Document généré le 16 juil. 2025 19:02

Circuit
Musiques contemporaines

Sous les eaux demeurent les mots
Underwater Words

Alexis Nouss

Volume 27, numéro 3, 2017

Illusions polyphoniques : José Evangelista et l'hétérophonie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1042837ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1042837ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Nouss, A. (2017). Sous les eaux demeurent les mots. *Circuit*, *27*(3), 39–42. https://doi.org/10.7202/1042837ar

Résumé de l'article

S'appuyant sur la collaboration l'ayant mené à écrire trois livrets pour José Evangelista, l'auteur réfléchit sur le rapport du musicien à la littérature, au langage, à la structure narrative et à la tradition. À cette fin, le *duende*, tel qu'il a été théorisé par Lorca, lui sert d'emblème herméneutique, non par réduction régionaliste, mais en tant que principe esthétique affirmant le corps et le combat. Affirmation également d'une liberté créatrice qui, pour José Evangelista, est aussi liberté humaine.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Sous les eaux demeurent les mots

Alexis Nouss

« Sous les eaux/demeurent les mots [*Bajo el agua/Siguen las palabras*] ». Comme si le langage provenait de la nature, et d'une nature cachée. La strophe continue : « Sur les eaux/une lune pleine [*Sobre el agua/une luna redonda*]. » Un enfant voit la scène, les deux lunes – l'astre et son reflet – et s'exclame : « Nuit, frappe tes cymbales [*¡Noche ; tocas los platillos !*][1]. » La musique, elle, serait donc flottante dans l'azur nocturne.

Le poème s'intitule « Burla de Don Pedro a caballo », une romance qui raconte la triste pérégrination d'un cavalier parti à la recherche de pain et d'amour. Trois « lagunes » coupent le texte comme des segments destinés à recueillir les voix d'un chœur, un chœur gitan réuni avec guitares autour d'un étang. Il s'agit de l'avant-dernier des 18 poèmes qui composent le *Romancero gitano* de Federico García Lorca, paru en 1928. Geste subversif du poète andalou qui conjoint la forme canonique, traditionnelle du *romancero* espagnol et la sensibilité gitane, rebelle, marginale, inquiétante. Geste de rupture et de continuité mêlées. Geste de la modernité.

On le retrouve chez José Evangelista. Musique contemporaine ne signifie rien d'autre qu'une musique qui affirme qu'il existe du contemporain, écrite par un musicien pour qui le contemporain exprime une valeur, ce qui n'est pas forcément le cas dans des temps où la tentation demeure grande de céder aux stérilités du déclinisme et du catastrophisme. Lorsque Lorca écrivit son *Romancero*, il pensait aux gitans de son temps et voulut les accueillir dans sa poésie comme il les recevrait dans sa maison, car ils détenaient à ses yeux une antique flamme ailleurs éteinte, celle qu'il théorisa sous la forme du *duende*. J'ai toujours eu le sentiment que pour José Evangelista la littérature cachait une forme de *duende*, moins féroce, moins destructeur mais non moins exaltant qui, à son tour, dévoilait celui de la musique. Lorsque nous nous rencontrions à Montréal, je m'enchantais de l'entendre parler de Henri

1. Traduction de Line Amselem dans Federico García Lorca (2016), *Complaintes gitanes*, Paris, Allia.

Michaux, de Jacques Roubaud, de Georges Perec ou, plus étonnamment pour moi, de Vincent Delerme, comme de magiciens auxquels allumer nos sortilèges.

