

PHENOMENES DE VAMPIRISME ET DE VAMPIRISATION DANS LES *FOLK SONGS*, LA *SEQUENZA III* ET *O KING*, DE LUCIANO BERIO

Pascal TERRIEN
Université Catholique de l'Ouest

Luciano Berio pratiqua dès son plus jeune âge la musique populaire de sa Ligurie natale, et celle-ci vampirisera son inspiration créatrice, au point de resurgir dans son œuvre au cours des années soixante :

Mon rapport à la musique folklorique est souvent de nature émotive [...] lorsque je travaille avec cette musique, je me trouve toujours pris du frisson de la découverte... Je retourne encore et toujours à la musique folklorique parce que j'essaye d'établir le contact entre elle et mes propres idées sur la musique. J'ai un rêve utopique, tout en sachant qu'il ne peut pas se réaliser : je voudrais parvenir à accomplir une union entre la musique folklorique et notre musique – établir un passage de communication réel, perceptible et compréhensible, entre la façon de créer la musique populaire ancienne, si proche du travail quotidien, et notre musique¹.

Lorsque Luciano Berio compose ses *Folk Songs* en 1964, il entreprend une révolution dans le monde de l'avant-garde postsérielle de cette époque. Compositeur inventif, ayant imaginé de nouveaux territoires pour la voix, il avait enrichi le répertoire lyrique des sons du langage, de la voix au quotidien, à la suite des expériences menées par John Cage² avec *Aria*, à la fin des années 1950. Cependant, à la différence de l'Américain, L. Berio écrivait des œuvres où le

¹ BERIO, Luciano, *Remembering the future*, in NORTON, Charles Elliott (Notes de cours), Cambridge, Massachusset, Harvard University Press, 2006.

² CAGE, John, *Aria*, New York – Londres – Fancfort, Editions Peters, 1960.

compositeur revendiquait pleinement son rôle et sa responsabilité de créateur sonore, laissant à l'interprète sa place d'exécutant. L'intérêt renaissant pour les musiques traditionnelles qui s'effectue à la même époque, la redécouverte et le collectage systématique des répertoires de musiques populaires régionales d'Europe de l'Ouest qui se font alors, à la suite de ce qui s'était fait depuis le début du 20^e siècle en France et en Europe centrale, sont contemporains de nouvelles expériences sonores des compositeurs de musique savante du début des années soixante. Le courant musical *Folk Revival* à travers ses égéries, d'abord Woody Guthrie, Doc Watson, puis les Joan Baez, Léonard Cohen, Pete Seeger, ou Alan Stivell, représentera l'expression d'un mouvement de protestation. Ce courant milite pour les droits de l'homme, la justice sociale, la paix dans le monde, à l'instar des écrivains de la *Beat Generation*, dont Allen Ginsberg ou Jack Kerouac. C'est dans ce contexte que la « musique folklorique » reprend progressivement sa place au sein de notre société occidentale apportant avec elle la recherche d'une nouvelle façon de vivre, la volonté d'un retour aux racines de notre humanité. D'une certaine manière, la musique populaire, et le quotidien qui lui est attaché, vont vampiriser la musique savante. Luciano Berio, compositeur italien, né dans une famille de musiciens de Ligurie, a toujours été sensible à cette musique populaire et trouve alors une nouvelle source d'inspiration dans ces chants traditionnels. Notre propos sera d'étudier comment le quotidien, le populaire, vont progressivement vampiriser la musique savante et devenir une source d'inspiration pour le compositeur. Nous essayerons d'analyser comment « un phénomène d'emprise d'un champ sur un autre » modifie les paradigmes compositionnels d'un musicien d'avant-garde et l'amène à révolutionner son langage musical. Après avoir replacé dans son contexte d'alors la création musicale, et établi une distinction entre musique populaire et musique savante, nous étudierons les divers éléments qui permettent ce « transfert d'énergie vitale » d'une musique à une autre, pour paraphraser Jean Marigny et Antoine Faivre, et comment la première vampirise la seconde.

