

La double séance: *la musique sur la scène théâtrale et littéraire*

S'inscrivant dans le cadre du projet de recherche: "La Musica e le Lettere: contaminazioni tra le arti sorelle nella poesia, nella prosa e nel teatro francesi" (Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali-Sezione di Letterature moderne e comparate) le colloque, organisé par Michela Landi et Marco Lombardi, a pu bénéficier de la collaboration et du soutien de nombreuses institutions nationales et internationales: L'Université Franco-Italienne-Università Italo-Francese (qui a salué l'initiative par son Label Scientifique), l'Institut Français Italia, l'Associazione Amici dell'Istituto Francese Firenze, l'Associazione Nazionale Insegnanti Lingue Straniere, le Conservatoire "L. Cherubini" de Florence, la Scuola di Musica di Fiesole.

Nous tenions beaucoup à ce que l'**Institut Français Firenze** puisse accueillir nos journées pour des raisons culturelles, scientifiques, affectives. Le prestige de son ancienne "Section musicale" a constitué une raison supplémentaire de ce choix.

Nos remerciements vont donc tout d'abord à l'Institut qui a bien voulu accueillir dans ses locaux notre colloque et qui, à la suite des événements qui ont frappé Paris et la France le 13 décembre, n'a pas fermé ses portes. Nous tenons à remercier, tout particulièrement, **Isabelle Mallez**, directrice de l'institution, pour son accueil; **Francesca Ristori** pour la diffusion et le service de presse, **Jean-Pascal Frega**, pour nous avoir offert avec générosité son support technique tout au long de ces journées.

Nos remerciements vont aussi à **Silvia Lombardi-François** et à **Barbara Innocenti**, qui ont contribué à l'organisation de ce colloque.

Les participants, pour la plupart venant de Paris, ont été directement touchés par la perte d'amis, de proches et d'étudiants. Malgré leur état d'âme, certainement peu favorable à la lucidité que demande un colloque, ils ont tous accepté d'être à Florence, donnant ainsi la preuve de leur détermination et de leur passion.

Le colloque, ainsi que les autres activités, ont été dédiés à tous ceux qui ont perdu la vie dans les attentats.

*

Dans un livre tout récent d'Yves Bonnefoy, *L'hésitation d'Hamlet*, un passage attire mon attention:

Et je pense à cette extraordinaire invention qu'aura été, à quel moment? Où? la mise en scène.

Le metteur en scène, écrit-il, "a obligation de comprendre; d'en passer par de la signification avant, quelquefois, de se retrouver en présence".

Je crois personnellement que notre tradition culturelle – musicale, littéraire, théâtrale – nous a permis de prendre, par rapport à toutes les représentations du monde, une distance, et de l'interroger. Cela nous a peut-être aidés – après un parcours, il est vrai, bien tortueux – à accueillir l'Autre dans notre propre espace identitaire, et de nous affranchir ainsi des idéologies et, parfois, de leurs méfaits.

Ce lieu – Florence – est un commencement. C'est bien avec la Camerata de' Bardi, animée par Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri et Ottavio Rinuccini, que le débat philosophique sur la musique en scène prend son essor vers la fin du XVI^e siècle. Et c'est à la suite de ce débat que vont se développer, comme nous le savons, le mélodrame et l'Opéra. Avec Mozart et Beaumarchais l'Opéra finit par dénoncer ses propres mécanismes fictionnels qui concernent, en même temps, les arts et le pouvoir: nous sommes sous la Révolution, et une nouvelle ère, l'ère du soupçon, commence.

Cependant, le romantisme entretient volontiers l'illusion théâtrale par les moyens mêmes de la musique, attribuant à celle-ci la fonction de "naturaliser" la fiction scénique, portant la représentation vers une présence volontiers suggestive. L'immoralité dont Nietzsche taxe la mélodie à partir du "cas Wagner" marque la crise du modèle opératique, entraînant ainsi la crise plus générale de l'illusion mimétique des arts.

Et j'en viens donc au titre de notre colloque: "La double séance", qui se réclame d'un essai de Jacques Derrida, paru dans "Tel quel" en 1970, puis repris dans *La dissémination* en 1972. L'essai questionne, sur la base des réflexions contenues dans *Mimique* de Mallarmé, l'"apparence fautive de présent" que la musique entretient sur la scène; la prise de conscience de Mallarmé à l'égard de l'illusion musicale équivaut au soulèvement d'un voile: dénonçant, par ses excès suggestifs, sa force métaphorique, la musique met à nu, en même temps, les mécanismes fictionnels du théâtre et du texte: devenus, ainsi, "silencieux" et critiques d'eux-mêmes.