Qu'on ne se méprenne pas sur l'apparent ethnoréductionnisme de ces lignes. Rapprocher Evangelista de Lorca ne sacrifie à aucune affinité géo-élective – il est d'ailleurs né à Valence, pas en Andalousie. D'abord parce que la couleur locale peine à valoir pour style esthétique en rabattant Lorca sur l'Espagne, Béla Bartók sur la Hongrie, Jean Sibelius sur la Finlande, Jean Giono sur la Provence et Albert Camus sur l'Algérie. Comme Prague ou le judaïsme pour Franz Kafka, ces rattachements n'ont pour fonction que de procurer un éclairage spécifique dont l'utilité est strictement méthodologique et nullement axiologique. Ensuite parce que l'Andalousie de Lorca n'a rien de folklorique, malgré ce qu'en disait Salvador Dalí. Toute accusation de régionalisme s'efface lorsque pour approcher le *duende*, qu'il ne définit jamais sauf à dire qu'il est sang, lutte, noirceur, tellurisme, corrida et corps qui danse, « d'où nous vient ce qui a de la substance en art », Lorca mentionne en exemple les artistes gitans *El Lebrijano*, *La Malena*, *La Niña de los Peines*, Manuel de Falla, Francisco de Goya, le Greco, Quevedo et Cervantes, saint Jean de la Croix et sainte Thérèse, mais autant Friedrich Nietzsche, Socrate, Paul Cézanne, Arthur Rimbaud ou le comte de Lautréamont.

En même temps que sa confiance, José Evangelista m'a offert le défi et le privilège d'écrire trois textes pour lui : les livrets du monodrame *La porte*, à partir d'un récit de Kafka, en 1987, de l'opéra *Manuscrit trouvé à Saragosse*, d'après le livre de Jan Potocki, en 2001, et le scénario-livret d'un opéra-film, *Je me souviens d'un soir d'été à Montréal*, d'après l'ouvrage de Georges Perec, travaillé en résidence à Banff en 2005[2]. La première réalisation, une œuvre dépouillée pour une voix de soprano d'une durée de 45 minutes, la deuxième, une œuvre foisonnante pour orchestre de dix musiciens et neuf chanteurs, et la troisième, une œuvre hybride pour un ténor et des images.

2. Ce court métrage a été réalisé en 2007 par Éric et Michel Cayla. Le livre de Perec dont il est inspiré est *Je me souviens* (Paris, Hachette, 1978) [ndlr].

Dans ces trois aventures artistiques, une même collaboration exaltée avec un musicien pour qui le souci primordial exige que chaque mot soit entendu et compris, car pour lui l'équilibre entre langue et musique est essentiel à la valeur esthétique de l'œuvre. Entre le mot et la note, une alliance qui révèle un chemin vers le langage en tant que tel, la faculté expressive de l'humain quelle qu'en soit la modulation, verbale ou musicale. Une clarté, ici pour l'énonciation langagière, qui, au demeurant, est déjà présente dans l'écriture musicale de José Evangelista, comme la volonté d'affirmer une liberté, liberté de la conscience, liberté de la pensée, qui demande une clarté de l'esprit. Non pas le Schönberg/Faustus de Thomas Mann qui glisse vers l'obscur et

l'occulte, mais le Schönberg de Theodor W. Adorno qui combat l'enfermante totalité – la tentation totalitariste inhérente à toute totalité – vers laquelle tendent les grammaires musicales.

Ce qui pareillement semble fasciner José Evangelista dans le langage verbal tient à cette alliance apparemment contradictoire entre un système fini, codifié lexicalement et syntaxiquement, et l'infini de ses possibilités d'expression et de signification. Or, les trois œuvres pour lesquelles nous avons collaboré répondent à une même règle de composition, à savoir le principe d'enchâssement : un récit dans un récit dans un récit dans… L'enchâssement (au cœur du *Decameron* ou des *Mille et une nuits*) reproduit structurellement le prodige du langage, le fini ouvrant à l'infini, puisque tout cadrage peut enfermer un autre cadrage, ce dernier un autre encore, et ainsi de suite, l'effet « vache qui rit » d'heureuse mémoire.