1. Un nouveau contexte

Le début des années soixante est l'époque où font rage les grandes batailles compositionnelles et esthétiques qui nous apparaissent aujourd'hui surannées. Le mouvement le plus radical est sans conteste celui dont Pierre Boulez représente à travers ses écrits cette volonté farouche de la *tabula rasa* :

Nous prétendons ne pas faire preuve d'un démonisme hilare, mais bien manifester le bon sens le plus banal en déclarant que, après la découverte des Viennois, tout compositeur est inutile en dehors des recherches sérielles³.

De nombreux jeunes compositeurs des années 1950-1960 s'intéressent aux théories développées par le courant postsériel. Des musiciens d'esprit et d'esthétique aussi différents que Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Jean Barraqué ou un certain Luciano Berio, suivent les recherches menées sur la sérialisation des différents paramètres du son, et créent des œuvres qui marquent durablement l'histoire de la musique. Le centre de gravité de ce courant est Darmstadt, ville en partie détruite lors de la Seconde Guerre mondiale, et d'où sera lancé un festival pour le renouveau de la musique. C'est dans cette ville, lors de ce festival que sont exprimées les grandes idées musicales du moment. Mais ce postsérialisme « triomphant » n'est pas la seule esthétique musicale de l'époque, le néoclassicisme, même moribond, continue d'exister avec des œuvres basées sur une tonalité ou une modalité de plus en plus élargie à l'image des musiques de Milhaud, Ibert, ou Migot. Le courant de la musique électroacoustique des Pierre Schaeffer, et autre Pierre Henry, pour laquelle aussi bien P. Boulez que K. Stockhausen montrent un intérêt prononcé, développe ses recherches dans le domaine de l'inouï. Les compositeurs de l'Ecole de New York, dont John Cage est le principal représentant, proposent des approches musicales radicales, et des compositeurs « indépendants », tel un György Ligeti, composent une musique originale qui n'adhère à aucun courant et

³ BOULEZ, Pierre, « Schoenberg est mort », in *The Score*, Février 1952, repris dans *Relevé d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 271.

aborde le monde sonore avec l'exigence la plus aiguë pour l'inouï. Pour autant, il n'existe pas à cette époque dans ces musiques de références aux musiques populaires. L'avant-garde musicale d'alors est tendue vers la nouveauté pour la nouveauté, vers l'inouï pour l'inouï, et la référence de qualité est souvent le scandale.

Parallèlement à ces courants de musique savante, la musique populaire, grâce à la montée en puissance des moyens de reproductions et de diffusions, va progressivement submerger notre univers sonore. Les musiques populaires occidentales, tout comme les musiques pop, folk et rock, vont progressivement se métisser au jazz, aux musiques populaires d'Amérique du Sud, d'Afrique, Asie. Elles emprunteront aussi aux musiques traditionnelles et/ou ethniques, pour devenir ce qu'on nomme aujourd'hui la *World music*. L'ensemble de ces musiques revendique le droit d'exprimer une contestation dans une société qui semble alors extrêmement cloisonnée, hiérarchisée, et où la culture dominante est celle des classes aisées, bourgeoises. Pour autant, chacune de ces musiques a été vampirisée par une ou plusieurs esthétiques musicales. La musique représentant le mouvement du *Folk revival* puise son inspiration dans les musiques traditionnelles anglo-saxonnes, ou régionales en France (la Bretagne), mais est aussi très largement influencée par la musique rock et les apports des nouveaux matériels de production sonore, instruments électriques, amplificateurs, etc. Nous assistons à un premier phénomène de vampirisme lorsque nous constatons qu'une musique disparue, telle la musique bretonne, reprend vie dans le corps d'une musique récente, la pop ou le rock, et devient grâce aux nouveaux moyens de production une musique du monde. Ainsi, tel un vampire, cette musique s'adapte, se transforme, au contact du monde tel qu'il est, pour continuer d'exister. Elle réapparaît dans un corps qui n'est pas le sien, mais qui lui permet de vivre et d'être entendue. Ce phénomène va s'étendre à toute la musique populaire de cette époque, et il est très rare d'entendre une musique qui n'ait pas subi l'influence d'une autre. C'est à cette même époque que Stan Getz et Joao Gilberto⁴ produisent leur musique brésilienne mélangée de jazz, cette dernière

⁴ GETZ, Stan, GILBERTO, Joao, *The Girl From Ipanema*, enregistré les 18 et 19 mars 1963 et réalisé en 1964, CD Verve Record, SMV 1023.