Nous nous sommes rendu compte que le colloque allait reproduire, sur le plan de l'organisation, une "double séance": Marco Lombardi est spécialiste du Grand Siècle et de l'histoire du théâtre; pour ma part je m'intéresse, en

moderniste, aux relations entre la musique et la littérature. Le partage était ainsi fait, avec deux séances, chacune occupant une journée.

Notre perspective, limitée au milieu culturel français, a élu comme point de départ chronologique la séparation entre le littéraire et le musicien ayant eu lieu avec *l'Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392). C'est à partir de cette séparation, en tant qu'effet de la professionnalisation des arts dans une société qui s'achemine vers la division du travail, que se réveille le désir de récupérer, sur la base du modèle idéal offert par le théâtre grec, l'ancienne unité entre les arts.

Barbara Innocenti a fourni à notre colloque une prémisse théorique tout à fait intéressante. La dissertation du médecin Giuseppe Ferrario sur "l'influence physiologique et pathologique du son, du chant et de la déclamation sur l'homme" (1825), s'attache à confirmer les avantages thérapeutiques de la musique, bien connus depuis l'antiquité; mais elle se distingue par un trait novateur: la reconnaissance des effets positifs de la déclamation sur la santé.

Anne Schoysman a ouvert la perspective historique de notre colloque, et le point de départ de son analyse a été justement *l'Art de Dictier* d'Eustache Deschamps (1392) qui a marqué, avec sa théorie sur la séparation entre musique naturelle (le chant) et musique artificielle (les instruments), une "division du travail" dans les arts, ce qui va constituer les prémisses d'une nouvelle conjonction des arts, cette fois sur le modèle grec de la *mousikè*: musique, danse, parole. Anne Schoysman a notamment éclairé la notion de rythme au XVI^e siècle en faisant référence, entre autres, à *l'Art poétique* de Thomas Sébillet (1548), et à la *Défense et Illustration de la Langue Française* de Du Bellay, pour montrer que les notions de rime et de rythme étaient, à l'époque, interchangeables.

Caterina Pagnini, spécialiste des arts du spectacle, se réclame, elle aussi, du XV^e siècle pour évoquer les premiers traités théoriques sur la danse. Considérée par la tradition catholique comme moralement subversive en tant qu'expression purement corporelle (la *saltatio* héritée des anciens se rattachant volontiers aux parodies de la messe), elle a connu à cette époque une réhabilitation. On a tenté de la soustraire à sa condamnation en lui attribuant, en même temps, une dimension métaphysique et scientifique, et en l'élevant au niveau des autres arts. Gasparo Angiolini, Florentin, et Jean-Jacques Noverre, Français, sont considérés comme les représentants de cette nouvelle conception de la danse, non seulement sur le plan théorique mais aussi pour ce qui est de sa réalisation sur la scène. On en arrive ainsi au XVIII^e siècle et à la réforme gluckienne: là où *l'Orphée et Eurydice* est considéré comme le premier exemple de la nouvelle musique, le *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Gluck est réputé à juste titre comme le premier ballet "moderne" dans l'histoire de la danse. En 1761 les trois arts, musique, danse, poésie, sont enfin réunis sur la scène.

Françoise Rubellin s'est attachée à montrer les nombreuses ressources dramatiques du théâtre de la Foire, en tant que "parodie" et "parade" en même temps. Ayant lieu à des moments "rituels" de l'année elle parasite et, souvent, renverse les lois du théâtre officiel; et elle se prévaut pour ce faire de toutes les ressources expressives bannies par les grands codificateurs: contre le dialogue, elle pratique le monologue; contre la récitation, la pantomime, valorisant

l'expressivité du corps et l'improvisation.

