comme ça. Heureusement on peut trouver plein d'interprétations d'une même pièce. Il faut apporter sa part de création, il ne faut pas tout essayer de baliser. On a un peu tort dans une certaine musique contemporaine en tout cas de vouloir trop contrôler, d'écrire chaque articulation, chaque nuance. Alors qu'au XVIII^{ème} siècle on faisait confiance aux gens. Au XVI^{ème} encore plus, à tel point même que souvent les nuances n'étaient pas notées. Ça se transmettait comme ça. Ravel disait « je ne veux pas que les gens interprètent ma musique, il suffit qu'ils la jouent ». Il voulait contrôler énormément, il essayait de noter le plus possible.

F.B : Vous avez plutôt la vision inverse ?

J.R : Non, je pense qu'il y a un équilibre à trouver. Et puis ça dépend des œuvres, il y a des œuvres qui ont intérêt à être assez ouvertes. Il faut trouver le bon système de notation de ce qu'on veut. Il y a des œuvres qui ont besoin d'être notées très précisément parce qu'on a une idée très précise. C'est lié à ce que je vous disais, où les choses ne sont pas closes avec un maximum de sens pour un minimum de signes, et puis d'autres œuvres où c'est plus sur le quotidien, plus dans le flot de la vie

courante et on a envie que les gens amènent des choses plus personnelles, là il faut que ça soit plus ouvert. Donc ça dépend du projet en fait. Il ne faut pas la même choses pour chaque œuvre. Chaque pièce, chaque projet, a besoin de créer ses outils. On a besoin de trouver les outils qui correspondent à la restitution du projet, des outils pour que les autres puissent aussi le jouer sans se planter. Ce sont des défauts qu'on avait tous au début de vouloir trop contrôler les choses, en notant peut être trop précisément certains trucs alors que ça ne marche pas, ou que ça marche pour soi et pas pour les autres. Moi j'ai fait plein d'erreurs comme ça.

F.B : On a remarqué votre présence au festival « Voix en Liberté » en Palestine en 2017, je vous ai vu participer également au mouvement Nuit Debout, une grande partie de vos œuvres récentes traite de la question climatique, est-ce-que vous pensez que l'artiste aujourd'hui doit être un artiste engagé ?

J.R : Ce n'est pas tellement l'artiste, c'est le citoyen, on se sent citoyen ou pas. Il y a des phases où on a pas envie du tout, et d'autres phases où on se dit quand même « merde, je fais partie du truc, il faut que je fasse quelque chose ». C'est pas tellement la place de l'artiste, c'est seulement que l'artiste parfois tout d'un coup il a une place où sa parole peut être un tout petit peu plus entendue que la personne lambda qui va juste manifester, donc c'est vrai que quelquefois on peut. Et puis aussi dans les œuvres qu'on fait, moi en ce moment je fait un truc sur la prise de conscience de la biodiversité, ça me tient à cœur donc je le fais beaucoup, je l'ai fait au Mexique pendant un mois aussi. De là où on est, on essaie de défendre ce à quoi on croit. Mais ça c'est tout le monde, pas plus l'artiste que les autres. Peut-être oui un peu plus, il a la chance d'avoir une caisse de résonance un peu plus grande que d'autres. Mais c'est limité quand même. Vu notre niveau de notoriété c'est quand même très limité. [rires]

Dans la retranscription de cet entretien sont donc évoquées les notions qui avaient été étudiées lors de ce travail de recherche : le rapport au texte, l'écriture des brèves, l'utilisation de la voix parlée, ...

Cet entretien n'a pas apporté de réponses absolues à ces questionnements, il n'en avait pas la vocation. Il a cependant permis d'avoir un éclairage différent, un éclairage « de l'intérieur » de l'écriture de ces œuvres, mêlées à quelques souvenirs, quelques prises de position. Ce point de vue humain est précieux et ajoute à la compréhension globale de l'œuvre.