étant déjà une musique noire ayant vampirisé la musique blanche. La célèbre *The Girl From Ipanema*⁵ est l'illustration d'une mélodie ultra-métissée qui vampirise à son tour un jazz afro-américain en quête d'un nouveau souffle. La *bossa-nova* et la *samba* vampirisent le *bebop* au cours de ces années soixante.

Seules les musiques ethniques semblent encore épargnées de cette vampirisation, mais pour peu de temps, car les musiques du Sud-est asiatique, et celles du pourtour méditerranéen vont être progressivement gagnées par l'harmonisation tonale occidentale qui étend alors son impérialisme sur les autres cultures musicales. La plupart des musiques traditionnelles avaient déjà été vampirisées par la tonalité, alors qu'elles sont d'origines modales ou scalaires. La transmission orale de génération à génération leur permettait à la fois d'être ancrées dans une réalité quotidienne et sociale, et d'échapper à la fixité de l'écriture ou de l'enregistrement. C'est à cette époque que les premiers ethnomusicologues se dotent d'outils scientifiques rationnels pour partir étudier les musiques ethniques, les enregistrer, et ainsi conserver des « fantômes » (les enregistrements) de pratiques musicales et culturelles qui disparaissent progressivement. Ces démarches d'enregistrements et de conservations de patrimoines sonores menacés font émerger la dimension anthropologique du vampirisme. En effet, l'enregistrement démythifie la musique en même temps qu'il produit le « fantôme » d'une expérience sonore qui, s'il fait sens dans son contexte d'origine, est souvent dénaturé dans un nouveau contexte d'écoute. L'enregistrement laisse une trace de pratiques musicales dans un espace et un temps donné, mais fige dans le même temps cette trace musicale, lui conférant le rôle de témoin d'une époque. Les musiciens, souvent occidentaux, enrichissent leurs univers sonores et compositionnels en puisant dans ces enregistrements, mais ils sont corrélativement vampirisés par ces musiques. C'est en cela qu'une musique vampirise une autre, et que l'évolution des œuvres ne peut être décontextualisée des époques

⁵ *The Girl from Ipanema*, paroles de Norman Gimbel, musique d'Antonio Carlos Jobim.

auxquelles elles sont attachées. Ce qu'exprime L. Berio en expliquant qu'en musique la *tabula rasa* n'existe pas⁶ :

Mais cette tendance à travailler avec l'Histoire, à extraire et à transformer consciemment des « minerais » historiques, et à les absorber dans un processus et par des matériaux qui ne sont pas marqués par l'Histoire – cette tendance reflète le besoin, qui m'accompagne depuis longtemps, d'intégrer l'une et l'autre différentes « vérités » musicales, afin de pouvoir également ouvrir le développement musical sur différents degrés de compréhension, pour en amplifier le dessein (sic) expressif et les niveaux de perception⁷.

Cette dimension anthropologique, défendue par Claude Lecouteux⁸, explique la naissance du mythe du vampire au moment même où apparaissent les outils scientifiques qui permettent d'expliquer un phénomène à la fin du 18^e siècle. Pareillement, l'enregistrement offre les moyens d'entendre et de réentendre des musiques originales et d'en expliciter les ressorts grâce à des outils scientifiques rigoureux. Les ethnomusicologues s'appuient sur ces outils pour comprendre les mécanismes musicaux propres à une culture, et étudier si certains ne sont pas communs à d'autres cultures. C'était aussi la visée du structuralisme d'un Claude Lévy-Strauss, et surtout l'idéal que derrière tout système organisé se cache une structure. Nous savons combien ces thèses ont été discutées. Un des paradoxes de cette analyse est de vouloir ignorer les « fantômes » sur lesquels reposent l'œuvre, c'est-à-dire, ignorer les sources, les origines musicales, les réminiscences, de l'œuvre que nous écoutons pour ne croire qu'à l'originalité de celle-ci ou à la compréhension perceptive que nous nous en faisons. En ce sens, ne sommes-nous pas déjà vampirisé par la musique écoutée ?