Pierre Frantz s'est concentré sur le théâtre de Beaumarchais, et notamment, sur le *Mariage de Figaro*, mettant l'accent sur l'apport folklorique de la "conversation espagnole". Cet apport n'est pas seulement thématique, il agit aussi sur le plan formel, en tant que "greffe" lyrique dans l'espace dramatique. Reproposant certains stéréotypes de la tradition ibérique, réels (la guitare) autant que conceptuels (la topique de la séduction) elle joue volontiers sur la répétition banale de motifs. Par le biais de ces incursions folkloriques, qui semblent jouer un rôle déceptif, le théâtre semble vouloir questionner, en même temps, le pouvoir, et ses propres moyens fictionnels.

Patrick Taïeb a mis l'accent sur la discontinuité des écrits théoriques sur le théâtre musical entre Diderot et Hugo; face à la richesse du débat autour de l'art dramatique au XVIIIe siècle, on constate un fléchissement sensible du nombre des traités au début du XIXe siècle; moment où, pourtant, les querelles romantiques se jouent sur scène. Ses recherches menées dans les archives et les bibliothèques fournissent une documentation imposante à l'appui de cette thèse.

Matthieu Cailliez a montré dans quelle mesure l'Opéra comique, et notamment les pièces de Scribe et d'Auber, en viennent à être considérés comme la représentation même de l'"esprit français": par rapport aux traditions italienne et allemande, l'Opéra comique s'affirme en France en tant que "genre lyrique national". Dans ce contexte, la musique sur la scène se fait indirectement le porte-parole d'un débat idéologique qui, ravivant les querelles du siècle passé, s'enrichit du débat romantique sur le "génie des peuples" mis à l'honneur par Rousseau et Mme De Staël.

Fernando Morrison a partagé avec nous ses travaux philologiques sur la partition de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Cette pièce qui, à l'instar du *Roi s'amuse*, a suscité un scandale, s'avère d'un très grand intérêt du point de vue de sa restitution musicale; dans le manuscrit de cette partition, de nombreuses notations dramatiques – actancielles et musicales – se superposent, constituant un riche palimpseste. Grâce aux instruments informatiques dont on dispose aujourd'hui on pourra rendre compte de la complexité de ce texte.

Avec **Marie-Hélène Rybicki** on quitte l'espace de la représentation proprement dit pour rendre compte de la "théâtralité" de l'artiste, par lequel l'art lui-même est en scène. La physionomie suggestive et anecdotique du génie devient un élément pertinent de l'art scénique, alors que la musique instrumentale ne pouvait pas jouir jusqu'alors d'une autonomie représentative. M.H. Rybicki s'arrête, notamment, sur le "paradoxe Paganini" qui, par le biais du miracle performatif, vient troubler toute une tradition violonistique fondée sur le talent et la technique et renverser en même temps la fonction "servile" qu'on attribuait au théâtre à l'instrument de musique. On s'attache également à montrer le malaise éprouvé par la critique face au "miracle" et à l'ineffable musical.

Stéphane Lelièvre a rendu compte, à partir de deux représentations qui ont fait débat sur la musique au début du XIXe siècle, la *Symphonie fantastique* de Berlioz et *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, du rôle essentiel que joue l'interprétation à l'époque romantique. Chargé de notions philosophiques, le discours musical délaisse l'appréciation des valeurs "techniques", poétiques, de la musique, pour se concentrer sur l'esthétique, ce dont Hoffmann s'était avisé dans ses *Kreisleriana* où il dénonçait, métaphores théâtrales à l'appui,

les “effets” en musique: l’instance réceptrice est désormais souveraine en matière d’art.

Vincent Vivès a mis en évidence, grâce à l’exemple de Mallarmé, de Verlaine, de Lautréamont, le nouveau statut acquis par la voix dans la deuxième moitié du siècle; la nouvelle conception “physique”, pneumatique et, en même temps, “mimique” de l’émission vocale se débarrasse des mythes lyrico-romantiques qui s’appuyaient encore sur le préjugé métaphysique: les notions de bloc, d’implosion, d’obscurité, évoquées par Mallarmé semblent maintenant rendre compte d’un “je” censuré, qui choisit de préférence des métaphores spermatiques, ou corporelles en général, pour évoquer la production poétique.

Sébastien Arfouilloux a illustré les raisons de l’hostilité des surréalistes à la musique; le “bruitage” surréaliste semble viser, encore une fois, aussi bien la tradition “lyrique” qui trouvait dans la musique son modèle élu, que le débat philosophique qui la légitimait. Le bruit, en tant qu’expression de ce qui n’est plus utilisable dans le discours, nous ramène en même temps à un monde archaïque, comme en témoigne la passion de Breton pour les instruments des traditions dites primitives.