Conclusion

Ce travail de recherche se donnait pour objectif de comprendre le rapport entre musique et texte dans l'œuvre de Jacques Rebotier. Une première recherche nous a permis de comprendre que cette notion de lien musique-texte a toujours été présente de manière très forte dans l'histoire de la musique. Jacques Rebotier s'en est emparé avec l'héritage d'un siècle de recherche sur la voix et s'est inscrit dans l'émergence et dans le développement du théâtre instrumental français. Cette liberté offerte par l'arrivée du théâtre instrumental, Jacques Rebotier l'utilise pour faire de l'art total, où on n'assiste plus un concert mais à une représentation, et où les mots sont au cœur de la création. Jacques Rebotier, à la fois compositeur et auteur, voit ce lien entre texte et musique comme l'identité même de son œuvre, et son double statut lui permet de repenser en toute liberté ce rapport dans le processus créatif. Ce travail m'a également permis de me pencher sur une œuvre-phare : *les 66 brèves pour 66 musiciens-parlants*, un ouvrage qu'on qualifiera de « minimal et brillant »²⁵ qui offre un panel de jeux entre musique, paroles, voix parlée, et chantée. Un exercice de style libre à la gloire de l'unification des arts, avec pour base la prise de conscience de la musicalité de la voix parlée. Ce focus m'a également permis de mêler ce travail de recherche avec ma pratique d'interprète puisque je jouerai trois des *brèves* lors de mon récital libre de fin de second cycle au CNSM. Enfin, ce travail m'a permis de faire la rencontre de Jacques Rebotier, et d'interroger le principal intéressé sur sa vision du lien entre texte et musique. Il préfère parler de rapport entre langage et musique, je lui laisse le mot de la fin : pour lui, la question de ce rapport ne se pose pas, puisque « le langage est partout, tout le temps, et il est musique tout le temps ».²⁶

25 Klein, Véronique, *Mediapart* du 04 mai 2012

26 Rebotier, Jacques, Entretien

Bibliographie sélective

- BARTHES, Roland , « Théorie du texte » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- BELTRANDO-PATIER, MARIE-CLAIRE, *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, 1993
- CHARVET, Alexandre, *La voix et ses métamorphoses dans « les métamorphoses » d'Ovide*, conférence, 2004
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant*, Paris, Editions J.Vrin, 2006
- COTRO, Vincent, *Musiques et formes brèves*, Berne, éditions Peter Lang, 2018
- FRANCOIS, Geoffray, *Pour en finir avec le théâtre instrumental*, non édité, disponible sur le site geoffrayfrancoiscompositeur.org
- GAGNARD, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Tours Editions Van deVelde, 1987
- KAGEL, MAURICIO, *Tam-Tam*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 1983
- POIZAT, Michel, « entre parole et cri : le chant de la Diva » dans *Frénésie (histoire, psychiatrie, psychanalyse) n° 1*, 1986
- REBOTIER, Jacques, *le désordre des langages*, Besançon, éditions Les solitaires intempestifs, 1998
- REBOTIER, Jacques, *Brève n°14 : Amour toujours*, Paris, éditions Ambrioso, 1991
- REBOTIER, Jacques, *Brève n°17 : Pourquoi tu m'aimes plus ?*, Paris, éditions Ambrioso, 1991
- REBOTIER, Jacques, *le dos de la langue*, Paris, Editions Gallimard, 2001
- REICH, Steve, note de programme de *Differents trains*, Editions Boosey & Hawkes, 1988
- SUNDBERG, Johan, “Music is a language of emotions. Speech is also a language of emotions.” dans *Science of the singing voice*, Northern Illinois University Press, 1987
- TRAN, Quang Hai, *les musiques vocales*, Courlay , Editions J.M. Fuzeau, 1980
- TRUBERT, Jean-François, « Théâtre musical et théâtre instrumental » dans *Théories de la composition musicale au vingtième siècle*, dir. Laurent Feneyrou, Lyon, édition Symétrie, 2013

Biographie Félix Bacik

Félix Bacik est un musicien, tromboniste et improvisateur aux influences multiples. Après une formation classique, il se spécialise dans la pratique de la musique de chambre et de l'improvisation libre. Entré au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en 2013, il en ressort lauréat de quatre Prix : trombone, musique de chambre (en quintette et en trio) et improvisation générative.