Il apparaît ainsi que toute musique est le résultat d'une vampirisation de celle-ci par les autres musiques, et qu'il n'existe pas

⁶ Luciano Berio avait déjà écrit en 1946-47 *Quattro Canzoni Popolari pour voix et piano*.

⁷ DALMONTE, Rossana, *Luciano Berio*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 92.

⁸ LECOUEUX, Claude, *Histoire des vampires*, Paris, Imago, 1999, p. 11.

de *tabula rasa* en matière de création musicale comme l'explique L. Berio, mais bien une contagion sur un modèle allostérique qui permet à l'une d'être déformée par l'autre, qui fait que l'emprise d'une musique soit contagieuse pour l'autre. Cela se passe pareillement dans l'œuvre de L. Berio au tournant des années soixante.

Ajoutons quelques mots sur les rapports entre la musique savante et musique populaire ; elles coexistent et elles s'enrichissent mutuellement depuis que nous possédons des traces musicales écrites. La musique populaire est comme son nom l'indique celle qui est la plus proche et la plus immédiate au peuple, elle est généralement écrite par des musiciens qui ne cherchent pas systématiquement de nouvelles ressources sonores, mais qui ont plaisir à faire des chansons avec des traits bien connus et qui ont fait leur preuve d'efficacité et qui savent « vulgariser » les découvertes faites en musique savante. Qu'il s'agisse de pop, de rock, de variétés, de musique traditionnelle ou ethnique, de musique métissée, la musique populaire repose sur un substrat d'échelles mélodiques éprouvées, et très souvent sur un schéma harmonique simple, qui la plupart du temps revient en boucle. Le plaisir de l'auditeur est immédiat. La musique savante est la manifestation des recherches acoustiques, sonores, qui produisent de l'inouï, de la surprise, tant dans l'agencement des sons que dans celui de la forme ou de la structure. Il arrive souvent qu'elle puise un *cantus firmus*, une idée mélodique, dans la musique populaire, mais c'est pour mieux la changer. Nous conservons des traces de cette vampirisation depuis le chant grégorien et jusqu'à nos jours ; *Paysage avec ruines* de Philippe Hersant qui vient d'être donné à Nantes par l'Orchestre des Pays de la Loire, renferme quelques mesures d'un passage de *L'office du Vendredi Saint* de Gesualdo. La musique savante se distingue de la musique populaire par une recherche de l'inouï, d'un jamais entendu.

2. Les œuvres de Luciano Berio

Les *Folk Songs* de Berio sont l'illustration même de ce métissage du populaire et du savant. Dans cette œuvre, Berio prend

des mélodies appartenant à des chansons traditionnelles des Etats-Unis, d'Arménie, de France, de Sicile, d'Italie, de Sardaigne, d'Auvergne, d'Azerbaïdjan, qu'il instrumente de différentes façons, sans tenir compte des esthétiques traditionnelles de ces chants. Ecrites pour mezzo-soprano et ensemble instrumental à géométrie variable avec flûte, clarinette en sib, alto, violoncelle, harpe et percussions, ce recueil de onze mélodies a une durée approximative de vingt-trois minutes. L. Berio puise dans des thèmes de musiques populaires, mais élabore un recueil cosmopolite qui prend en compte l'histoire des chansons populaires, fidèle en ce sens à sa maxime « Se souvenir du futur ». Ces pièces furent composées en 1964, parallèlement à l'apparition du mouvement du *Folk Revival*. Elles surprisent l'avant-garde à laquelle le compositeur appartient, au point qu'on prit cela pour une réaction à la musique savante de l'époque qui n'avait de cesse que de surprendre l'auditeur, sinon de le dérouter.