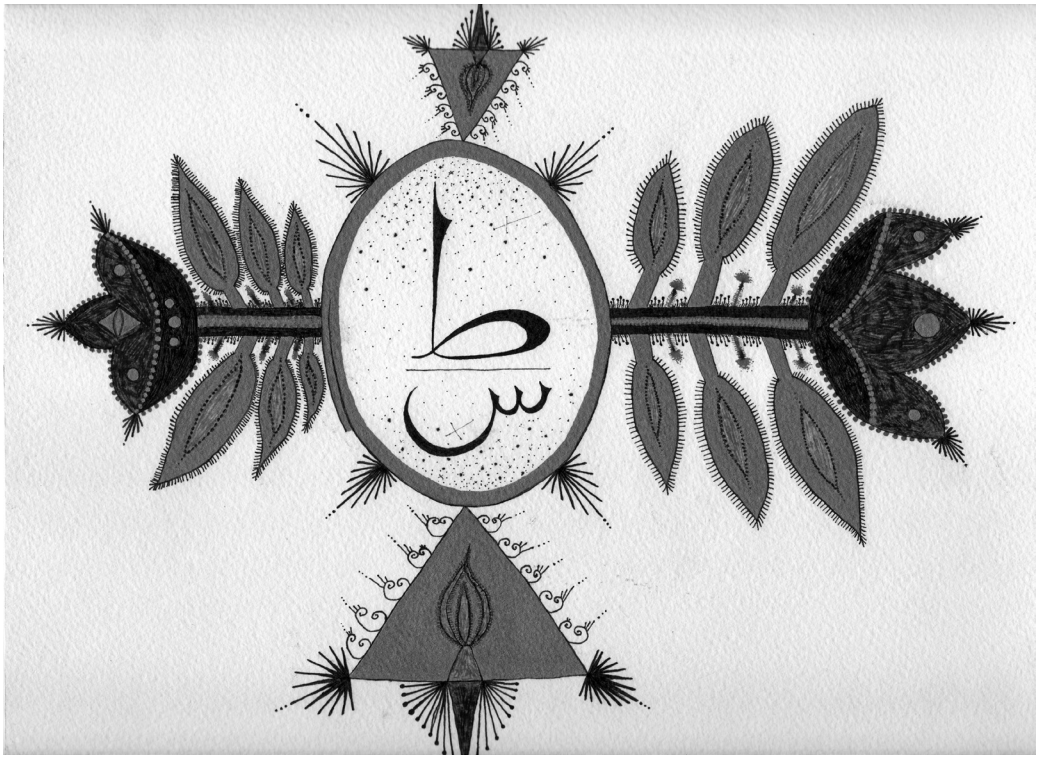
Un principe structurel qui autorise une progression en forme d'initiation, non au sens ésotérique, mais dans son acception narrative, le « récit d'initiation » rapportant la découverte par un personnage de son moi profond ou superficiel, singulier ou pluriel. Non seulement cette découverte progressive repose sur la valeur attribuée à l'expérience vécue, mais elle s'appuie sur une conception de la subjectivité qui n'existe pas en tant que telle, porteuse et détentrice de ce qu'on appelle une identité, mais soutenue par un devenir constant, un métissage des normes et des situations révélant des configurations diverses et bigarrées, proche du mouvement mélodique variable et cyclique cher à José Evangelista.

Qu'en outre nos trois collaborations aient été, à des degrés divers, des adaptations, ne relève d'aucun passéisme, mais d'une triple croyance qui éclaire parallèlement tout l'art musical de José Evangelista. Que la modernité n'existe que comme traduction du passé ; que le patrimoine européen est européen tant qu'il n'est pas géographiquement défini ; que le geste artistique est un geste vers l'autre, dans sa genèse comme dans sa destination.

Pour conclure sous une forme énumérative qui lui est chère, voici ce que je regrette de ne pas avoir écrit (mais espère pouvoir encore le faire) pour José Evangelista :

- une adaptation de *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* de Kafka ;
- une adaptation du *Journal* du même ;
- un monodrame composé uniquement des noms des villes, villages et toute agglomération avec toponyme, aussi minuscule soit-elle, que José et moi-même avons traversés dans nos vies ou nos rêves ;

- un opéra sur le vent ;
- un opéra sur Lorenzo da Ponte ;
- un opéra mettant en scène la dernière nuit de Walter Benjamin après l'ascension pyrénéenne ;
- un opéra multilingue dont le sujet serait le multilinguisme (au choix : Babel, la Pentecôte, *Google translate*, James Joyce à Zurich) ;
- un texte plus long sur lui.



Chiraz Chouchane, *Tâ/Sîn*, 2014. Encre et feutre sur papier, 24 × 30 cm.