Chambriste chevronné et curieux, il est le fondateur de plusieurs formations originales, comme le Quintette Phénix, quintette à vent à l'orchestration inédite dédicataire de nombreuses pièces contemporaines, et le trio Arya (trombone/violoncelle/piano). Félix fait également partie du Quintette de cuivres Bacchus depuis 2014.

En tant qu'improvisateur, il crée avec la clarinettiste Juliette Adam *la compagnie des Heures Perdues*, un collectif regroupant musiciens et danseurs contemporains dans des performances in-situ, mêlant soundpainting et improvisation générative. Il en assure aujourd'hui la direction artistique.

En plus de ses activités de musicien classique, Félix est membre de la fanfare funk BoulBiBrass. Refusant de se cantonner à un style de musique ou à une esthétique, Félix multiplie les projets qui l'amènent à se produire dans les plus haut-lieux de la musique française (Philharmonie de Paris, salle Gaveau, Seine Musicale, mais aussi au New Morning, à l'AccorHotel Arena Bercy, ou dans le cadre du festival "Jazz in Marciac") ainsi que dans la plupart des capitales d'Europe, au Moyen-Orient et en Chine. Il est par ailleurs invité à rejoindre les rangs d'orchestres prestigieux tels que l'Orchestre de Chambre de Moscou, l'Orchestre Royal du Maroc, l'Orchestre Symphonique de Mannheim, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Multilatérale ou l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Félix est lauréat du Concours National de Trombone Antoine Courtois (2013, 2e prix avec mention spéciale) et du Concours International pour Soliste de Svirèl (Slovénie, 2015, 1er prix / golden award).

Il est lauréat de la fondation Meyer depuis 2017.

ANNEXE 1

Liste non-exhaustive des œuvres musicales de Jacques Rebotier

- Le bestiaire marin* pour quatuor flûtes, quatuor saxophones, percussions, chœur et récitant, 1985
- Soif d'aujourd'hui* pour clarinette basse, 1986
- Todo bem* pour voix dansée, 1987
- Accidents de discours* pour soprano, clarinette, violoncelle, piano, percussion, tous récitants, 1987
- T'as qu'a* pour ensemble de flûtes et chœur, 1987
- Keno ko-an* pour ensemble de voix et percussion, 1988
- P(l)ages* pour récitant, flûte, clarinette, violoncelle, tambour de guerre, de sable et d'eau, 1988
- D'ailleurs* pour clarinette, 1988
- 66 *Brèves* pour 66 instrumentistes-récitants, 1989-1996
- 11 *croquis de l'animal du temps* pour récitant et contrebasse, 1989
- 3 *chants brefs* pour soprano, flûte, bandonéon, piano, 1989
- Vous qui habitez le temps*, musique de scène pour trompette marine et monotube PVC (pour un spectacle de Valère Novarina), 1989
- La musique adoucit les sons* pour contrebassiste-récitant, 1989
- La terre et son ombre* pour mezzo-soprano, 1990
- Mélodrame de laine* pour soprano et harpe, 1990
- Musique du commencement* pour heckelphon et hautbois (création radiophonique pour un texte de Christian Prigent), 1991
- Mon nom* pour 2 sopranos, 3 clarinettes, bandonéon, alto, contrebasse, 1991
- Je suis*, musique de scène pour 3 altos (spectacle de Valère Novarina), 1991
- Fragments d'un dictionnaire de musique* pour violon, pochette, violoncelle, clarinette, piano, santur, percussions, soprano et récitant, 1992
- Je te dis: rien* pour soprano et orchestre symphonique, 1992
- Les trois jours de la queue du dragon* pour trois clarinettes et un récitant, 1993
- Miserere* pour 7 voix, 3 clarinettes, accordéon et soprano solo, 1992-3
- Requiem* pour sept voix, sept clarinettes, sept morts, chœur d'enfants, accordéon, cymbalum et soprano solo, 1993-4
- Trois tremblements* pour accordéon, 1993
- Bonjour* pour chœur, 1995
- De rien* pour soprano, clarinette, tuba et contrebasse, 1996
- Chants de ménage et d'amour* pour soprano et orchestre symphonique 1999
- Un deuxième cahier de 66 brèves pour 66 instrumentistes-récitants est en cours d'écriture