Ce que nous remarquons dans cette série d'œuvres, c'est comment la mélodie traditionnelle des chansons est progressivement vampirisée par l'accompagnement instrumental, au point qu'on finirait presque par penser qu'il s'agit de la musique et de l'accompagnement original, ce qui n'en est rien. Le choix des timbres d'instruments, le choix des contre chants, des harmonies et des agrégats écrits par le compositeur se confondent avec les lignes mélodiques. Pour autant, le développement temporel des pièces est très libre. La musique savante se trouve ici changer de nature, tout comme la musique populaire change de fonction. L'auditeur écoute ces œuvres comme des pièces de concert alors qu'il s'agit de chansons traditionnelles, et il va de surprise en surprise dans la découverte des univers sonores qu'élabore le compositeur. Les mélodies populaires sont devenues des vampires qui s'inscrivent dans un ensemble complexe de représentation de la vie et de la mort, pour reprendre l'idée de C. Lecouteux. Pour Roger Caillois, le vampire représente « un accroc dans la trame des certitudes scientifiques, si solidement tissées qu'elles semblaient ne jamais devoir souffrir de l'assaut de l'impossible »⁹. Cette série de mélodies populaires harmonisée et instrumentée de façon originale par L. Berio représente

⁹ LECOUEUX, Claude, *Histoire des vampires*, Paris, Imago, 1999, p. 11.

bien « cet accroc dans la trame des certitudes » que pouvaient avoir les compositeurs postsériels au début des années soixante. A l'image du vampire, ces chansons « représentent l'inquiétude qui naît d'une rupture de l'ordre, d'une fissure, d'un décalage, d'une contradiction »¹⁰. Cette nouvelle façon de composer permet au compositeur d'exorciser son univers musical totalement pris dans une avant-garde qui perd son sens. L. Berio semble avoir besoin de se nourrir à d'autres sources, d'autres musiques populaires, pour poursuivre son œuvre créatrice. Ce retour semble illustrer comment Berio-vampire utilise la musique populaire pour réalimenter sa démarche créatrice et survivre dans une avant-garde qui n'a plus de repère.

Dans un autre contexte esthétique, *Sequenza III* est une œuvre très différente et illustre une autre façon de vampiriser la musique et l'artiste. Cette pièce vocale appartient sans nul doute au domaine de la musique savante. Ecrite en 1966, sur un texte de Markus Kutter commandé par le compositeur, il s'agit d'une pièce vocale *a cappella* où l'ensemble des possibilités d'émission sonore est utilisé. L. Berio a déclaré que cette œuvre avait été écrite pour Cathy Berberian, son épouse, qu'il s'agissait d'une sorte de « documentaire » sur la voix de cette remarquable chanteuse, d'un « portrait » quotidien de la manifestation vocale :

Dans mes *sequenze*, j'ai souvent cherché à approfondir quelques aspects techniques spécifiques à l'instrument, et parfois j'ai également essayé de développer musicalement un commentaire entre un virtuose et son instrument, en dissociant les comportements pour les recomposer ensuite, transformés, en unités musicales. C'est le cas par exemple pour *Sequenza III*, pour voix, écrite pour Cathy Berberian...¹¹

Cette fois, le compositeur joue le rôle du vampire en étudiant de très près les capacités vocales de l'artiste, en l'occurrence son

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ DALMONTE, Rossana, *Luciano Berio*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 123.

épouse, et en les utilisant aux services d'un projet musical. Pour L. Berio, la voix signifie toujours quelque chose¹², renvoie toujours à autre chose qu'elle-même et crée une gamme d'association très large. Dans *Sequenza III*, L. Berio cherche à assimiler musicalement l'ensemble des aspects de la vocalité quotidienne, pour arriver à un contrôle aussi vaste que possible des comportements vocaux. Pour cela, il vampirise la cantatrice pour écrire avec ses propres forces une œuvre inouïe. Mais il ne s'arrête pas là, car la commande du texte poétique de Mark Kutter doit permettre au compositeur d'étendre son emprise sur la vocalité de la chanteuse :

Sequenza III

<i>Give me</i>	<i>a few words</i>	<i>for a woman</i>
<i>To sing</i>	<i>a truth</i>	<i>allowing us</i>
<i>To build</i>	<i>without</i>	<i>before night</i>
<i>A house</i>	<i>worrying</i>	<i>comes</i>