Avec **Silvia Lombardi-François** on revient à la scène proprement dite, mais les arts semblent avoir fait entre-temps chacun son propre chemin dans la critique de ses propres moyens; la preuve de l’Altérité a imposé un questionnement radical. Et, en dehors de toute illusion organique (la “communion des arts”), on en vient à la superposition, à la discontinuité et au montage. La collaboration entre le musicien Stravinskij et le chorégraphe Balanchine lors de la mise en scène de l’*Orpheus* aboutit à l’élaboration d’une “partition chorégraphique” – ou “transcription cinétographique”: une “notation” qui, sur l’exemple de la musique, codifie le mouvement des danseurs sur la scène.

Catherine Steinegger a évoqué l’influence que les poètes ont exercée sur la production musicale de Pierre Boulez; les auteurs d’élection du musicien sont ceux qui se sont interrogés sur l’élocution, et notamment sur les valeurs rythmiques et timbriques de la voix réelle ou métaphorique: Mallarmé (“Pli selon pli”), Claudel (“Le soulier de satin”) et surtout René Char (“Le marteau sans maître). Elle montre que pour Boulez la littérature a été un langage “d’emprunt”, un adjuvant qui lui a permis de trouver sa propre dimension musicale.

Le “refus de la musique de scène” à côté de l’ “expulsion de la présence” dans l’espace de la voix qui caractérisent l’art de Boulez attestent sans doute, une fois de plus, le refus du “lyrisme”; mais à la dénonciation de l’illusion métaphysique s’ajoute maintenant celle de l’illusion “naturelle”. La scène devient ainsi autonymique: radicalisant sa propre critique, elle finit par représenter elle-même le “pur lieu”. “Rien n’aura eu lieu que le lieu”, prophétisait Mallarmé.

Et je termine donc cet excursus par la citation du passage de *Mimique* de Mallarmé qui, évoqué par Derrida dans *La double séance*, a constitué le point de départ de notre questionnement:

La scène n’illustre que l’idée, pas une action effective, dans un hymen (d’où procède le Rêve) entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent.

Les moments performatifs

Deux moments “performatifs” ont été prévus dans les soirées du 19 et du 20 novembre.

La soirée du 19 novembre, organisée en collaboration avec la **Scuola di Musica di Fiesole** et le **Conservatoire “L. Cherubini” de Florence**, a été consacrée à la musique fin de siècle (Alkan, Godard, Ravel, Chausson, Franck). Dans ce contexte a trouvé également sa place la “Sonatine pour flûte et piano” de P. Sancan (1916-2008) qui, tout en n’appartenant pas chronologiquement à la période en question, s’en réclame par ses traits compositifs; elle constitue un exemple intéressant d’imitation stylistique (“à la manière de”). Un vif remerciement va aux interprètes: **Beniamino Iozzelli** (piano); **Leonardo Pierattelli** (flûte), **Elisabetta Berdondini** (flûte), **Luca Cosi** (piano), **Gabriele Spina** (baryton); **Paolo Munaò** (piano), **Emanuele Brilli** (violon), **Irene Novi** (piano).

La deuxième soirée a vu sur la scène Luisa Santacesaria, musicologue et musicienne, et Alessandra Aricò, metteur en scène et actrice.

Luisa Santacesaria a présenté les expérimentations sonores de Mario Bertoncini (Roma, 1932), à partir de la manipulation d’instruments traditionnels, jusqu’à la création de nouveaux objets musicaux (notamment des harpes éoliennes) et à de véritables installations sonores. Elle nous a montré notamment le procédé de préparation et de “construction” d’un piano en vue de l’exécution de l’une des œuvres du musicien (*Suite colori*, 1999)

Alessandra Aricò a proposé la mise en voix d’un choix de textes retraçant le parcours littéraire de Samuel Beckett des années 50 jusqu’à la fin des années 80, à travers plusieurs genres: poésie, roman, pièces pour télévision, prose, théâtre: de *Comment dire* à *L’Innommable*; de *Dis, Joe*, à *Cap au pire*, *Berceuse*, *La dernière bande de Krapp*. Son but était de montrer les relations existant entre les variations timbriques de la voix et les effets dramatiques.

Michela Landi