ANNEXE 2

Catalogue des 66 Brèves pour 66 musiciens-parlants (issu du site internet du compositeur www.rebotier.net)

- n°1 : **Apollinaire ?** pour trompette marine
- n° 2 : **C'est épouvantable** pour récitant
- n° 3 : **Il est dangereux** pour 1 voix chantée et 1 voix parlée
- n° 4 : **Litanie des points cardinaux** pour violon
- n° 5 : **Hé !** pour xylophone
- n° 6 : **Alexandrine** pour vibraphone
- n° 7 : **Et le désir** pour marimba
- n° 8 : **Vous habitez chez vos parents** pour étui
- n° 9 : **L'amitié vous aveugle** pour piano
- n° 10 : **Que j'ouïsse** pour fouet
- n° 11 : **Nuit 5** pour glockenspiel
- n° 12 : **Le Don des mots** pour moulineur à paroles et danseur de mots
- n° 13 : **Je...** pour tout tube
- n° 14 : **Amour toujours** pour trombone
- n° 15 : **Quoi** pour trompette
- n° 16 : **Tu viens ?** pour cornet à pistons
- n° 16 bis : **Tu viens ?** version pour 2 trompettes
- n° 17 : **Pourquoi tu m'aimes plus ?**
- n° 18 : **La peau du corps** pour cor
- n° 19 : **Reviens !** pour cor des alpes
- n° 20 : **Cornes de brume** pour cordier de contrebasse et 1/2 cor des alpes
- n° 21 : **Pouah !** pour trombone contrebasse
- n° 22 : **La lettre S** pour serpent
- n° 23 : **Je veux les deux** pour chalemie et bombarde
- n° 24 : **Peut-être** pour accordéon
- n° 25 : **Oui-oui** pour accordéon-harmonica
- n° 26 : **Qu'est-ce que l'air ?** pour caisse claire
- n°27 : **Pchhh !** pour atomiseur
- n° 27 bis, ter, quatuor : **Pchhh !** pour 2, 3 et 4 atomiseurs
- n° 29 : **Dans le malheur** pour contrebasse
- n° 30 : **Et ainsi de suite** pour violoncelle à deux archets
- n° 31 : **Le présent nous présente** pour alto
- n° 32 : **Absence** pour répondeur et son répondant
- n° 33 : **Je te dis : rien** pour soprano et orchestre