Texte de Markus Kutter, 1968¹³

Ce texte composé de mots « universels » à la demande de L. Berio est soumis à différents critères de segmentation qui change sa nature et sa fonction. La perte de signification du texte est due au fait qu'il n'apparaît jamais tel qu'il est, mais toujours dans une fragmentation qui donne à entendre d'autres sons et d'autres sens, comme le vampire peut prendre d'autres formes¹⁴. Le jeu entre le parlé chanté, le cheminement progressif du chuchotement ou marmonnement vers une élocution clair d'un mot, les modes d'émission vocale différents sur chaque fragment, font de cette œuvre une musique extrêmement mobile. Pour L. Berio, *Sequenza III* est une sorte d'invention à trois niveaux :

Il me semble pour cela que dans *Sequenza III*, la surabondance de connotations trouve toujours une issue, une forme, alors que le cadre

¹² *Ibidem.*

¹³ SWED, Mark, *Berio, The Great works for voice*, New-York, Mode, 1995.

¹⁴ MARIGNY, Jean, *Sang pour sang, le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 1993.

sémantique plutôt restreint du texte original s'élargit démesurément, comme si l'élaboration musicale fonctionnait comme détonateur et faisait exploser le texte dans toutes les directions¹⁵.

Dans cette œuvre, deux niveaux de vampirisation coexistent ; celui de la vocalité quotidienne exploitée dans un travail de segmentation qui en change sa nature profonde pour en faire une œuvre musicale inouïe ; et celui du compositeur-vampire qui puise dans les forces vives de la cantatrice pour créer une pièce qui dénature sa fonction de chanteuse lyrique et met sa virtuosité au service d'un projet musical novateur. Jean Marigny parle de rapport sadomasochiste entre le vampire et le vampirisé, il nous semble que la réalisation de cette œuvre en est une illustration. Le quotidien est transformé en extraordinaire, en fantastique, et le déroulement temporel de l'acte vocal est théâtralisé, ce qui donne l'impression d'une sorte de simultanéité des événements. Le quotidien vocal de la chanteuse est vampirisé par le compositeur, pour être surexploité, organisé, dans un autre espace sonore et musical.

L'expérience vocale suivante sera celle d'*O King*, pièce écrite en 1967 pour ensemble instrumental et voix sur la phrase de L. Berio *O Martin Luther King*. Dans cette œuvre, L. Berio associe les processus compositionnels employés dans les deux pièces précédentes, mais va plus loin dans la mise en son des paroles en alternant les éléments phonétiques pour arriver progressivement à la découverte et à l'énonciation du nom de Martin Luther King. Ainsi, produit-il des mondes musicaux nouveaux à partir de ressources élémentaires. Les gammes simples et les onomatopées sont la source de rencontres sonores entre le vocal et l'instrumental. L'instrumentiste émet des sonorités qui se fondent dans le timbre de la voix, et la voix se sert du texte pour dynamiser la musique par le jeu des assonances, des attaques. Dans cette œuvre, les instruments et la voix interfèrent en permanence, dans un jeu d'interactions sonores qui produisent de l'inouï. L'un puisant dans les ressources de l'autre pour faire du son.

¹⁵ DALMONTE, Rossana, *Luciano Berio*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 129.

Nous avons essayé d'observer l'impact du retour des musiques populaires et des univers sonores quotidiens dans la musique savante au début des années soixante, et leurs influences dans les œuvres vocales de L. Berio. Le compositeur, tel un vampire, va puiser aux sources de la musique populaire et quotidienne pour lui offrir une nouvelle existence de musique savante, au point d'en changer sa nature profonde. Parti de l'expérience de la musique populaire et de ses mélodies, le compositeur va progressivement élaborer et construire de nouveaux mondes sonores qui vont profondément modifier son expérience de la musique et son œuvre. A son tour, tel un vampire, la musique savante puise de nouvelles forces dans les musiques populaires, les univers sonores de notre quotidien, pour se renouveler et poursuivre sa quête de l'inouï.