- n° 34 : **Tu parles** pour tambourin
- n° 35 : **Et regrette** pour alto
- n° 36 : **Veillent les endormis** pour scie musicale
- n° 36 bis : **Y réfléchir** pour scie musicale
- n° 37 : **Quelques cordes** pour mandoline
- n° 38 : **Surviennent les souvenirs** pour waterphone
- n° 39 : **Once upon a time** pour danseur-photographe
- n° 40 : **Viens là, toi** pour jongleur (quilles)
- n° 41 : **Bonneteau** pour boîtes à vache, à mouton et à chèvre
- n° 42 : **Ainsi soit-il** pour gilet à puces
- n° 43 : **Cédez le passage** pour puces électroniques
- n° 44 : **Nos mots** pour galets
- n° 45 : **Nos langues (1)** pour petits cailloux
- n° 45 bis : **Nos langues (2)** pour petits cailloux
- n° 46 : **Nos bouches** pour sable (ou gravier)
La troisième du petit cycle des Brèves de langue, presque rien maintenant... du sable.
- n° 47 : **Nos luettes** pour langues de belle-mère
- n° 48 : **L'invention de la musique** pour bidon (steel-drum)
- n° 49 : **L'usurpation de la musique** pour senza
- n° 50 : **Japhet** pour verre d'eau
- n° 51 : **Mais pas du tout !** pour violonissimo
- n° 52 : **Le repentir** pour clarinette
- n° 52 : **Le repentir** pour saxophone
- n° 53 : **Yo** pour concertina diatonique
- n° 54 : **Gamma ut** pour guero
- n° 55 : **La mort-naissance** pour tambourin de sable
- n° 56 : **La danse du pédalier** pour pochette
- n° 57 : **Epitaphe** pour flûte en sol
- n° 58 : **Le renversement** pour piccolo
- n° 59 : **Le boire** pour basson
- n° 60 : **Et le déboire** pour contrebasson
- n° 61 : **La mort de l'oeuf** pour poussin chinois
- n° 62 : **Le prix de la passion** pour triangle
- n° 63 : **La morsure, l'amertume** pour hautbois
- n° 64 : **La remorsure, l'amour** pour cor anglais
- n° 65 : **Mon doigt préféré** pour hautbois d'amour
- n° 66 : **Victor !** pour compositeur triomphant et sa Victoire de la musique

ANNEXE 3

“ Tu viens ? ”

Brève No. 16 pour Cornet à pistons (ou trompette)

Jacques REBOTIER (1989)

$\text{♩} = 62$ *con sord. wa-wa*

mp *p*

mp *p*

mf *p* [D G]

mf *mp* [D G]

mf *mp* [D G G]

Tu viens pas ser l' temps ?

mf *f* *fp sub*

[-> D] déséquilibre

Flz.g.

ditez peu à peu la sourdine

senza sord.

pp *f p* *ff mf* *fff*

Flz.g.

Tu viens pas? C'est l' temps d' te dre not' prin temps!

f *fff*

[ramener G au niveau de D]
rejeter l'instrument

signes donnant indication des gesticques [] signs giving indications of gestic

signe à coté du pavillon, aller et retour du poignet, comme pour signifier: "viens" ↵ sign of the wrist at the side of the bell, as for saying: "come here"

avancer le pied droit D advance rightfoot

avancer le pied gauche G advance left foot

Amour toujours

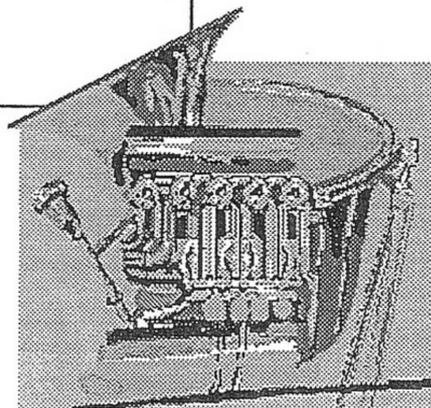
Brève n°14

pour

Trombone

Jacques
REBOTIER

extrait de **66** Brèves
pour instrumentistes récitants



"Amour toujours"

Brève n° 14 pour tromboniste récitant *

♩ = 52

Voix

Trb. con sord.

hors de l'embouchure

ou ou — ouh !

ff (*falsetto, ou oct. bassa ad lib.*) (= "bonjour")

fff

f

[A : plein d'espoir] *(battements lents et amples)*

am — mou — rr

mf hors de l'embouchure

f *p*

glissando (ralenti)

p *mf* *pp*

hors de l'embouchure

toujj — ou — rr — rr — hr !

mf

glissando (ralenti)

p *mf* *pp* *(désemboucher très vite)*

[B : déçu]

tous — les — jj — ourrs

mp hors de l'embouchure

glissando (ralenti)

pp *p* *pp*

flatt. / normal

l'a — mm — ou — ou — rr

hors de l'embouchure

fff *ppp* *p*

glissando (ralenti)

pp *f / pp sub.* *p*

* Cette brève doit être jouée par cœur.